

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Júlia Couto

**DISPUTAS LUMINOSAS: AS PROJEÇÕES AUDIOVISUAIS A CÉU
ABERTO EM NITERÓI**

Niterói
2017

Júlia Couto

**DISPUTAS LUMINOSAS: AS PROJEÇÕES AUDIOVISUAIS A
CÉU ABERTO EM NITERÓI**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual
como requisito parcial para conclusão do curso.

Orientação:
Profa. Dra. Elianne Ivo Barroso

Niterói
2017



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Julia Gento		
Curso:	Cinema e Audiovisual	Matrícula:	21157064
Título			
Disputas luminosas - as projeções audiovisuais e céu aberto em Niterói			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	EGIANNE IVO BARROSO		
	CEZAR MIGLIORIN		
	LIA BAHIA		
Data de Apresentação	14/12/2017		
Parecer			
A banca ressalta a facilidade do texto de uma trando maturidade metodológica. Elogia também a capacidade argumentativa e o caráter multifacetado do trabalho. Recomenda a desenvolvimento da pesquisa.			
Nota Final	10,0 (DEZ)		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador	Egianne Ivo Barros		
	Cezar Migliorin		
	Lia Bahia		

Júlia Couto

**DISPUTAS LUMINOSAS: AS PROJEÇÕES AUDIOVISUAIS A
CÉU ABERTO EM NITERÓI**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual
como requisito parcial para conclusão do curso.

Aprovada em 14 de dezembro de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elianne Ivo Barroso

Prof. Dr. Cezar Migliorin

Profa. Dra. Lia Bahia Cesário

Niterói
2017

**Aos que transgridem e agitam-se em prol da
transformação das cidades em todo o mundo**

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo apoio e confiança, pelo incentivo para que eu descobrisse todos os mundos que pudesse. Aos professores que acompanharam minha formação, pela inspiração, pelas conversas, e mesmo pelas discordâncias; por incentivar que me mantivesse atenta à minha responsabilidade na construção da universidade. Aos colegas de NECINE, SUA e UFFilme, por estarem sempre atentos no processo desse desenvolvimento, recordando-me das diferenças que nos unem e nos separam. Aos colegas de intercâmbio, nominalmente a Paula, Marina, Juliana Natã e Sandro, pelas tantas aventuras, pela companhia ao derivar, por fazerem de diversos lugares do mundo o melhor que eu poderia conhecer. Aos amores de casa, Luiz e Felipe, pela convivência diária e os muitos aprendizados que a acompanham.

À Marcella e Clarissa, por toda ajuda ao longo desse processo de escrita, à Elianne, por mostrar-me os caminhos. À Marina, já me desculpando pelo uso do nome inteiro, por tudo que os últimos anos nos proporcionaram vivenciar, por me ensinar diariamente, por ouvir esse trabalho praticamente inteiro, por ser a melhor amiga.

“A cidade ocupada por artistas pode manifestar
poderes pouco visíveis, mas também desejos
latentes”

(Luiz Cláudio da Costa)

RESUMO

À medida que realizadores de conteúdo audiovisual procuram reinventar as formas de entrar em contato com pessoas, diferentes possibilidades de exibição e veiculação audiovisual são colocadas em prática. A pesquisa investiga quais disputas são propostas com o deslocamento de projeções audiovisuais para espaços fora das salas, a partir da comparação entre sessões nesses moldes realizadas em Niterói. A relação entre a produção universitária e a participação estudantil é colocada lado a lado com as projeções em espaços comuns e a participação de diferentes agentes na construção do espaço urbano, procurando refletir sobre o quanto expor filmes num espaço comum gera questões sobre o próprio espaço.

Palavras-chave: Projeção a céu aberto. Cinema e espaço. Cinema e cidade. Niterói.

ABSTRACT

As film makers and video artists try to reinvent ways to connect to people, different possibilities of audiovisual exhibition and placement are put into practice. The research investigates which disputes are proposed by outdoors exhibitions, by comparing different sessions held in Niterói. The relation between student production and student participation is placed side by side with projections in common spaces and the contribution of different agents in the construction of urban space, with the goal to reflect on how much exposing films in common spaces raises questions about the space itself.

Keywords: Open air cinema. Cinema and space. Cinema and city. Niterói.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 - Projetar a céu aberto.....	14
1.1 - Sair da sala de cinema.....	18
1.2 - Sair de outros espaços de exibição.....	21
1.3 - Uma vez lá fora.....	26
Capítulo 2 - Projetar na cidade.....	31
2.1 - Disputas pela cidade.....	33
2.2 - Disputas pelo cinema.....	37
Capítulo 3 - Projetar em Niterói.....	39
3.1 - Da universidade à extensão.....	39
3.2 - Da projeção a céu aberto como prática na cena cultural da cidade.....	43
Considerações finais.....	46
Referências bibliográficas.....	48

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa surge da comparação entre as formas encontradas por alunos de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Comunicação Social (Iacs) da Universidade Federal Fluminense (UFF) em fazer com que suas produções circulem pela universidade e pelas janelas de exibição audiovisuais nacionais. A forma como a sociedade, os agentes culturais e o Estado desenvolveram as políticas de distribuição e acesso aos bens culturais de modo geral também fazem parte dessa investigação, tendo o recorte das projeções cinematográficas realizadas a céu aberto como domínio de interesse.

Em 2008, ao constatar que muitos dos filmes produzidos no âmbito do curso de Cinema não se faziam ver pela maioria dos estudantes, ainda que parte fosse reconhecida em festivais nacionais e internacionais, surge dos alunos do curso a iniciativa de fazer uma mostra pública, nas próprias dependências do Instituto, que trouxesse essa produção para debate. Assim é realizada a primeira edição da Mostra UFFilme, que segue rumo a seu décimo ano (2018) apresentando periodicamente à comunidade universitária o que se tem produzido de conteúdo audiovisual na Universidade, estejam os projetos atrelados à disciplinas do curso de Cinema ou não. Pelo desejo de que a programação fosse realmente notada, aproveitou-se um dos locais do campus de maior circulação de estudantes, a arena central carinhosamente apelidada de “prainha do IACS”, num horário ao anoitecer que coincidia com a saída dos alunos de suas aulas do período vespertino, para montar um equipamento simples de projeção, som e tela para que a exibição fosse realizada.

Projetar a céu aberto, naquele contexto, talvez não tenha sido nada além da saída encontrada pelos alunos às adversidades estruturais, mas possibilitou uma interação muito mais efetiva e democrática entre estudantes e demais agentes da universidade, fossem funcionários, técnicos ou visitantes que puderam presenciar o evento de ter o cinema universitário levado ao seu encontro nos espaços de convivência da própria universidade. Rearranjar o modo tradicional de exibição infere no que o pesquisador André Parente denomina “modelo narrativo-representativo-industrial” (NRI) do cinema, termo cunhado por Claudine Eizykman que designa a forma como este se desenvolveu desde as primeiras exibições de imagens em movimento e se consolidou como espetáculo no começo do século XX. Esse modelo supõe um conteúdo audiovisual narrativo, de aproximadamente duas horas, projetado numa tela distante, dentro de uma sala escura na qual os espectadores se encontram imóveis (PARENTE, 2012. p. 38).

Uma vez do lado de fora, a relação entre os elementos que compõem esse modelo de exibição cinematográfica tradicional é transformada, podendo incluir questionamentos acerca do uso que se faz daquele determinado espaço ou inserindo o cinema num outro regime de percepção artística. Cabe lembrar que as características particulares e implicações políticas da projeção em espaço aberto não se relacionam com as exibições em sala de cinema de forma opositiva apenas, uma vez que trata-se de um estudo do dispositivo cinematográfico que, segundo a análise de André Parente, é por natureza rizomático, propositivo de novas camadas de contestação do espaço e da experiência conforme as nuances de cada elemento de seu conjunto (PARENTE, 2012. p. 43).

A partir desse raciocínio, a pesquisa se concentra no desenvolvimento da experiência fora da sala de cinema e o que é implicado ao fazer da cidade este espaço, apresentando uma diversidade de arranjos para refletir primeiro no aspecto teórico e em seguida passando a elencar práticas similares em Niterói para pensar os desdobramentos possíveis deste investimento de capital cultural na valorização dos espaços sob diferentes objetivos. Por exemplo, quais questões são propostas no Museu de Arte Contemporânea de Niterói na realização de um encontro de universidades (RUN) e em que essas questões diferem das propostas cineclubistas promovidos por reconhecidos Pontos de Cultura da cidade?

No primeiro capítulo, uma vez estabelecido quais elementos condicionam o modelo NRI, faz-se um breve resgate histórico acerca do que levou o espetáculo cinematográfico a encerrar-se nas salas, a partir dos estudos de Cesarino Costa e Freire. Em seguida, as observações de André Parente são intercaladas e comparadas com outros autores de referência a respeito do dispositivo e das transformações das projeções audiovisuais: Katia Maciel, Philippe Dubois, Raymond Bellour e Dominique Païni. Pretende-se assim, esclarecer quais forças atuaram sobre o dispositivo cinematográfico que promoveram a migração das projeções de espaços fechados diversos, sejam salas de exibição, museus ou galerias, para espaços abertos.

O texto segue para o segundo capítulo analisando as relações possíveis entre exibições a céu aberto e a cidade, sejam estas de caráter público ou não. Caberão observações a respeito de como diferentes espaços recebem e estabelecem diferentes narrativas e relações de troca com as pessoas de acordo com suas particularidades, citando os autores Luiz Claudio da Costa, Jean-Paul Thibaud e Richard Sennet assim como uma reflexão a respeito de como a promoção de eventos noturnos levanta questões e ideias de otimização do espaço urbano fora

do horário comercial diurno, como apontado na publicação do CoLaboratório intitulada Manifesto da Noite.

Ainda que se exponha uma gama de possibilidades, questionamentos e implicações que as projeções a céu aberto podem provocar em meio ao espaço urbano e no dispositivo cinematográfico, as características específicas que cada eventualidade provoca evidenciam as variáveis entre a teoria referenciada e a realidade prática a respeito da potência dessas projeções no cotidiano. A partir disso, pensar as projeções em espaços abertos da cidade de Niterói apresenta-se como desdobramento possível de uma pesquisa que teve como ponto de partida as exposições da mostra universitária UFFilme para verificação da validade dos conceitos analisados até então.

Ao longo desse processo, porém, ao entrar em contato com documentos relacionados à exposições a céu aberto como a projeção em três telas do filme “Napoleón” (1927), de Abel Gance, realizada no Estádio Caio Martins com acompanhamento musical ao vivo performado pela Orquestra Sinfônica da UFF, ou com a história do Itaipu Cine Drive In documentada por Freire (2012), notei que um levantamento geral e a organização dessas informações, para estarem em consonância com a pesquisa, demandariam uma análise muito mais aprofundada a respeito de seu contexto histórico, uma vez que este não contempla as mesmas disputas que permeiam o dispositivo cinematográfico e as cidades atualmente.

Além disso, participei de práticas de projeção a céu aberto desde que me mudei para a cidade em 2011, ora como parte do público, ora como produtora. E pude estabelecer uma relação tal com esse dispositivo que, a cada nova projeção que participava, por um lado acendia meu interesse por desenvolver uma teoria que abarcasse as muitas forças que eu podia perceber como atuantes ali, no intuito de atestar aquele arranjo como possível solução para reunir pessoas para assistir filmes e dar a entender a importância daquele encontro, mas por outro lado me lembrava do quanto este arranjo está exposto ao acaso, às imprevisibilidades técnicas e meteorológicas e o quanto cada encontro depende, em suma, daqueles que o compõem.

Reconhecendo nessa lógica uma intenção cartográfica tal qual formulada pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, no sentido de acompanhar processos (KASTRUP e BARROS, 2009) e “valorizando aquilo que se passa nos intervalos e interstícios, entendendo-os como potencialmente formados e criadores de realidade.” (COSTA, 2014), preteri a apresentação de um inventário completo das exposições a céu aberto, justificado apenas pela

compilação, ao retorno e reinterpretação de eventos recentes, ligados majoritariamente à universidade e aos espaços públicos. Dessa forma, o terceiro capítulo apresenta um mapeamento de iniciativas do gênero realizadas em Niterói, procurando reconhecer os agentes envolvidos na produção e promoção dessas exposições, contando com um resgate histórico e indicações da multiplicidade de relações estabelecidas entre a Universidade Federal Fluminense, museus, Pontos de Cultura e os órgãos administrativos da cidade. Como a direção das reflexões parte da tela rumo ao espaço e ao exterior, a organização dos relatos também se organiza nesse sentido, partindo das experiências organizadas dentro da universidade até as projeções espontâneas realizadas no espaço urbano.

