

FANTASMAGORIAS CINEMATOGRAFICAS NA OBRA DE ROSANGELA RENNÓ

Cinematographic Phantasmagorias in the work of Rosangela Rennó

Fantasmagorias cinematográficas en la obra de Rosangela Rennó

Iomana Rocha

Doutora em Comunicação (UFPE). Professora de Cinema da Universidade Federal do Pará.

E-mail: iomana.rocha@gmail.com

Nina Velasco e Cruz

Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, fez pós-doutorado no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade McGill (Canadá) e Doutorado em Comunicação pela UFRJ.

E-mail: ninavelascoc@gmail.com

Resumo

Este artigo pretende refletir sobre algumas instalações da artista brasileira Rosangela Rennó, relacionando-as às experiências pré-cinematográficas conhecidas como Fantasmagorias. Para tal, apresentaremos rapidamente um panorama histórico dessas experiências, problematizando as visões evolucionistas através da discussão sobre o surgimento do observador moderno levantada por Johnatam Crary (2012; 2013). Os trabalhos de Rosangela Rennó se mostram particularmente interessantes por apresentarem um caráter inovador e experimental no que diz respeito a uma busca por uma outra forma de cinema.

Palavras-chave: Fantasmagoria. Rosangela Rennó. Observador moderno.

Abstract

This paper aims to speculate about some installations of Brazilian artist Rosangela Rennó, relating then to pre-cinematographic experiences known as Phantasmagoria. In order to do so, we will present a quick historical panorama of those experiences, questioning the evolutionist visios through the discussion about the appearance of the Modern observer as described by Johnatam Crazy (2012; 2013). The works of Rosangela Rennó seem particularly interesting for presenting a innovative and experimental character concerning to the search for another form in cinema.

Key words: Phantasmagoria. Rosangela Rennó. Modern Observer.

Resumen

Este artículo pretende reflejar sobre algunas instalaciones de la artista brasileña Rosangela Rennó, relacionándolas a las experiencias pre-cinematográficas conocidas como Fantasmagorias. Para tal, presentaremos rápidamente un panorama histórico de esas experiencias, problematizando las visiones evolucionistas a través de la discusión sobre el surgimiento del observador moderno levantada por Johnatam Crary (2012; 2013). Los trabajos de Rosangela Rennó se muestran particularmente interesantes por presentar un carácter innovador y experimental en lo que concierne a una búsqueda por otra forma de cine.

Palabras-clave: Fantasmagoria. Rosangela Rennó. Observador moderno.

Introdução: pré-cinemas e fantasmagorias

A palavra cinema, que vem do grego *Kinema* (*ématos + gráphein*) e significa escrita em movimento, nos remete a experiências estéticas muito mais amplas e múltiplas do que o termo popularmente conhecido representa. Se tomarmos o *Kinema* em toda sua dimensão, vemos que a relação com as imagens em movimento perturba o homem desde os períodos mais remotos:

Hoje, os cientistas que se dedicavam ao estudo da cultura magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de ‘cinema’ e assistir a elas. Muitas imagens encontradas nas paredes de Altamiri, Lascaux ou Font-de-Gaunne foram gravadas em relevo na rocha e os seus sucos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece a parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. Então, é possível perceber que, em determinadas posições, vê-se uma determinada configuração do animal representado (por exemplo, um íbex com a cabeça dirigida para frente), ao passo que, em outras posições, vê-se a configuração diferente do mesmo animal (por exemplo, o íbex com a cabeça voltada para trás). E assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem se movimentar em relação a ele (o íbex em questão vira a cabeça para trás, ao perceber a aproximação do homem) e toda a caverna parece se agitar em imagens animadas. (MACHADO, 1997, p.14)

Sob uma ótica histórica, em *A Grande Arte da Luz e da Sombra — arqueologia do cinema*, Laurent Mannoni resgata as lanternas vivas da Idade Média como uma das precursoras da arte de ilusionar e fantasiar imaginários através do jogo luz e imagens. Uma tira de papel translúcido pintada com figuras grotescas ou diabólicas era colocada dentro de um cilindro de papel ou uma chapa de ferro decorativa e perfurada. Na parte de cima do cilindro, colocava-se uma espécie de hélice de estanho, que girava em torno de um eixo, uma haste de ferro, onde se fixava o desenho translúcido. Uma vela ardia no centro da lanterna, e o calor por ela produzido fazia girar a hélice, movendo a tira de papel pintado. As figuras de

cores vivas giravam assim em torno de seu coração luminoso e projetavam em torno de si vários reflexos matizados. O efeito era limitado, mas tinha certo encanto (MANONNI, 2003, p.53).

Vale destacar essas lanternas, pois foram objetos “mágicos” que se popularizaram e difundiram o imaginário dos bestiários durante a Idade Média, integrando o campo de imersão simbólica de um imaginário da época. Apesar de não chegarem a criar o efeito de uma projeção animada, a cintilância de suas luzes e as imagens fantásticas a girar em torno do seu eixo traziam grande deslumbre para aqueles que não conheciam o seu funcionamento (MANNONI, 2003).

A partir de meados do século XVII, a lanterna mágica oferecia um meio de contar histórias através de imagens projetadas. Desde o início foi utilizada, por enganadores, para aterrorizar e manipular espectadores ingênuos. Nas décadas subsequentes, o uso da lanterna mágica se disseminou, e a partir 1790, os espetáculos passaram a ser institucionalizados num teatro.

O local dos espetáculos era todo preto e decorado com caveiras e um “círculo mágico”. A diversão da noite começava com uma tempestade simulada, com trovoadas, vento, granizo e chuva. O clímax dramático era a conjuração dos espíritos. Cada aparição dava alguns passos em direção ao público e depois desaparecia da maneira como tinha surgido. As imagens produzidas por essa técnica eram trêmulas e efêmeras, e aparentemente o efeito era assustador. Tais espetáculos eram popularmente conhecidos como fantasmagoria.

Eis a descrição de um espetáculo de fantasmagoria, testemunhado pelo alemão Johann Samuel Halle, em 1784:

O pretendido mago conduz o grupo de curiosos a um ambiente revestido de um pano negro, e no qual se acha um altar pintado também de negro, com dois candelabros e uma cabeça de morto, ou uma urna funerária. O mago traça um círculo na areia, em volta da mesa ou do altar, e pede aos espectadores que não atravessem o círculo. Ele começa sua conjuração, lendo num livro e fazendo fumaça com uma substância resinosa para os bons espíritos e com coisas fétidas para os maus. Num único golpe as luzes se extinguem por si mesmas, com um forte ruído de detonação. Nesse instante, o espírito invocado aparece pairando no ar, por cima do altar e da cabeça da morte, de tal maneira que parece querer alçar vôo pelos ares ou desaparecer debaixo

da terra. O mágico passa a sua espada diversas vezes através do espírito, que lança um grito lamentoso. O espírito, que parece elevar-se da cabeça da morte numa ligeira nuvem, abre a boca; os espectadores vêem então abrir-se a boca da cabeça da morte e ouvem as palavras pronunciadas pelo espírito defunto, num tom rouco e terrível, quando o mágico lhe faz perguntas. Durante toda essa cerimônia, relâmpagos rasgam o ambiente... e ouve-se um ruído terrível de tempestade. Pouco depois os candélabros acendem-se por si sós, enquanto o espírito desaparece, e seu adeus agita de maneira sensível os corpos de todos os membros da platéia... A sessão mágica chega ao fim, enquanto cada qual parece perguntar ao vizinho, com um palor lívido no rosto, que julgamento deve fazer a respeito desse encontro com o mundo subterrâneo.” (Apud Manonni, 2003, p154-155).