I – Projetar a céu aberto

Abordar as projeções cinematográficas, independentemente do local de sua realização, é tratar de uma operação óptica através da qual se obtém o transporte e a ampliação de uma imagem pelo emprego de luz. Nos primórdios da invenção, o período determinado pela historiografia clássica como do “primeiro cinema”, a mera aparição de imagens em movimento em tamanho natural atraía o público por si só, enquanto atualmente multiplicam-se os mecanismos de simulação da imersão e de novos empregos da tecnologia a serviço do entretenimento do público, como as tecnologias 3D, o som surround, os dispositivos de realidade virtual e a interatividade. Em paralelo, também é de suma importância considerar as exposições ligadas ao âmbito das artes visuais, entre as quais constam outras formas de exposição de pinturas, instalações e experimentações luminosas, além de apresentações que desafiam os modelos narrativos e os limites entre regimes de diferentes mídias e suportes, os transcinemas e o cinema expandido.

Na compilação de textos da exposição de abertura do Instituto Le Fresnoy, no norte da França, intitulada “Projections, les transports de l’image” Dominique Païni pontua como o mecanismo óptico carrega significados além do transporte da imagem apenas, possibilitando uma interpretação figurativa que se relaciona ao transporte de emoções, sentimentos, euforia e natureza poética. (PAÏNI, 1997, p. 11). Na mesma compilação, Hubert Damisch indica como a metáfora da projeção foi usada por Freud para esclarecer o funcionamento do inconsciente, já considerando a relação com o espaço ao esclarecer esse mecanismo: “pode ser que a espacialidade seja a projeção da extensão do aparelho psíquico.” (FREUD, 1985 apud DAMISCH, 1997, p. 16)¹.

Essas considerações iniciais ressaltam como essa operação pode ser ressignificada a cada nuance de sentido que se lhe confere. Deste modo, fica evidente a necessidade de que sejam esclarecidas algumas definições e fronteiras dos arranjos analisados, de modo a não igualar os significados de cada elemento constitutivo de projeções realizadas em regimes de significação diferentes. Antes de considerar o “cinema”, a “projeção a céu aberto” e suas formas híbridas, é necessário refletir sobre as mudanças estruturais que levaram o cinema para dentro da sala em primeiro lugar. Esse processo já evidencia nuances no regime de percepção por si só, uma vez que engloba a influência de avanços tecnológicos e a receptividade do público, além de contribuir para o reconhecimento de uma história do

¹ Tradução da autora: “Il se peut que la spatialité soit la projection de l’extension de l’appareil psychique”

cinema defendida pelo pesquisador André Parente (2012) que tem os modelos experimentais como protagonistas, na qual o trabalho dos artistas é essencial e que abre outros horizontes para o desenvolvimento de exposições de imagens.

Partindo-se, portanto, do modelo de exibição cinematográfico mais tradicional ao se evocar o cinema, a “forma cinema” é entendida, segundo Parente, por um conjunto de “três elementos distintos: uma sala de cinema, a projeção de uma imagem em movimento e um filme que conta uma história de cerca de duas horas” (PARENTE, 2012, p. 38), que promove ainda a impressão ao público de estar diante dos acontecimentos propriamente representados através da transparência da montagem e suspenso do fluxo dos acontecimentos exteriores à sala. A consolidação deste modelo de apresentação é fundamentalmente pautada por preceitos históricos, econômicos e sociais relacionados à industrialização do cinema, o que faz com que essa combinação descrita seja intitulada pelo autor, retomando o conceito de Claudine Eizykman, de modelo narrativo-representativo-industrial (NRI)².

Previamente à consolidação do modelo NRI e à estruturação do cinema como indústria, ou ao que a pesquisadora Cesarino Costa (2008) chama de “domesticação do cinema”, as exibições de imagens em movimento se relacionavam ao regime de invenções e atrações, encontrando reconhecimento em feiras e exposições itinerantes ou em espaços de programação cultural periódica. Nos Estados Unidos, os locais que mais exibiam filmes eram os teatros de variedades do gênero vaudeville (COSTA, 2008), que nos primeiros anos do século XX passavam por uma reformulação (eliminando a venda de álcool e o apelo erótico das apresentações e investindo em decorações elegantes para seus ambientes) e voltavam a tornar-se atrativos para passeios em família (BOWSER, apud COSTA, 2008, p. 41). Costa (2008) destaca que esses filmes funcionavam como obras independentes em meio ao conjunto de atrações, podendo ser alocados em diferentes espetáculos uma vez que nestes shows as obras apresentadas não tinham que se relacionar entre si (ibid, p. 43).

Resgatando os escritos de Tom Gunning, outro historiador do primeiro cinema, a autora aponta para a caracterização dos filmes desse período enquanto “cinema de atrações” (COSTA, 2008, p. 52) devido, primeiro, à exigência das obras por um engajamento do público, diferentemente de outros espetáculos tradicionais que assumem a imobilidade do espectador, mas também pela possibilidade dos filmes definirem um “tipo de experiência

² Equivalente aos termos “modelo-representativo-institucional”, de Noël Burch e “estética da transparência”, de Ismail Xavier (PARENTE, 2012).

visual (...) cujo objetivo é espantar, maravilhar o espectador, e cuja aparição já é, em si, um acontecimento” (GUNNING, 1990 apud COSTA, 2008, p. 53).

Além dos vaudevilles, outra forma de circulação que se tornou muito comum, inclusive no Brasil (FREIRE, 2012), foi a itinerância através de exibidores ambulantes, que possuíam sua própria aparelhagem e um pequeno acervo de filmes que era levado para locais mais distantes dos centros urbanos. Esses apresentadores, por serem os principais organizadores da atração, gozavam de plena autonomia sobre as obras que exibiam, podendo remontá-las conforme a resposta do público, mas exercendo também os papéis de “professores de uma certa ideologia e mestres de cerimônia de uma nova percepção visual” (COSTA, 2008, p. 59).

Essa percepção se refere a aspectos específicos das imagens, através das quais, segundo Costa, “surgia uma nova percepção do mundo, mediada pelas formas mecanizadas de deslocamento, mas transformada em percepção visual com o auxílio direto do próprio cinema, única mídia capaz de reproduzir a sensação de velocidade” (COSTA, 2008, p.59). Conforme essas particularidades passam de novidade a uma característica generalizada das obras, inerente em sua própria linguagem, e a ganhar notoriedade conforme assimilavam noções massificadas de narrativa, o regime de apreciação das imagens começa a se transformar. Para Costa, essa mudança configura um processo de domesticação do cinema à medida que a atividade adquire aspectos de indústria: mobilizando estruturas para controlar a produção e a distribuição dos filmes, institucionalizando-se e autorregulamentando-se no intuito de proteger a continuidade de sua produção e a lucratividade (COSTA, 2008).

No Brasil, essa transição dependeu ainda da necessidade de modernização das cidades, dada a instabilidade no fornecimento de energia elétrica na época, de forma que foram necessários alguns anos entre a chegada dos primeiros aparelhos de exibição no país e o estabelecimento de salas de cinema fixas. No Rio de Janeiro, por exemplo, o primeiro prédio construído com a finalidade de promover a exibição de filmes foi o Cinematographo Parisiense, inaugurado em 1907 (BESSA, 2011, p. 4). Antes disso, neste primeiro período, as apresentações do cinematógrafo se davam no contexto de feiras de variedades e cafés, mencionados previamente, que já contavam com um público cativo, ou nas salas de espera de outros espetáculos como balés e peças de teatro.

O período de 1903 a 1912 é caracterizado por um fenômeno mundial de expansão da abertura de salas de cinema (FREIRE, 2012). Dentre as causas para esta nova conjuntura,

Freire (ibid) aponta uma série de avanços tecnológicos que possibilitaram o desenvolvimento de filmes mais longos (e por consequência mais sofisticados narrativamente, para manter o interesse do público por mais tempo) assim como resolveram uma série de condições técnicas que tornaram a projeção melhor e mais fácil de manusear (FREIRE, 2012). Para Costa, este período começa em 1905, com a invenção dos nickelodeons nos Estados Unidos – grandes espaços, bem maiores que as salas dos teatros de vaudevilles, explorados por exibidores no intuito de promover apenas projeções de cinema com o máximo de pessoas por sessão a baixíssimo custo: um níquel. Para a autora, a invenção marca o início do processo de domesticação do cinema conforme as classes dominantes passam a considerar problemático a congregação de tamanho público sem supervisão de qualquer instituição social. Em resposta às ameaças de fechamento dos cinemas e à censura das obras cria-se um órgão de autorregulamentação da atividade no país e dá-se início à “criação de um padrão ambiental para o consumo de filmes, um padrão narrativo e um processo de massificação de um gosto pequeno-burguês” no intuito de fazer do cinema mais do que mera atração popular (COSTA, 2008).

Neste período de expansão, as exhibições de cinematógrafo ao ar livre, antes comuns em meio às feiras e ocasiões festivas populares, resistem à medida que mesmo espaços que não tinham sido construídos para funcionarem como salas passam a ser vistos como oportunidades para os exibidores. Em Niterói, por exemplo, um dos principais cinemas de rua da cidade, o Royal, que permaneceu em atividade a céu aberto de 1910 a 1917, quando mudou de endereço, funcionava “num típico barracão recorrentemente utilizado como cinema nesses tempos, com uma fachada que escondia um terreno aberto” (FREIRE, 2012, p. 54).

Apesar de ser realizada a céu aberto, estruturas como a do cinema Royal ainda estão mais próximas à experiência imersiva e passiva do modelo NRI dentro das salas, que da experiência engajadora, ativadora do acaso e de relações com múltiplas expressões artísticas do cinema de atrações.

Isoladamente, o aspecto de estabelecer diálogo com outras manifestações artísticas confere nuances que podem ser determinantes para o engajamento do público. Por exemplo, a apresentação conjunta de performances musicais junto com as projeções de filmes num arranjo no qual a banda se encontra ao lado da tela, num espaço aberto, incitando a movimentação dos corpos pelo espaço disponível, difere da disposição desta num fosso de

teatro frente a um público restringido a seus lugares, que rapidamente abstrai de sua presença ao longo do filme, mesmo estando ambas dentro do propósito de musicar os filmes previamente ao advento do cinema sonoro³.

A partir disso, a passagem do regime a céu aberto para dentro da sala corresponde, portanto, à mudança de uma espetatorialidade ativa e propositiva a uma espetatorialidade tensionada pela restrição espacial, uma vez que os filmes seguem como nunca reproduzindo a cinesia, mas dentro dos confins estabelecidos pelo quadro. Ainda que a linguagem das obras considere o espaço fora da tela e o explore enquanto aspecto, a projeção dessa característica dentro da sala mira rumo à escuridão, enquanto a céu aberto o faz na direção do próprio mundo real.

1.1 – Sair da sala de cinema

O advento da televisão, porém, promove a primeira mudança estrutural nos modos estabelecidos de consumo das imagens, conforme a população passa a migrar o hábito de ver filmes para o ambiente doméstico. Com o crescente sucesso do aparelho e o posterior surgimento dos dispositivos VHS, o público dos cinemas começa a reduzir drasticamente. Segundo Friedberg (2002), esse momento ficou conhecido pela imprensa popular nos Estados Unidos como “A audiência perdida” e caracteriza o princípio de uma série de medidas adotadas para contrabalancear esse deslocamento.

Friedberg (2002) aponta que por coincidir com a decisão de 1948 da Suprema Corte americana pela separação das atividades de produção e exibição cinematográfica, essas medidas foram adotadas pela indústria cinematográfica sob dois vieses, tanto a partir de aspectos tanto internos aos filmes quanto referentes às condições de exibição: “um pelo comprometimento – ajustando-se frente às vantagens espetatoriais da televisão – e o outro pela compensação – oferecendo tamanho de tela, imagens coloridas e espetatorialidade imersiva que a televisão não poderia suprir” (p. 193).⁴

Nesse contexto, além do investimento em novas tecnologias como as exibições

³ Ou mesmo atualmente em programações híbridas de resgate da musicalização ao vivo como as sessões da série “Música e Imagem” realizadas pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro ou as sessões de Cine Concerto promovidas pelo coletivo Soundpainting Rio

⁴ Tradução da autora: “One was to compromise – by adjusting to the spectatorial advantages of television – and the other to compensate – by offering screen size, color images and the immersive spectatorship that television could not supply.” (FRIEDBERG, Anne. Urban mobility and cinematic visuality: the screens of Los Angeles – endless cinema or private telematics. *Journal of visual culture*, SAGE Publications, vol 1, n. 2, pp. 183-204, 2002.

panorâmicas e o Cinerama, pôde ser observada a inauguração crescente de cinemas a céu aberto, especialmente de cinemas Drive In, aos quais o público já estava habituado desde a década anterior. Além de estimular a troca do ambiente doméstico pelo “ar fresco” (FRIEDBERG, 2002), as campanhas publicitárias desses cinemas estimulavam práticas reprimidas pelos cinemas tradicionais como comentar os filmes, falar e fazer refeições (COHEN, 1994). Como essas práticas se davam no próprio automóvel, a exibição do Drive In era entendida como o melhor dos dois mundos: permitindo a visualização de filmes em notáveis condições técnicas, sem as regras impostas pelos cinemas fechados, mas dentro da extensão do ambiente familiar representada pelo carro.

Para Mary Cohen (1994), os cinemas Drive In contrapuseram a exibição em sala resgatando práticas do primeiro cinema comuns nos teatros de vaudevilles como a presença de outras atividades em paralelo à exibição. Dessa forma, os Drive In tornavam-se mais próximos de “‘centros de entretenimento’, nos quais os clientes poderiam escolher dentre uma variedade de atividades, uma delas sendo o filme” (p. 471).⁵”.

Essa retrospectiva, ainda que superficial, corrobora com a defesa de Katia Maciel (2009), para quem o cinema se apresenta desde sempre como arte experimental na medida em que, na busca por formas de criar imagens em movimento, projetar e trabalhar com cor, som e profundidade, se associa às demais artes e as assimila de uma forma muito particular como parte de sua própria linguagem (p. 13), a ela faz coro André Parente, defendendo que o “o cinema sempre foi múltiplo, mas essa multiplicidade se encontra, por assim dizer, encoberta e/ou recalcada por sua forma dominante” (PARENTE, 2012, p. 39) pontuando a necessidade de atentar para que essa forma dominante não ofusque outras disposições audiovisuais.

No Brasil, a popularização do aparelho de televisão é mais tardia, tendo seu início em meados da década de 1960, e apesar de também promover o desenvolvimento de novas associações entre o hábito de ver filmes e o público, o fez proeminentemente pela associação da ida ao cinema com outros hábitos de consumo. Ainda que cinemas Drive In tenham sido inaugurados e feito muito sucesso por aqui entre as décadas de 1960 e 1970, seus altos custos de manutenção, aliados à crescente especulação imobiliária e ao escasso investimento estatal

⁵ Tradução da autora: “Like these older sites of film exhibition, drive-in theatres were 'entertainment centres' where patrons could choose among a variety of activities, only one of which was the film.” (COHEN, Anne. *Forgotten Audiences in the Passion Pits: Drive-in Theatres and Changing Spectator Practices in Post-War America*. Film History. Reino Unido, vol 06, n. 04, pp. 470-486, 1994)

no parque exibidor brasileiro fizeram com que tivessem o mesmo destino das salas de cinema de rua, encerrando suas atividades⁶.

No começo dos anos 1990, as novas salas de galeria eram inauguradas com número de lugares reduzido e em formato múltiplo, apresentando salas de diferentes exibidores no mesmo local sem um atendimento unificado, conforme demonstrado por Silva (2010), para apenas alguns anos depois se consolidarem os modelos Multiplex, com número reduzido de lugares por sala, pertencentes ao mesmo grupo exibidor, com um espaço de espera único.

Em sua análise sobre o processo de industrialização do cinema brasileiro, Bahia (2012) afirma que "o crescimento do setor de exibição, apoiado nesse sistema, não só eleva o preço médio do ingresso como transforma hábitos culturais" (p. 65), este processo de elitização dá início à mudança de perfil dos espectadores que passam a frequentar espetáculos cinematográficos (ALMEIDA; BUTCHER apud BAHIA, 2012, p. 65). Atendendo a esse novo perfil, os gestores dos Multiplex, segundo Bahia, agregam a oferta de outros produtos no mesmo ambiente para manter os frequentadores no local o máximo possível. Essa medida abrange igualmente as salas de "cinema de arte", que, dentro de um outro conceito de sala de cinema, investem para que haja um espaço agradável de socialização apoiada no capital cultural" (BAHIA, 2012, p. 66).

Essa mudança, ao enclausurar o cinema num universo de consumo, possibilita que seja contraposta por iniciativas de valorização e capitalização cultural. Além de, por demandar altos custos de manutenção e um agenciamento de empresas distribuidoras engajadas em primeiro lugar pelo retorno financeiro do projeto, dificultar a entrada de filmes da iniciativa independente, associados ao cinema de nicho. Por manifestarem uma iniciativa que vai de encontro a esses objetivos, nota-se que prefeituras, festivais culturais e cineclubes – agentes públicos, privados e sociais comprometidos com a ampliação do acesso às manifestações culturais (entre elas as exibições de cinema) – passam a promover sessões cujo objetivo, além do entretenimento, considera o aumento da visibilidade de filmes que não conseguem se inserir nesse modelo e possibilitar o acesso a um público que não frequenta centros de exibição.

Nesse contexto, vale ressaltar que as sessões a céu aberto promovidas por cineclubes e

⁶ Atualmente, no Brasil, resta apenas um cinema da modalidade em operação periódica, o Cine Drive In em Brasília, em atividade desde 1973 e fonte de inspiração do filme de Iberê Carvalho "O Último Cine Drive In", lançado em 2014. Mas a prática também tem sido resgatada em apresentações pontuais em diversas cidades pelo Brasil como as sessões promovidas pelo Cine Autorama, da produtora paulista Brazucah Produções, que transforma estacionamentos de shopping, parques e praças de São Paulo em cinemas a céu aberto.

festivais de grande e pequeno porte como a Mostra de Cinema de São Paulo, o Festival do Rio e mesmo a Mostra de Cinema de Tiradentes, por exemplo, são realizadas em lugares de grande circulação de pessoas, respectivamente o vão do Museu de Arte de São Paulo, a praia de Copacabana e a Praça Central da cidade de Tiradentes, para dar visibilidade ao filme e sensibilizar o público a participar das outras atividades previstas pela programação.

No caso dos órgãos públicos, esse esforço passa a ser concretizado nos espaços por eles administrados, que podem se beneficiar do estabelecimento de relações afetivas (e consumidoras) do público com o lugar. É corrente que essas exposições sejam seguidas de debates, promovendo a troca de impressões, discussões sobre o filme e sobre o uso do espaço, além de frequentemente estarem inseridas num contexto no qual a sessão do filme não é o único acontecimento promovido, mas acompanhando shows de música, apresentações de dança e teatro.

1.2 – Sair de outros espaços de exibição

A reflexão acerca de como a forma cinema foi assimilada pelas artes, conquistando lugares de exposição diversos como galerias e museus, se dá de formas distintas conforme a interpretação da forma hegemônica do cinema por diferentes autores. Os teóricos franceses considerados na pesquisa tomam essa forma dominante como ponto de partida e pensam a partir dela a multiplicidade de variações incorporada às artes, Philippe Dubois chama esse conjunto e essas novas formas de “pós-cinema”, Raymond Bellour de “um outro cinema”, enquanto Dominique Païni reflete sobre o “cinema exposto”. Já a produção acadêmica brasileira, resgatando a ideia de André Parente a respeito da própria forma cinema ser uma idealização (especialmente se tomarmos como parâmetro a realidade tecnológica do parque exibidor brasileiro), prefere pensar o desenvolvimento do dispositivo cinematográfico enquanto promotor da sensação de suspensão temporal e da imersão, situando o modelo NRI como uma expressão deste apenas, e seguindo a análise dessa multiplicidade de expressões a partir do engajamento do espectador e dos processos de subjetivação que a ele se dirigem, utilizando os conceitos de “cinema expandido”, cunhado por Stan VanDerBeek e popularizado por Gene Youngblood para se referir às experiências com projeções múltiplas (PARENTE, 2012, p.31), mas apropriado por Parente para se referir “ao processo de desocultamento do dispositivo do cinema” (ibid); e “transcineas”, termo desenvolvido por Kátia Maciel para se referir a obras que desafiam a percepção do espaço-tempo

cinematográfico a partir da interatividade (MACIEL, 2009, p. 17).

A definição canônica utilizada pela teoria francesa, segundo Dubois⁷, abarca além do dispositivo: os filmes, em todos os possíveis gêneros, expressões e formatos; a instituição cinema, seus aspectos sociais (experiência coletiva, ritualística e de diversão da população), econômicos (enquanto fonte de trabalho, uma indústria, um modelo de exploração) e políticos (enquanto veículo de difusão de ideologia em escala mundial); e os espectadores. Nas formas de “pós-cinema” entendidas por ele se compreende desde outras formas de experienciar filmes que passaram pela forma clássica, como os aparelhos domésticos de visualização (home theater, DVD, Blu-Ray), plataformas online de reprodução e seu possível emprego em diferentes meios de locomoção como trens e aviões, a explorações artísticas por artistas e curadores de museus.

O pós-cinema, segundo o Dubois, não deve ser entendido como uma classificação cronológica, pensada num viés histórico, mas como “o cinema de depois, de outra forma, em outro lugar que não sua sala, que não em suas condições tradicionais de existência.”⁸.

O autor defende que, quando exposto, o cinema é apresentado a partir de duas lógicas: a primeira como uma apropriação de imagens de filmes e a segunda como apropriação de elementos do dispositivo. É à apropriação de imagens que se refere Dominique Païni em “Reflexões sobre o cinema exposto”. Ao considerar exposições que tenham como tema a obra de cineastas cânones (a exemplo da “Expo(r)Godard”, curada por ele próprio e realizada em 2013 no Centro Cultural Oi Futuro do Flamengo, no Rio de Janeiro) como Hitchcock, David Lynch ou Agnès Varda, Païni indica quais os principais diferenciais dessas exposições em relação às demais. O primeiro deles diz respeito ao hábito de expor reproduções, cópias digitais dos filmes em vez do suporte original, aspecto que, segundo Dubois⁹, subverte a teoria crítica Benjaminiana do valor de culto das obras, que é indiretamente proporcional a sua reprodutibilidade. Uma vez que as cópias digitais são mais facilmente duplicadas do que as projetadas em cinema, o valor de culto das obras cinematográficas é transferido às projetadas em sala, enquanto o cinema exposto passa a ter valor de reprodutibilidade.

Païni discorre em seguida sobre a impossibilidade de se expor narrativas, que se

⁷ Em comunicação verbal apresentada em aula magna do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC-SC, abril de 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bq8nYh6DWhA&t=6779s> . Acesso em 20/10/2017.

⁸ Em entrevista para o programa AGENDA, da Redeminas, exibido em abril de 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XEaSPA4mnPg> . Acesso em 20/10/2017 .

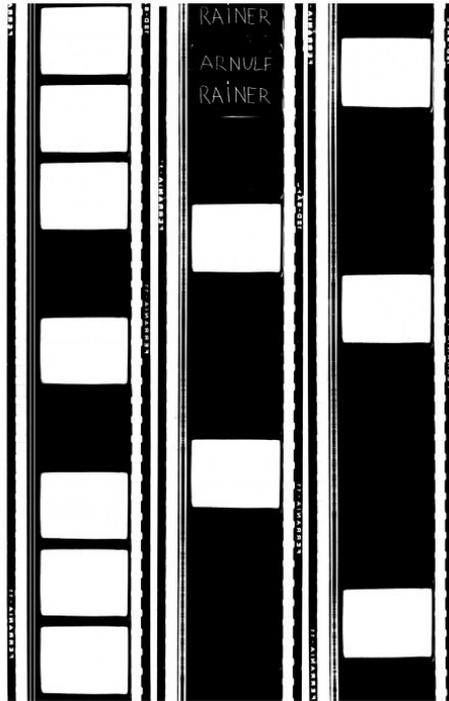
⁹ idem 3

perdem na fragmentação da estrutura do filme, mesmo que as partes não estejam sempre dissociadas de suas respectivas intensidades dramáticas, algo semelhante a expor fragmentos de quadros, podemos perceber os contrastes, algo da técnica, mas não todo o conjunto. Outra questão que se impõe nesses eventos é que se zele pelo controle da escuridão, visto que as imagens são compostas de luz, o que por vezes incentiva até mesmo um afastamento do público para um entendimento visual mais agradável; e por último o aspecto das durações dos fragmentos, que interferem no tempo de visita do público (PAÏNI, 2008).

Entre as razões elencadas para a popularização desse tipo de exposição, Païni indica, além da profusão das tecnologias digitais, que conferem à projeção mais estabilidade e a possibilidade de programar repetições via computador, algumas razões de traços ideológicos que emergiram na cena artística a partir da década de 1990, como a preferência às sensações, às liberdades individuais e à interatividade em detrimento dos sentidos impostos pela dramaturgia dos filmes, pela imobilidade e pelo silêncio demandados em salas de cinema. O público sentia ainda uma semelhança entre o funcionamento das exposições e o consumo de imagens via televisão, que permitiam a mobilidade em torno das imagens e a possibilidade destas não serem o único foco de atenção (PAÏNI, 2008).

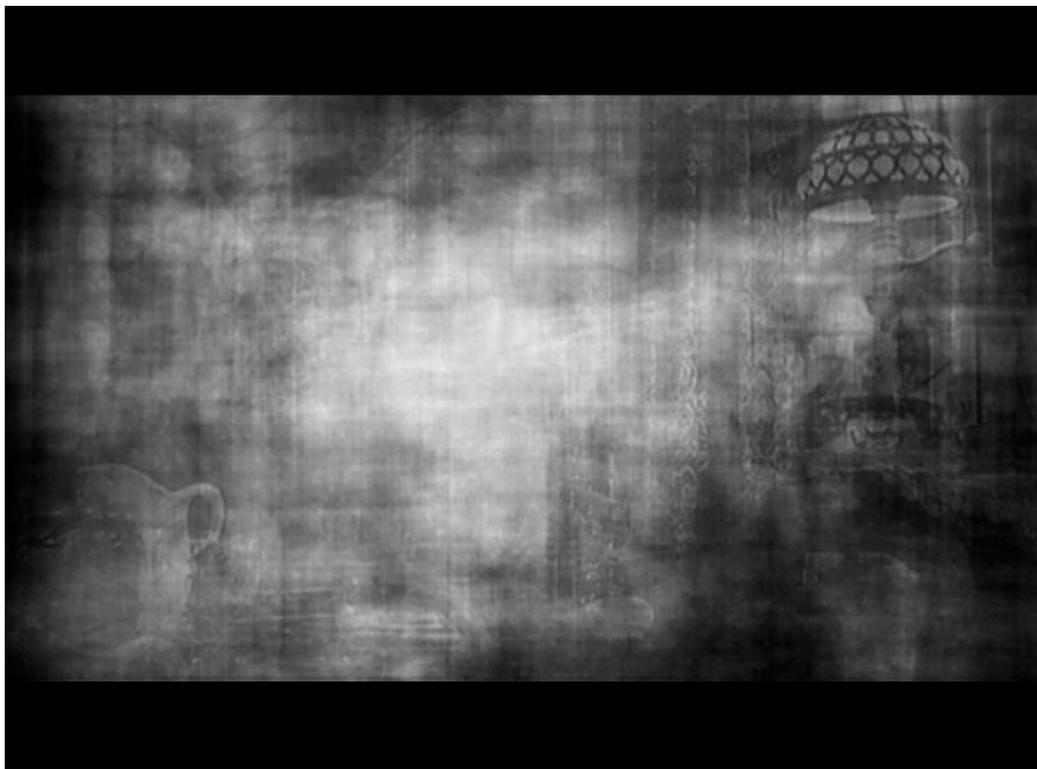
Dubois encara essas exposições que se apropriam das imagens como oportunidades de proporcionar um visionamento particular das obras que por vezes revela-se a única forma de se fazer perceber algumas características dos filmes e de se questionar processos de realização. Dividindo essas exposições a partir de quatro enfoques: as que tem como objeto a exposição de filmes, sua recomposição ou decomposição, sua reconstituição e sua materialização. Ele demonstra como alguns arranjos promovem, por exemplo, o visionamento de pequenos detalhes dos planos, como as exposições de filmes em câmera lenta realizada por Douglas Gordon e as decomposições e remontagens da escola vienense, que, tomando por exemplo curtas-metragens de Martin Arnold, exploram trechos de cenas do cotidiano pela repetição de microfragmentos sem grande valor dramático nos filmes originais. Além destes exemplos, Dubois cita ainda os trabalhos de Peter Kubelka (Fig. 1), que desenvolve murais com películas, e do canadense Jim Campbell (Fig. 2), que produz imagens fixas de filmes sobrepondo seus planos, como exemplos de artistas que criam obras plásticas a partir do suporte filmico.

Figura 1: Antiphon



Fonte: Film Comment - Lincoln Center 1

Figura 2: HITCHCOCK'S PSYCHO 2000 1



Fonte: Jim Campbell Portfolio: Still Ima 1

Na segunda lógica de apropriação do cinema pelas artes entendida por Dubois, as exposições que reinventam elementos do dispositivo cinematográfico o fazem, segundo ele, em quatro frentes: as que reinventam a projeção luminosa ou a incidência da luz; as que reinventam a tela ou o lugar onde a imagem/luz aparece; as que reinventam a sala ou o lugar onde estão as pessoas e por fim as que reinventam o espectador. Essas questões estão ligadas à dimensão espacial que esses arranjos passam a atribuir às imagens em movimento ao deslocá-las das salas de cinema e exemplificam a síntese de Raymond Bellour¹⁰ sobre a disputa entre espaço e tempo que diferencia a forma cinema do cinema exposto e das instalações luminosas que empregam projeções. Para Bellour, o cinema se configura como arte temporal, na qual a sucessão de imagens promove um efeito de acumulação de sentidos conforme sua duração até culminar no seu fim (mesmo que essas imagens manipulem a percepção do espaço), enquanto as instalações apresentam as imagens como elementos temporais dispostos numa experiência espacial.

É a partir desse raciocínio que as afirmações de Dubois, Bellour e Païni mais se aproximam dos escritos de André Parente e Katia Maciel, na reflexão sobre como novos significados são atribuídos às imagens ao ter seus elementos constitutivos espacializados (incluindo entre esses elementos o próprio espectador) e colocados em relação com outros objetos e outras formas de expressão midiática.

Nisso consiste a questão do dispositivo cinematográfico segundo André Parente (2012), quando o cinema passa a ser pautado por um viés estruturalista que considera a relação entre os diferentes elementos que constituem a experiência cinematográfica na produção de efeitos de subjetivação no público. Ao situar esses efeitos de subjetivação como norte, Parente alerta sobre a possibilidade da linha de pesquisa se abrir para entendimentos equivocados do cinema enquanto mídia que podem tender a fazer “generalizações e abstrações que não levam em conta a textualidade fílmica”, assim como serem passíveis de uma interpretação dicotômica que tem as mídias como ferramentas de manipulação e o público como vítima passiva incapaz de responder e contestar esse discurso, ou seja, privados de sua subjetividade e expressão ética e política (2012, p. 46).

A partir dessa ressalva, o autor defende uma interpretação trans-histórica e

¹⁰ Em comunicação verbal apresentada no site do grupo editorial francês Éditions P.O.L, dezembro de 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4FaurOOd7o&t=118s>. Acesso em 31/10/2017

transmidiática do dispositivo. Além da ideia teleológica que vê o desenvolvimento de cada mídia de reprodução do real e imersão como passos em direção ao cinema total baziniano, essa interpretação entende que “uma mesma mídia pode esconder, por trás de uma aparente identidade, diferentes dispositivos” (PARENTE, 2012, p. 48), como a câmera escura, no exemplo citado pelo autor, que passa do modelo de percepção passiva para o modelo de percepção ativa conforme a mudança teórica sobre o olhar, e constata que as diferenças de dispositivo em cada meio agregam, gradualmente, diferentes características cinematográficas, sejam esses meios identificados historicamente como cinematográficos ou não, como no caso das pinturas panorâmicas pesquisadas pelo autor. Parente conclui, dessa forma, que a forma dominante do cinema configura apenas um modelo na teoria do dispositivo que, ao se instituir como tal, promoveu por contraste a percepção de outras organizações que expandem o conceito de cinema à medida que questionam cada elemento do modelo NRI (PARENTE, 2012, p. 49).

Às “instalações que reinventam a sala de cinema em outros espaços e [às] instalações que radicalizam processos de hibridização entre diferentes mídias” Parente confere a nomenclatura de cinema expandido (PARENTE, 2012, p. 54), numa interpretação diferenciada do inventor do termo, Stan VanDerBeek, que pensava mais especificamente na multiplicação de telas e na necessidade de um regime de percepção diferenciado (CRUZ, 2010, p. 13) e de Gene Youngblood, autor do livro *Expanded Cinema* (1970), que pensa o emprego do vídeo e de múltiplas mídias na produção audiovisual que será denominada “synaesthetic cinema”. Essas e outras categorias como “cinema interativo”, também de André Parente, e “transcineas” de Kátia Maciel, que se refere a experiências espaço-temporais com imagens nas quais o público ativa a trama por meio de sua presença (MACIEL, 2009, p. 17), estão inseridas numa produção acadêmica que, desde os anos 1960, passa a considerar a imagem como “acontecimento, campo de forças ou sistema de relações que põe em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas” (PARENTE, 2012, p. 37).

1.3 – Uma vez lá fora

Sob esse espectro teórico, a passagem a céu aberto pode ser lida como alternativa ao espaço restritivo da sala de cinema pautada pelo consumo de capital, fomentando uma vivência cultural integrada com os espaços de administração pública ou com propostas (festivais e mostras, por exemplo) cogidas por coletivos e empresas de capital cultural que

promovem o visionamento de filmes sucessivamente excluídos do circuito comercial; tanto como estabelecimento de novas relações entre imagens em movimento e público por um processo de espacialização ou ainda como parte de mais uma forma de apropriação do dispositivo, reinventando os elementos constitutivos de práticas cinematográficas no espaço urbano. Essas leituras não devem ser entendidas como categorias e classificações restritas a si mesmas, mas como camadas de significação, uma vez que uma mesma projeção pode apresentar todas essas características na mesma proposta.

Outro valor ainda pode ser agregado a esse tipo de exposição, que se relaciona diretamente com a proposta de Roland Barthes (1975) a respeito do distanciamento amoroso do cinema no qual, para se descolar do espelho narcisístico da narrativa e da transparência, o filósofo propõe que o espectador se deixe fascinar por dois vieses: o da imagem e o de seu entorno, permitindo-se observar o ambiente, as outras pessoas e os raios de luz de forma a ampliar as possibilidades de interpretação da obra sem ser tomado de início pelos artifícios de imersão e de hipnose da experiência cinematográfica. Tomando como exemplos as exposições de curtas universitários projetados no espaço do Instituto de Artes e Comunicação da UFF por ocasião das primeiras edições da Mostra UFFilme (Fig. 3) ou a exibição de *The Searchers* (1956), em câmera lenta promovida por Douglas Gordon em Twentynine Palms, na Califórnia (Fig. 4), observa-se que o espaço aberto cria, além de uma moldura concreta, um extracampo relacionável ao próprio espaço de exibição que expande a percepção à medida que as imagens impulsionam o olhar do espectador para o fora-de-campo conforme sua força centrífuga identificada por Bazin. Essa experiência subverte a lógica das pinturas panorâmicas e dos dispositivos como o cinerama ou o mareorama que buscavam promover a imersão ao circundar o espectador pelas imagens ao inserir as imagens no que já os entorna.

Figura 3: Uffilme 2011 1



Texto 1: Fonte: blog da Mostra UFFilme! (<https://mostrauffilme2011.wordpress.com/2011/11/16/que-venha-2012/>)

Figura 4: Douglas Gordon, 5 Year Drive-b 1



Fonte: Studio lost but found (<https://brooklynrail.org/2017/03/art/Douglas-Gordon-with-WilliamCorwin>)

Essa relação entre o ambiente do filme e o ambiente da projeção podem se relacionar, além do viés temático, em termos de grandeza e proporção, como no exemplo do festival de cinema Open Air, cuja proposta é a apresentação dos últimos lançamentos do circuito e de clássicos do cinema americano na “maior tela a céu aberto do mundo”. O evento acontece desde 2002, tendo sido realizado em mais de uma cidade no mesmo ano e soma, até então, quatro edições nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, três edições em Brasília, duas em Recife e uma nas cidades de Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre. No Rio de Janeiro, por exemplo, cabe considerar ainda a transformação que o festival promoveu em seus locais de realização, tendo começado no Jockey Club Brasileiro e migrado posteriormente para a Marina da Glória, ambos os espaços com finalidades muito específicas que são radicalmente transformados em termos de estrutura para receber projeções cinematográficas.

No tocante aos processos de espacialização e à reinvenção dos dispositivos cabe lembrar as considerações de Tadeu Capistrano¹¹ sobre como a relação do público com as imagens foi alterada, particularmente a partir da década de 1990 com o desenvolvimento de redes transmidiáticas em torno das obras audiovisuais que assimilaram a interatividade e a vivência dos universos dos filmes em diversos suportes; e com força total nos anos 2000 à medida que as telas invadem a vida cotidiana, gerando espectadores cada vez mais “telepatas” – bombardeados por informações e com múltiplos focos de atenção, sem sintonizar numa única ação – cuja presença é cada vez mais condicionada às possibilidades virtuais, espetaculares e sociais.

Nesse âmbito, expressões como os espetáculos de VJs em festas e apresentações musicais, performances de projeção mapeada e ações como as intervenções do coletivo “Projetação” em manifestações políticas (“projeções”?), ao serem deslocadas para ambientes abertos passam a engajar o público esteticamente, tanto para imergi-lo sensivelmente na vivência artística como no caso dos VJs e da projeção mapeada, como para ser mobilizado politicamente nas “projeções” conforme o conceito de Jean Paul Thibaud resgatado na análise de Flávia Junqueira sobre as ações do coletivo. De acordo com a pesquisadora ao surpreender os passantes e provocar um novo olhar sobre a cidade, já condicionada a ser percebida sob o viés dos fluxos rápidos do capital, essas ações tiram o público da condição dos homens rápidos para configurá-los como homens lentos conforme a

¹¹ Em comunicação verbal apresentada na Controvérsia Cine Fantasma, CCBB-RJ, março de 2013. Disponível em <https://soundcloud.com/cinefantasma-1/debate-fantasma> . Acesso em 31/10/2017

definição de Milton Santos, aqueles “capazes de contemplar e, conseqüentemente, pensar a cidade” (apud JUNQUEIRA, 2016).

Outras manifestações estabelecem ainda relações com o passado histórico, tanto do cinema como das cidades, como as performances de Cine Fantasma, que “cria situações de projeção de imagens em locais degradados, ameaçados de extinção ou relegados ao esquecimento, buscando articulações entre memória, esquecimento e constituição de identidade” (LEBLANC, 2016, p. 124). Ainda no campo das significações históricas pode-se pensar essas ações como promotoras de identificação de patrimônio, como no momento da apropriação de temas cinematográficos nos enredos e desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro no carnaval de 2011; os pesquisadores Márcia Bessa, Wilson Oliveira Filho e Leila Ribeiro argumentam que o evento promoveu a “patrimonialização” do cinema ao associá-lo à evocação de aspectos da identidade nacional, mesmo quando considerando filmes e gêneros cinematográficos de fora do Brasil. Na coexistência, samba e cinema promovem a identificação um do outro enquanto expressões culturais semelhantes quando conjuram as atmosferas do sonho, do mistério ou da exploração de novos horizontes por exemplo.

Ao reinventar os elementos do dispositivo e se utilizar da projeção como transporte de sensações (PAÏNI, 1997), essas manifestações tomam parte do valor de culto das exibições em salas de cinema (DUBOIS, 2013) e promovem associações de significado com o cotidiano do público, seu entorno e seu espaço de subjetivação, as cidades. A arte inventada, dedicada à tentativa de reproduzir do mundo, é sobreposta aos espaços inventados, lançando provocações, luminosidades, pequenas insubordinações e sobretudo, olhares.

II – Projetar na cidade

Uma vez direcionando o olhar espectador para a cidade, o que o cinema instiga? Se as relações entre arte e cidade marcaram historicamente diversos movimentos artísticos, quais possíveis desenvolvimentos tal provocação ainda poderia propor? No catálogo da exposição “Era uma vez”, que apresentou instalações artísticas de estudantes do Instituto Le Fresnoy no Oi Futuro do Rio de Janeiro em 2011, Luiz Costa coloca uma opção: pensar a cidade como dispositivo em si mesma, para além de um “objeto de representação, nem somente [como] espaço para exposição pública de obras de arte. Ela pertence ao acontecimento discursivo e participa das significações da obra” (COSTA, 2011. p. 83).

O autor faz um breve resgate histórico a respeito do processo de nivelamento dos objetos artísticos pelas correntes artísticas das décadas de 1960 e 1970 que, tendo como referência os princípios mercadológicos capitalistas, promoveram a necessidade dos objetos expostos de estabelecer relações com outros objetos ou com o ambiente de exposição para serem valorizados.

A partir desse contexto, Costa (2011) relembra as caminhadas urbanas de Flávio Carvalho¹² e Artur Barrio¹³, resgatando-os como exemplos brasileiros dessas práticas artísticas que se utilizaram da cidade e seus signos, fluxos e disputas ao incorporá-los no dispositivo. Essa operação é definida a partir do resgate da definição deleuziana de dispositivo, que retoma as análises de Foucault, segundo as quais, resumidamente, o dispositivo é um conjunto de procedimentos técnicos que diz respeito a uma experiência visual e que demanda uma análise estrutural para ser identificada; que esses elementos interferem na enunciação dos textos; mediam disputas de poder e por fim desencadeiam processos de subjetivação no público envolvido, seja de forma individual ou coletiva.

Enquanto os processos e objetos artísticos passam por um momento de reconsideração de valor e de mudança de perspectiva pela teoria contemporânea, também a cidade passa a ser entendida a partir de novas perspectivas. Em 1968 a publicação de Henri Lefebvre, “O Direito à Cidade”, manifestava o desejo do autor por uma disposição dos espaços urbanos que considerasse, desde seu planejamento, as necessidades da população de fazer parte de dinâmicas que não têm como objetivo o rendimento material, desde atividades lúdicas e

¹² *Experiência N° 2* (1931), por exemplo, na qual o artista percorreu uma procissão de Corpus Christi indo no sentido contrário às pessoas, provocando manifestações de raiva

¹³ *4 dias e 4 noites* (1970), por exemplo, caminhada que o artista iniciou às 5h na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, no Rio de Janeiro, cruzando a cidade até o Museu de Arte Moderna.

criadoras à formas de proveito do corpo e da consciência não subordinadas aos fluxos capitalistas.

Segundo o sociólogo Jean Paul Thibaud (2010), a publicação de Lefebvre e especialmente sua consideração pelas “realidades práctico-sensíveis” deu impulso a uma série de pesquisas em planejamento urbano que passaram a se dedicar a pensar o corpo e as ações cotidianas das pessoas em relação com o espaço. Atos comuns como o caminhar, o sentar-se e o olhar foram colocados sobre uma lupa e combinados às emergências e questionamentos sobre os problemas ambientais e o caráter público das cidades, promovendo uma nova abordagem teórica que passou a refletir sobre a cidade sensível.

A hipótese aqui é que os sentidos são o pano de fundo de uma experiência do morar, um ponto central entre uma ecologia social, uma ecologia da mente e uma ecologia do meio ambiente (Guattari, 1989). O desafio é grande, já que envolve o entendimento sobre como as mudanças em larga escala no território urbano são incorporadas e propagadas no cotidiano. (THIBAUD, 2010, p. 04).

Além de pensar as ações do cotidiano como efeito da configuração da cidade, Thibaud ressalta como um entendimento das características sensoriais de cada ambiente como unidade, como uma única experiência (para além da percepção apenas visual ou apenas funcional), aliado ao questionamento sócio-histórico dos hábitos cotidianos, ao questionamento ético dos ambientes já estabelecidos pelo espaço e ao entendimento da parte que a sociedade performa ao vivenciar e reproduzir essas sensações, “nos permitem desenvolver modelos que deem sentido às mudanças urbanas atuais” (THIBAUD, 2010, p. 11), ou seja, a mudar concepções defasadas quando do desenvolvimento de novos espaços comuns.

Assim sendo, no momento em que as artes assimilam a cidade como parte de seu dispositivo, direcionando o olhar e a subjetivação do público para o que os entorna, e se olhar para a cidade pode desencadear ações propositivas para refletir sobre as estruturas atuantes naquele espaço e seu planejamento futuro, cabe concluir que as manifestações artísticas no espaço urbano podem ser mecanismos de ação política essenciais nas disputas de poder pelos espaços comuns e ferramentas de promoção de melhorias sociais

No contexto das políticas públicas brasileiras, esses processos passam a ser considerados em meio aos direitos defendidos pela “cidadania cultural”, conforme exame da filósofa Marilena Chauí (1995), enquanto enfrentamento à lógica do Estado brasileiro ao lidar com as práticas culturais até o começo dos anos 2000. Até então essa relação era pautada de quatro maneiras: ou por ideais liberais, que relacionam cultura e arte como

privilégios de uma elite; ou pelo autoritarismo, que entende o Estado como agente oficial de reconhecimento do que pode ou não pode ser considerado cultura; ou pelo populismo, que toma práticas de origem popular e as entende como versões apropriadas das belas artes, não como práticas autênticas em si mesmas; ou pelo viés neoliberal, relegando as práticas culturais às lógicas mercadológicas. Em resposta, a cidadania cultural colocada em prática por Chauí à frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo prezava por ações que tivessem como objetivo, além da promoção do acesso à cultura, a expansão deste próprio conceito, que passa a compreender os processos de subjetivação, de ativação do imaginário e da reflexão social que, conseqüentemente, diversificam o entendimento a respeito daqueles que passam a ser considerados agentes culturais a todos que tomam a frente e participam das tomadas de decisões descentralizadas do poder público.

Sob esta ótica, vale ponderar que as práticas culturais contemporâneas não podem ser consideradas como unidade, já que por vezes servem apenas à reafirmação dos poderes hegemônicos. Como lembra a pesquisadora Barbara Szaniecki (2016), é importante examinar as práticas da indústria criativa, na qual segundo ela estão abarcadas as lógicas dos megaeventos cariocas por exemplo (de Jornadas da Juventude à Copa, Olimpíadas e Rock in Rio), mas entre os quais também poderíamos considerar uma parcela da produção audiovisual contemporânea, que não impulsiona o desenvolvimento das estruturas e serviços disponíveis de forma integrada, não atenta para o projeto de cidade que propõe e apenas reafirma lógicas de exclusão social, e diferenciá-las das práticas da economia criativa, conforme conceito da pesquisadora Ana Carla Fonseca Reis segundo a qual essas ações consideram, além de seu desenvolvimento, seu posterior impacto nos setores afetados (REIS, 2008 apud SZANIECKI, 2016).

Interessa aqui, portanto, refletir sobre as práticas nas quais as exposições cinematográficas a céu aberto se engajam no confronto de aspectos e políticas restritivas em relação aos espaços abertos das cidades e à democratização da cidadania.

2.1 – Disputas pela cidade

Uma das principais provocações que o cinema implica ao disputar lugares de exibição pela cidade se deve ao fato de ser em essência uma projeção luminosa que demanda uma relativa escuridão para acontecer. Fazer da noite seu período de atividade implica, como

ponto de partida, em questionamentos acerca de horários úteis, trabalho, segurança, mobilidade e planejamento urbano.

Em 2014, o coletivo multidisciplinar “Colaboratório”, em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, promoveu o Seminário da Noite Paulistana no intuito de promover encontros de profissionais das cenas noturnas da cidade com convidados internacionais como o geógrafo francês Luc Gwiazdzinski, o sociólogo canadense Will Straw e o prefeito da noite de Amsterdã na época, Mirik Milan. Dessa sequência de encontros e da promoção de debates diários por grupos de trabalho acerca da noite na capital paulista, uma das mais célebres na atualidade, foi compilada uma publicação que reúne constatações acerca dos problemas enfrentados pela população que a promoção de vivências culturais a noite ora resolve, ora incita, além de exposições de políticas internacionais sobre o assunto, no que foi denominado Manifesto da Noite .

O Manifesto (2014, p. 5) propõe um alinhamento exposto pelas seguintes linhas de ação:

iluminar a noite sem destruí-la; animar a noite respeitando o ritmo biológico dos residentes; garantir a segurança pública sem toque de recolher; abrir a noite protegendo a saúde das pessoas que trabalham nela; garantir a continuidade entre centro e periferia, evitando uniformizar a noite; regular a noite com cuidado em preservar seu caráter transgressivo; evitar a regulação absoluta da noite sem, no entanto, abandoná-la para as lógicas do mercado; intervir na noite preservando sua parte significativa de mistério; conciliar ‘o direito à cidade’ com ‘o direito à noite’; exigimos o direito à cidade à noite e uma cidadania plena 24h; a noite tem muitas coisas para dizer ao dia.

Partindo do pressuposto de que as atividades noturnas já são uma constante e implicam, pela própria existência, em mudanças estruturais na relação entre a população e os gestores públicos, os autores Luc Gwiazdzinski, Will Straw e Mirik Milan observam ao longo do Manifesto quais tensões se tornam mais explícitas nessas novas experiências.

Gwiazdzinski (p. 53) considera que a sociabilidade noturna foi possibilitada pela pressão econômica de desenvolvimento das próprias cidades e suas respectivas redes de iluminação, e que as transformações de ordem social a partir da redefinição dos períodos de vigília e de sono e do advento de novas tecnologias de sincronização entre esses períodos de atividade (como o telefone celular) passam a alinhar os interesses do poder público e da população na medida que a estrutura das cidades possibilita essas vivências, mas também essas organizações evidenciam carências estruturais cuja responsabilidade é do poder público. As prefeituras incorrem em erro, segundo ele, quando mobilizam mais esforços pelo controle e extrema regulamentação dessas atividades em vez de reconhecer que popular a

noite é muito mais eficiente para resolver questões de segurança, por exemplo, em vez de aumentar o contingente policial em circulação nas ruas, e que as melhorias exigidas em áreas específicas, como direito ao transporte, incorreriam na melhoria desses serviços no período diurno concomitantemente, na medida em que a noite pode ser uma espécie de laboratório de experimentação desses serviços.

Dando continuidade à discussão, o sociólogo Will Straw (p. 105) acredita que as demandas por melhorias se fortalecem conforme a notabilidade que algumas cenas noturnas (unidades de organização de cultura urbana) adquirem ao mobilizar um número de participantes significativo, passando a ter visibilidade e a adquirir configuração de comunidade. Essas iniciativas podem contribuir muito para a incorporação de valor para lugares abandonados pela prefeitura e é preciso que as próprias organizações culturais se mobilizem para não disparar processos de gentrificação das regiões, se engajando com a população que já vivia ali anteriormente e buscando fortalecimento com outros coletivos pelo engajamento em rede.

Foi uma iniciativa coletiva que permitiu a criação da primeira prefeitura da noite em Amsterdam, a qual teve como representante no ano de 2014 o prefeito da noite Mirik Milan. Segundo ele (p. 137), uma das principais atribuições do cargo foi fazer a mediação entre os representantes das cenas noturnas, que frequentemente tinham dificuldade em acompanhar a legislação específica para a atividade que produziam, e os funcionários da prefeitura, que recorrentemente não tinham um conhecimento aprofundado dos hábitos noturnos da população.

A última pontuação das linhas de ação do Manifesto, “a noite tem muitas coisas para dizer ao dia” (p. 5), sintetiza boa parte do esforço dos profissionais envolvidos no Seminário da Noite Paulistana quanto a evidenciar, por contraste, como a ausência de respaldo institucional para as atividades noturnas, tanto pela falta de consideração do período nos processos de planejamento da cidade, como pela maioria dos órgãos públicos e seus aparelhos não contemplarem a noite em seu horário de funcionamento, torna corriqueiro que a mediação de conflitos seja delegada às forças de repressão, que não visam nada além do restabelecimento da ordem, e evidencia que a sociedade civil pouco ou nada se relaciona com os agentes públicos de antemão, mesmo durante o dia, sendo sucessivamente excluída dos processos constitutivos dos limites de seu cotidiano. Enquanto os órgãos públicos se debruçam sobre estratégias de controle e dominação, do nível macro para o nível micro,

proliferam-se coletivos e pequenas organizações dispostos a desafiar as regras impostas, do nível micro para o nível macro.

A título de exemplificação, no contexto da cidade de São Paulo, o Manifesto da Noite recorda a ocupação do túnel debaixo da Praça Roosevelt que foi convertido na ocupação artística do Buraco da Minhoca. No Rio de Janeiro podemos citar a reocupação da Praça São Salvador e a reabertura da antiga fábrica de chocolates da Behring dentre os eventos que promoveram o resgate dos locais pelo aumento da circulação de pessoas pelos arredores, propiciando mais segurança e reativando o comércio.

Essas disputas se inserem num conjunto de iniciativas que pouco a pouco propõem alternativas de desenvolvimento pautadas pela abertura da cidade, conforme o conceito do sociólogo Richard Sennett (2015). Em oposição às cidades fechadas, cujos ambientes são marcados pela determinação excessiva, pela ânsia de equilibrar múltiplas funções (como os espaços multiuso que ao fim não servem plenamente a nenhuma proposta) e pela valorização de experiências integradas e lineares (com conseqüente recusa das que “não se encaixam” ou desorientam), a cidade aberta caracteriza uma ideia de cidade que compreende formas mutantes, plurais, estruturas que por não serem tão determinadas são passíveis de adaptação e reinvenção dos hábitos cotidianos.

Práticas dessa natureza, quando promovidas por coletivos e organizações cientes da disputa de forças implícitas desde sua forma de funcionamento até os impactos de suas ações, tendem a explicitar conflitos que são sucessivamente velados e normatizados na cidade fechada, como a continuidade entre centro e periferia e os processos de gentrificação, além de convocar a população pelo viés participativo e propositivo, tendo como horizonte a defesa da autonomia dos cidadãos sobre seu espaço de convivência.

Essa convocação tem dado força à eclosão de movimentos de autogestão do espaço público numa recorrência crescente nos últimos quinze anos (pelo reemprego de prédios abandonados, contra a reorganização de escolas ou contra a privatização de um cais, por exemplo). Ainda que essas ocorrências tenham cada uma seus motivos particulares para eclodir e que provavelmente não tenham tido uma exibição audiovisual a céu aberto como momento de estopim, vale lembrar que foram organizações impulsionadas pela necessidade dos cidadãos em exigir representação nas decisões que diriam respeito a seu processo de formação e ao ambiente de convívio.

2.2 – Disputas pelo cinema

O paralelo com as exibições de cinema nesse contexto demanda algumas ressalvas pelas particularidades do processo cinematográfico, mas evidencia um norte comum: a configuração de novas dinâmicas pós-industriais e seu conseqüente estímulo à busca e à criação de locais de exibição e de veiculação artística acessíveis para produtores e público.

Como observa o pesquisador Cezar Migliorin (2011), ainda que os modos de realização audiovisual coexistam no capitalismo sob as lógicas industrial e pós industrial, ao assimilar valores como o compartilhamento de recursos, a comunicação e a inovação, os realizadores contemporâneos fazem de suas práticas artísticas mecanismos de reinvenção de si próprios e de seus métodos de trabalho. Essa mudança inspira o estabelecimento de novas configurações, de estruturas menores com hierarquias menos estabelecidas na produção e distribuição dos filmes e promovem o entendimento destes como parte de um processo de pesquisa mais amplo, não como produtos finais cujo valor culmina em sua exibição.

Confrontado de tal forma, o regime industrial procura manter os modelos dissidentes fora do escopo de contabilização de público e renda – parâmetros historicamente utilizados para mensurar os valores de filmes no “modelo N.R.I” – ao recusar a contabilização de exibições que não seguem a lógica de mercado. Ao fazer isso recusa também reconhecer a expansão do entendimento sobre a rentabilidade dos filmes para além destes parâmetros mensuráveis. Neste contexto, realizadores em prol do desenvolvimento de novos arranjos de produção, da conferência de autonomia, da possibilidade de ação no mundo e da formação de redes de troca de experiências e conhecimento passam a explorar outros mecanismos de distribuição e exibição, usando o compartilhamento virtual e as exibições de caráter público para veicular seus filmes.

Conforme a organização de eventos como cineclubes e festivais agrega mais e mais participantes dispostos a compartilhar suas práticas, o debate toma os espaços de formação. No âmbito do curso de Cinema e Audiovisual da UFF, a organização de uma mostra estudantil dedicada à exibição do que era produzido pelos alunos num horário paralelo às atividades estudantis evidenciou tanto uma deficiência de conhecimento acerca do que era produzido pelo corpo discente pelos demais alunos e professores do curso como a potência que a troca de saberes poderia conferir aos projetos futuros desses mesmos estudantes.

No espaço aberto e comum, essas dinâmicas estudantis centradas na produção dos alunos estimularam a expansão do debate para assimilar a participação desses estudantes na

formulação de seu próprio processo pedagógico a partir do protagonismo dos alunos em seus respectivos espaços de convivência. Ao migrar do espaço do Instituto de Artes e Comunicação Social para o Cine Arte UFF¹⁴ em 2014, as pautas que eram trazidas aos debates pós-sessão na UFFilme passaram a considerar a presença da produção estudantil no espaço de exibição gerido pela própria universidade enquanto até então, ao ser realizada na prainha do Instituto ou no diretório acadêmico, as discussões mais constantes centravam-se no uso e compartilhamento dos recursos da universidade e dos equipamentos do departamento, empregados tanto na exibição como na produção dos filmes.

À medida, portanto, que novas configurações de representatividade, coletividade e reapropriação operantes em escalas mobilizáveis encontram as formas contemporâneas de produção audiovisual e que seus praticantes assimilam a cidade como parte do dispositivo de suas criações, as disputas que permeiam os processos dos filmes encontram as disputas que permeiam a cidadania de produtores culturais e público, ou como posto por Luiz Costa (2011, p. 85):

Lugar de saberes diversos, máquina de visão e de enunciação, a cidade subordina seus sujeitos aos modos de vida previstos pela ordem do capitalismo pós-industrial, mas também admite processos imprevistos de subjetivação. É o que certos artistas descobrem unindo o espaço da cidade, suas práticas econômicas e as práticas simbólicas da arte.

Numa projeção a céu aberto essa relação aparece no dispositivo do encontro, no que permeia o debate e mesmo na visão da tela sobre o espaço noturno.

¹⁴ Recém reinaugurado naquele ano depois de uma reforma de quase cinco anos.

III – Projetar em Niterói

3.1 – Da universidade à extensão

“Ver junto” é uma prática corrente frente às imagens que toma diferentes direcionamentos a partir das intenções colocadas e por quem foram propostas. Mondzain resgata, a respeito da palestra homônima de Desanti, que para o filósofo essa experiência implica em sentidos específicos que fazem com que seja contraposta não pela “visão solitária”, mas pela visão tomada pela cegueira. Para ela esse movimento se aproxima ao “ler junto”, na medida que as coisas que dão a ver, tal qual os textos, não possuem “uma realidade substancial nem um valor intrínseco”, mas são trazidas de volta à vida a cada atravessamento de diferentes interpretações (MONDZAIN, 2003, p. 10).

No contexto acadêmico, ler, ver e pensar junto são parte do cotidiano, e nos cursos de comunicação, assistir a filmes concerne também ao estabelecimento de repertórios comuns, exemplificação de conceitos, provocação de debates e reflexões sobre as exibições cinematográficas em si. Pensar, portanto, o deslocamento da exibição para o espaço exterior, aberto, implica em considerar a espacialização nestes processos desencadeados pela projeção, assim como a exposição desta à coexistência com outros fluxos de atividade e ao uso do espaço como próprio dispositivo (tanto de práticas artísticas como reflexivas), distanciando-se da imersão e da demarcação das diferenças de saber e poder intensificadas pela circunscrição da projeção ao espaço da sala de aula.

Nesse sentido, a mostra UFFilme, ao fazer ver a céu aberto e estimular discussões em torno da produção universitária (em si afetada ao longo de sua concepção e realização por aquele próprio ambiente) traz recorrentemente a consideração dos processos dos filmes para o próprio espaço, além de promover que considerações mais amplas sobre a vida universitária sejam trazidas para o debate.

Além disso, refletir sobre a instituição incita pensar também a responsabilidade da participação estudantil na composição do ambiente da universidade pública. Assim, por ser um projeto de organização estudantil, a proposta de comunidade que a mostra defende denota também, através de uma certa inquietude que se aproxima muito da “qualidade singular” do discurso de Desanti, elucidado por Mondzain (2003 p. 11), a vontade de:

(...) despertar a vigilância, suscitar a responsabilidade sem jamais empregar o tom de ameaça ou de terror. Pelo contrário, sua fala lenta, reflexiva e sossegada comunicou àqueles a quem ele se dirigia o sentimento que uma tarefa longa e difícil, mas todavia possível, os aguardava. A única condição exigida para cumpri-

la bem era de conduzi-la com rigor e coragem, mas principalmente de nunca conduzi-la na direção do repouso de uma conclusão ou à uma afirmação de poder. Essa tarefa a que estamos incumbidos consiste em resistir a tudo que nivela os discursos, a tomar incansavelmente os caminhos da vigília de onde podemos observar à uma distância determinada, mas que engaja o observador, as forças que colocam em risco a consistência e o sentido do mundo que compartilhamos. Ver junto, aqui, não é apenas compartilhar o visível, mas também refletir sobre a natureza da comunidade que compomos cada vez que colocamos nossos olhares no mundo que nossas mãos produzem e a cada vez que colocamos nossa fala ao trabalho desse próprio mundo.¹⁵

Trazer considerações nesse sentido para a experiência do ver junto permeia outras práticas comuns no ambiente universitário, especialmente os cineclubes. Segundo Hermano Figueiredo (2006), documentarista e ativista pelo cineclubismo, a atividade é caracterizada por “uma organização de pessoas que se unem para a apreciação de obras cinematográficas de forma coletiva” (p. 03). Segundo Débora Butruce (2003, p.117), o cineclubismo começou a ser praticado no Brasil em 1928 com a criação do Chaplin Club – a primeira organização regular de visualização e discussão em torno dos filmes.

Uma vez que a apreciação e a discussão coletiva, junto com a periodicidade, formam os pilares de base dos coletivos cineclubistas, seus participantes adquirem ao longo das sessões um corpo de filmes de conhecimento comum, assim como podem dar continuidade à embates teóricos e processos investigativos ao longo de mais de um filme. Os debates vão ganhando mais importância que a própria visualização dos filmes à medida que o acesso a estes é cada vez mais facilitado pelas técnicas de compartilhamento e download.

Na UFF, a prática de encontros similares acompanha a formação de estudantes de audiovisual ao menos desde a década de 1970, como atividade complementar da habilitação em Cinema do curso de Comunicação Social criada em 1968. Ainda hoje diversos cineclubes são promovidos no espaço do Iacs, tanto por iniciativas de professores como de alunos, como formas alternativas de complementar a formação.

Em 2015, em meio à greve de professores, estudantes e técnicos das universidades federais, um grupo de alunos se organiza no coletivo DiscentrA de Artes para propor atividades culturais na programação de atividades de greve e levantar o questionamento da

¹⁵ Tradução da autora: “Il voulait éveiller la vigilance, susciter la responsabilité sans jamais employer le ton de menace ou de la terreur. Bien au contraire, as parole lente, réfléchi et paisible, a communiqué à ceux à qui il s’adressait le sentiment qu’une tâche longue et difficile, mais toujours possible les attendait. La seule condition requise pour la mener à bien était de la mener avec rigueur et courage, mais surtout de ne jamais la conduire vers le repos d’une conclusion ou l’affirmation d’un pouvoir. Cette tâche qui nous incombe à tous, quelle que soit la nature de nos travaux et de nos gestes, consiste à résister à tout ce qui anéantit la parole, à prendre inlassablement la relève sur un chemin de ronde d’où l’on peut observer à une distance réglée mais qui engage l’observateur, les forces qui mettent en péril la consistance du monde que nous partageons”.

participação estudantil na gestão do espaço cultural universitário, o Centro de Artes da UFF. O coletivo confeccionou uma tela de projeção que poderia ser pendurada no espaço exterior do Iacs e usou os equipamentos da própria universidade para produzir sessões de filmes, em modo de operação semelhante à Mostra UFFilme.

Foi também em meio às atividades da greve que um grupo de estudantes de cinema fez contato com o professor Javier Blank, da Escola de Serviço Social da UFF, e através da união de interesses do professor por promover exposições no campus do Gragoatá, com as questões que vinham sendo discutidas pelos estudantes nas atividades do DiscentrA, a disponibilidade da tela confeccionada pelo coletivo e da participação de estudantes de Serviço Social interessados em desenvolver espaços de criação artística, que se criou o coletivo e cineclube Cine Orla¹⁶. Segundo João Paulo Barreto Dias¹⁷, membro do coletivo, um dos interesses centrais do grupo era usar os espaços ociosos da universidade não só como local para a realização da exibição, mas fazer de toda a operação um gatilho de processos de criação lúdica para seus frequentadores. A escolha da orla do campus, que se tornou marca do projeto, fez da exibição parte da vivência de estudantes que já tinham o hábito de se deslocar até o espaço para socialização, criação ou apreciação da beleza natural da paisagem ao anoitecer.

Além de agregar aos encontros num viés temático, pela confluência do espaço com a pesquisa do grupo sobre limites, margens e extremos, Dias destaca alguns diferenciais das sessões em relação às salas tradicionais. A começar pelo acréscimo de camadas sonoras que se estabeleciam, pela proximidade da exibição com a praça da Cantareira, com a estação das barcas, com a garagem de veículos da universidade e com o mar. A adição dessas camadas sonoras, que por um lado poderia ser considerada enquanto aspecto negativo à medida que pode enfraquecer as propostas de mixagem sonora engajadas enquanto valor estético das obras, por outro lado trouxe ao debate o questionamento dos territórios eruditos e seus respectivos regimes de condicionamento dos corpos.

¹⁶ Descrição da proposta na página de divulgação do projeto, elaborada pelo estudante Micael Viegas: “O ‘Cine Orla, Sine Orla, filmes à beiramar’ consiste na exibição mensal de filmes ao ar livre, na Orla do Campus de Gragoatá, na UFF. Com destaque para filmes que tematizem as variadas manifestações das violências contemporâneas, desdobramentos dos limites auto-impostos de uma forma social cega e inconsciente que reproduzimos sem controlar. E filmes que mostrem faíscas do novo que possa vir a des-orlar o fim. O Cine Orla deseja promover a percepção da necessidade e da possibilidade de uma experiência Sine Orla, sem limite. Trata-se, no conteúdo e na própria forma dos encontros, de evidenciar o limite, o extremo, a margem, e rematar o próprio remate, finalizar o próprio fim, ultrapassá-lo... andar pela beirada, pela ribanceira, pela iminência do friso, e apontar para o outro lado.”

¹⁷ Em entrevista pessoal à autora

Outras duas práticas “clubistas” da UFF, tanto o Cineclube Defumado quanto o Série Clube, usaram da projeção a céu aberto como forma de entrar em contato com a cidade e acrescentar à programação outras camadas de significação. O Defumado, proposta de ocupação estudantil da sala do diretório acadêmico do IACS, produziu sessões de projeção na fachada do antigo prédio do Cinema Icarai, interditado desde o fechamento do cinema em 2006, e na estrutura da obra do antigo Centro Petrobrás de Cinema, atual Reserva Cultural, como contrapartida a um apoio da prefeitura conferido ao coletivo em 2016 para a realização de uma semana cineclubista. Já o Série Clube, grupo de estudo e discussão de conteúdos audiovisuais seriados, formado por alunos e pesquisadores do Departamento de Estudos Culturais e Mídia, passou a promover sessões no Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, no Campo de São Bento, a partir de setembro deste ano, a convite da prefeitura. Segundo uma das coordenadoras do clube, Melina Maimaridis¹⁸, o espaço não chegou a suscitar debates sobre sua ocupação, mas conferiu às imagens uma moldura de árvores que em muito enriqueceu a experiência de assistir, por exemplo, à série “*Lost*” (2004-2010).

O relato de Maimaridis evoca outras investigações que fazem da projeção a céu aberto parte de experimentos “transcinematográficos”, ou seja, “formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador” (MACIEL, 2009, p. 17). No Iacs, por exemplo, pesquisas nesse sentido ainda não foram assimiladas enquanto atividades continuadas no conteúdo programático, mas se fazem presentes no trabalho de laboratórios de estudos de mídia e experimentação, a exemplo do oferecimento do “Workshop de Vídeo Performance Mapeada” (2016) promovido pela produtora júnior 33 Produções em parceria com a coordenação do Instituto ou o Encontro da Rede Internacional Universitária de Criação Digital (RUN), promovido pelo Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA) junto ao LABORES em 2013.

A 6ª edição do RUN partiu da temática interseccional sobre as relações entre arte, meios digitais e a cidade, promovendo atividades participativas, ao longo de uma semana, entre estudantes e pesquisadores da UFF e de universidades¹⁹ estrangeiras do Canadá, da China, da França e da Tunísia. O encontro foi finalizado com uma competição criativa, o Interactive Jam, que consistiu na criação de peças digitais interativas por grupos de estudantes

¹⁸ Em entrevista pessoal à autora

¹⁹ Universidade do Québec (Canadá); Escola de Animação e Artes Digitais de Pequim (China); Escola de Design do Cantão (China); Universidade de Toulon (França); Universidade de Bordeaux (França); Instituto Superior de Artes Multimídias de Mannouba (Tunísia).

de diferentes universidades, já prevendo a exposição dos trabalhos no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói. Os grupos se reuniram no Módulo de Ação Comunitária do museu, o Maquinho, e permaneceram por 24 horas no espaço, localizado no Morro do Palácio, se dedicando ao desenvolvimento das propostas, que deveriam se relacionar com o retrato de obras de grafite feitas por artistas da comunidade num centro comunitário próximo ao museu.

Os projetos²⁰ estudantis, neste caso, usaram da linguagem, das formas de navegação e projeção, enquanto forma de fazer das intersecções relativas ao audiovisual parte da programação de espaços expositivos já estabelecidos na cidade.

3.2 – Da projeção a céu aberto como prática na cena cultural da cidade

Nos espaços expositivos de Niterói, tanto museus como centros culturais, projetar a céu aberto já está convencionado enquanto prática curatorial e expositiva, podendo ser identificada, segundo a publicação oficial da Agenda Cultural²¹ da cidade, numa frequência de dois a quatro eventos mensais nos últimos três anos.

O uso mais corrente do dispositivo nesses locais ainda é majoritariamente ligado à propostas de exposições cinematográficas vinculadas à Niterói Filmes (NF), repartição da Fundação de Arte de Niterói (FAN) que se dedica ao desenvolvimento do setor audiovisual, e ao Núcleo de Produção Digital (NPD), órgão vinculado à Subsecretaria de Ciência e Tecnologia da prefeitura e parte do Programa Olhar Brasil, do Ministério da Cultura. Segundo o coordenador da NF, Ivan Angelis²², nos últimos anos, a organização tem dado continuidade a diversos projetos de exibição em espaços abertos através do programa Tela Niterói²³ e de parcerias com o NPD, recorrendo a práticas cineclubistas.

Dois cineclubes a céu aberto foram criados nos últimos dois anos em parceria com o NPD, alinhados aos objetivos da organização relativos ao desenvolvimento da realização audiovisual independente da cidade, contemplando tanto a exibição de curtas metragens, compilados a partir de convocatórias bimestrais e exibidos na programação do Curta Solar, realizado no jardim do Solar do Jambeiro; como de longas-metragens, escolhidos dentre a

²⁰ Disponíveis em <<http://www.uff.br/run2013/indexBR.htm>> . Acesso em 03/12/2017

²¹ Disponibilizada mensalmente pela Fundação de Arte de Niterói no site <culturaniteroi.com.br>

²² Em entrevista por email

²³ Segundo Ivan Angelis, de 2007 a 2008, por exemplo, o Tela Niterói promoveu cerca de noventa sessões públicas a céu aberto, alternadamente entre o Campo de São Bento, praças do morro do Cavalão e do bairro de Santa Bárbara, na zona norte da cidade.

programação de salas e festivais e exibidos na área externa do Teatro Popular Oscar Niemeyer (Cine Popular).

Além da NF e do NPD, alguns Pontos de Cultura também trabalham com propostas nesse sentido, como a ONG Campus Avançado, que após um período de itinerância em escolas públicas e eventos pela cidade promovendo sessões e oficinas de produção, estabeleceu uma parceria com o MAC, passando a promover sessões mensais ao longo de cinco anos (2007-2013) com o projeto Cineclube Cineolho.

De acordo com um dos organizadores do projeto, Marco Brandt²⁴, as exibições a céu aberto realizadas pela cidade tinham intenções diferenciadas em relação às realizadas no MAC. Enquanto as primeiras se relacionavam mais à divulgação do trabalho e das atividades da ONG – procurando ir até os espaços de convivência e gerar uma aproximação mais espontânea – as últimas foram pensadas para levar as pessoas até o museu, propondo formas diferenciadas de apreciação de imagens, formas de aproveitamento da estrutura física do museu e formas de interagir com a paisagem ao redor.

Essas duas diretrizes expressas por Brandt ilustram as distintas interpretações da Economia Criativa enquanto estratégia de desenvolvimento expostas por Szaniecki (2016), a primeira reconhece “certa capacidade de integrar objetivos sociais, culturais e econômicos que podem superar um modelo de desenvolvimento pós-industrial excludente” (p. 10), enquanto a segunda sugere que as inovações sejam manipuladas de forma a propor novos regimes de capitalização e associação entre economia e cultura.

O exemplo do MAC é muito representativo para transpor a questão ao contexto niteroiense. Segundo Bruno (2002), a construção do museu se insere dentre as intenções da gestão da prefeitura de acompanhar um movimento global que deslocou o sentido da construção de museus para o âmbito dos negócios. Esse argumento é embasado pelo autor a partir de um questionamento levantado a partir do fato da reserva técnica do museu não comportar nem 10% do acervo que motivou o desenvolvimento do projeto segundo a história oficial: “será que a principal intenção dos criadores do MAC teria sido a de criar um museu ou a de criar um marco, um monumento na cidade de Niterói, e para isso se utilizaram de um museu?” (p. 97).

Nesse sentido, é necessário reconhecer o uso das projeções a céu aberto enquanto mobilização estética, parte da tentativa de construção de relações afetivas da população com

²⁴ Em entrevista à autora por email

o equipamento cultural. Essa operação é entendida por Bruno (2002, p. 94) enquanto medida de:

...promover a imagem da cidade internamente – pela elevação da auto-estima e da imagem que os habitantes fazem de sua cidade – e também promovê-la externamente – inserindo as cidades nas chamadas redes globais, atraindo investimentos externos e tornando-as ponto de passagem quase que obrigatório para o turismo internacional.

Dentre a programação de Niterói que assimilou o uso de projeções externas corroborando com esse projeto mais ligado a um objetivo publicitário, expresso na própria identidade visual da prefeitura, pode-se citar a mostra retrospectiva sobre a obra do cineasta Pedro Almodóvar, exposta a céu aberto no MAC na programação do Encontros com Espanha, em 2006; a performance de projeção mapeada realizada no Centro Cultural dos Correios, em meio às comemorações natalinas da cidade em 2014; ou mesmo a primeira edição da “Nuit Blanche” na cidade, evento de ocupação artística noturna da cidade realizado este ano no MAC em comemoração aos 50 anos da Aliança Francesa de Niterói sua cooperação com a prefeitura.

Essas propostas não podem ser interpretadas de uma forma reducionista, como meras partes de um todo negativo, mas valem a evocação de uma apreensão crítica quanto às suas reverberações tanto em relação ao efetivo apoio ao desenvolvimento da produção artística e de sua disponibilização ao público, como em relação à proposta de ocupação e planejamento do espaço urbano com que se alinham. O impacto estético, como recurso em si, já funciona para desacelerar o condicionamento aos fluxos de capitais da cidade e engatilhar processos de subjetivação, mas, enquanto associação a engajamentos reais, funciona também como sensibilizador para a necessidade da participação coletiva na construção do espaço. Seja na criação de formas de interação entre vizinhos, engatilhadas ao redirecionar um projetor para uma medianera em meio a um bairro movimentado²⁵, ou na proposta de reflexões sobre mobilidade urbana alternativa, à exemplo da projeção de vídeos sobre a temática do cicloativismo em meio à programação da Ciclo Experiência.

²⁵ Proposta do Cine MOK, cineclube faz de edifícios na Rua Ministro Otávio Kelly, em icaraí, telas de projeção para a programação de filmes clássicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Projetar imagens, afinal, parece provocar considerações que se aproximam mais ao desvio dos olhares do que simplesmente à alusão do transporte de luz. Andando pela cidade, olhar para os múltiplos trânsitos e para os espaços nos coloca em relação com dinâmicas de deslocamento, de trabalho, mas também com conflitos e disputas pela possibilidade de fazer uso do comum.

Fora das salas, levando em conta as reinvenções de cada elemento e as trans-interpretações do dispositivo, entrar em contato com obras audiovisuais se coloca tanto como contraponto a um regime de consumo, como opera uma mudança na espectralidade. À medida que esses elementos são reinventados, as fronteiras entre cinema e arte se flexibilizam, o resgate de práticas do passado traz à tona hábitos que ainda fazem sentido e desloca a intensidade das imagens para o espaço. Essa mudança pode não ser suficiente para conferir, em si, uma autonomia da percepção, uma vez que já foi incluída nas formas de capitalização da experiência, mas ao menos não condiciona nosso comportamento pela imposição da imobilidade e da imersão.

Ao longo do processo de escrita, revisitar vivências de cinema e de cidade, que estiveram em paralelo a minha formação, contribuiu enormemente para a consideração das questões apresentadas pelos textos por um viés mais objetivo, frente a tantas nuances de interpretação colocadas por diferentes autores. Ainda que muitas práticas a céu aberto tenham ficado de fora da análise, tanto pela necessidade de uma pesquisa mais aprofundada em arquivos, quanto por não se relacionarem com as questões que tensionam o dispositivo atualmente, fica claro como esse arranjo tem sido assimilado em tentativas de experimentação em relação tanto ao audiovisual, como à dinamização da cidade.

Mesmo que essas novas dinâmicas já tenham sido apropriadas pela capitalização cultural, a expressão militante é muito palpável e denota a importância de que instituições ligadas à pesquisa se engajem ativamente na reinvenção de práticas já estabelecidas. As contribuições que o ambiente universitário promove, tanto pela dinâmica interna de ensino e pesquisa, como ao entrar em contato com seu entorno via projetos de extensão, relembram o quanto a inovação, para avançar realmente, depende dessa dupla movimentação.

Tanto quanto as dinâmicas da cidade e do audiovisual, a continuidade da pesquisa está condicionada a um acompanhamento destes processos ao longo de mais tempo, relacionando

ao tema aspectos e autores que tragam contribuições de outros campos de pesquisa: da antropologia, do urbanismo, da economia e da política, só pra começar.

Em consonância com os objetivos introdutórios, a finalização deste trabalho, tal qual seu desenvolvimento, não apresenta um desfecho único, procurando passar a mesma sensação de um filme exposto a céu aberto ao terminar, sem a necessidade de que se aguarde pelo acender das luzes, mas constatando que estas ficaram acesas o tempo todo pelo horizonte.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. Cinema, desenvolvimento e mercado. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003
- BAHIA, Lia. Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. 1 ed. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. Iluminuras, 228 p. (Rumos Pesquisa).
- BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virginia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L.D. (Org). Pistas do método da cartografia - Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sullina, 2009.
- BARTHES, Roland. En sortant du cinéma. In: Communications, 23, 1975. Psicanálise e cinema, sob a direção de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel e Christian Metz. p. 104-107.
- BESSA, M; FILHO, W. O.; RIBEIRO, L. “Cinema, passagem a céu aberto: Novos ambientes patrimonializando o cinema”. In: *ANPOCS 2011. GT 19: Memória social, museus e patrimônios: novas construções de sentidos e experiências de transdisciplinaridade*. Disponível em <<http://www.anpocs.com/index.php/papers-35-encontro/gt-29/gt19-25/1049-cinema-passagem-a-ceu-aberto-novos-ambientes-patrimonializando-o-cinema/file>>. Acesso em 05 de Dezembro de 2017.
- BOWSER, Eileen. “Preparation for Brighton - The American Contribution” in Roger Holman (ed.), Cinema 1900-1906, Bruxelas, F.I.A.F., 1982, volume 1, p.5
- BRUNO, Joana Sarmet Cunha. “O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ - Uma Estratégia de Promoção da Imagem da Cidade”. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v. 4, N ½, mai/nov. 2002. Disponível em: <<http://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/77/61>>. Acesso em 05 de Dezembro de 2017.
- BUTRUCE, Débora. “Cineclubismo no Brasil - Esboço de uma história”. *Acervo Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 16, no 1, p. 117-124, jan/jun 2003. Disponível em <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/140>> Acesso em 05 de Dezembro de 2017.
- CHAUI, Marilena. Cultura política e política cultural. *Revista Estudos Avançados - USP*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, Abril, 1995. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 04 de Novembro de 2017.
- COHEN, Mary Morley. “Forgotten Audiences in the Passion Pits: Drive-in Theatres and Changing Spectator Practices in Post-War America”. *Film History*. Vol. 6, No. 4, Audiences and Fans (Winter, 1994), pp. 470-486. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/3815021?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em 05 de Dezembro de 2017.

- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema - Espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005
- COSTA, Luciano Bedin da. “Cartografia: uma outra forma de pesquisar”. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, vol. 7, n.2, p. 66-77 - mai./ago.2014. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15111>> Acesso em 05 de Dezembro de 2017.
- COSTA, Luiz Cláudio da. “A máquina da arte voltada para a cidade”. In: *Era uma vez - Uma exposição da escola francesa de artes contemporâneas Le Fresnoy*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. Catálogo de Exposição.
- FIGUEIREDO, Hermano. *Cineclube - Organização e funcionamento*. Disponível em <http://ideario.org.br/wp/?page_id=977> Acesso em 05 de Dezembro de 2017.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói: Niterói Livros, 2012.
- FRIEDBERG, Anne. “Urban mobility and cinematic visuality: the screens of Los Angeles - endless cinema or private telematics”. *Journal of Visual Culture*, Vol 1, Issue 2, pp. 183 - 204. Disponível em <<http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/147041290200100203>> Acesso em 05 de Dezembro de 2017.
- GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions: Early film, its Spectator and the Avant-Garde”, in Thomas Elsaesser (ed), *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, London, BFI, 1990, p.59
- JUNQUEIRA, Flávia. “Mobilização, engajamento estético e os homens lentos - As projeções nas manifestações de rua no Rio de Janeiro”. *Revista Movimento*, São Paulo, n. 06, agosto, 2016. Disponível em <<https://drive.google.com/open?id=0B9QmzrRhYrmsenpLRGdmQUt4OGs>>. Acesso em 05 de Dezembro de 2017.
- LEBLANC, Paola Barreto. “cine fantasma: o cinema morreu? viva o cinema!” In: MENOTTI, G.; BASTOS, M.; MORAN, P. (Orgs) *Cinema apesar da imagem*. São Paulo: Intermeios, 2016
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2011.
- MACIEL, Katia,. *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MANIFESTO DA NOITE. Grupo Interdisciplinar Colaboratória. São Paulo: Invisíveis Produções, 2014
- MIGLIORIN, Cezar. “Por um cinema pós-industrial”. *Revista Cinética*, fev/2011. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em 05 de Dezembro de 2017.

- MONDZAIN, Jean Marie (Coord). *Voir ensemble - Texte de Jean-Toussain Desanti*. França: Gallimard, col. Réfléchir le cinéma. 2003
- PAÏNI, DOMINIQUE (Org.). *Projections, les transports de l'image*. Tourcoing: Éditions Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997. 235p. Catálogo de exposição.
- PAÏNI, DOMINIQUE. “Reflexões sobre o ‘cinema exposto’”. In: *Cinema sim - Narrativas e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Catálogo de exposição
- PARENTE, André. *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- SENNETT, Richard. *Como viver juntos*. São Paulo/Porto Alegre : Fronteiras do Pensamento, 2015
- SILVA, Hadija Chalupe da. *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*. São Paulo, SP: Terceiro Nome, 2010.
- SZANIECKI, Barbara. “Criatividade, Conflito e Direito à cidade num Rio de Janeiro Espetacularizado”. *Diálogo com a Economia Criativa*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 8-26, maio/ago. 2016. Disponível em <<http://dialogo.espm.br/index.php/revistadcec-rj/article/view/50>> Acesso em 05 de Dezembro de 2017.
- THIBAUD, Jean-Paul. “A cidade através dos sentidos”. *Cadernos do PROARQ*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura. n. 18, jul/2012. Disponível em <http://www.proarq.fau.ufrj.br/revista/public/docs/Proarq18_ACidade_JeanThibaud.pdf>. Acesso em 05 de Dezembro de 2017.