O mais famoso protagonista do gênero, o belga Etienne Gaspard Robertson, em 1798, exportou a mídia da imersão para toda a Europa. As projeções da lanterna mágica continuaram a evoluir mais a partir das tradições do século XVIII e tornaram-se mais diferenciadas. Aparatos de projeção como o fantascópio se moviam silenciosamente atrás de uma tela semitransparente invisível ao público, além de filtros que dissolviam as imagens no momento das trocas de cenas.

Robertson refinou as inovações técnicas. Sons metafísicos, músicas sinistras, vozes enigmáticas, cheiros, telas de projeção “invisíveis”, fumaça como suporte para imagens projetadas, projetores que se movimentavam no espaço fazendo com que as imagens fantasmagóricas se deslocassem pelo ambiente. Eram recorrentes nesse tipo de pré-cinema que tinha como tônica o mundo do além: cemitérios, célebres personagens que retornavam a vida, histórias baseadas em lendas populares e na literatura gótica.

Em seus shows a consciência de se estar numa sala era negada progressivamente pela escuridão absoluta, pela música marcante e em especial pelas projeções de imagens. Juntos, esses elementos serviam para constranger, controlar e focar a percepção dos espectadores.

A mídia da fantasmagoria faz parte da história da imersão, um fenômeno que pode ser observado através de quase toda a História da Arte ocidental, conforme documentado por Grau (2003).

A imersão é produzida quando convergem obras de arte e o

aparato da imagem, de modo que o meio se torna invisível. Na fantasmagoria juntam-se fenômenos que estamos vivenciando novamente na representação visual e artística. É um modo para “manipulação dos sentidos”, o funcionamento do ilusionismo, a convergência do realismo e da fantasia, a verdadeira base material de uma arte que parece imaterial (...). (GRAU, 2007, p.251)

Segundo Grau (2007) a fantasmagoria conectou-se com a antiga mágica do xamanismo para superar a separação de seus ancestrais por meio da mídia. Os mundos da imagem da assustadora lanterna mágica exploraram, portanto, noções que já existiam nas massas e ampliaram-nas através das novas mídias com extraordinário poder sugestivo. “A esperança recorrente atribuída às mídias de ‘trazer de volta o que esta ausente’ encontra sua expressão mais extraordinária na tentativa de se comunicar com os mortos” (Grau, 2007).

Rupturas e discontinuidades: o observador moderno e o surgimento do cinema

A partir da observação do estudo de Jonathan Crary e da nova historiografia do cinema, especialmente em Tom Gunning e Charles Musser, critica-se a redução desses aparelhos ópticos a posição de elo transitório da pré-história do cinema, contrariando assim a visão determinista da historiografia clássica do cinema, que define esses aparelhos apenas como parte de um processo de evolução tecnológica da produção das imagens em movimento. Recentes estudos sobre o período inicial do cinema, que podemos chamar *Early Cinema*, pré-cinemas ou ‘primeiro cinema’, criticam o determinismo tecnológico presente em muitas dessas abordagens que situam em uma mesma linha evolutiva o desenvolvimento da ciência, dos aparelhos ópticos e do cinema.

Conforme Costa (1995), até o surgimento desta nova historiografia, os primeiros filmes, enquanto objetos de pesquisa, vinham sendo analisados e entendidos pela história do cinema sob o ponto de vista do cinema narrativo clássico. Essa abordagem alternativa descobre no ‘primeiro cinema’ algo mais do que o princípio de uma linguagem, apontando para uma lógica e um projeto não imediatamente relacionados com as características posteriormente presentes no cinema.

A abordagem defendida por Tom Gunning, Charles Musser, entre outros, abrange toda a época da invenção e distribuição dos aparelhos, não se limitando a enfatizar os primeiros anos de exibição dos filmes. Contrapõe-se assim à visão da historiografia clássica, segundo a qual as exibições anteriores ao cinema dito narrativo são tratadas como a pré-história, caracterizadas simplesmente como fenômenos que anunciam o porvir do cinema. Segundo o enfoque desses autores, os primeiros filmes surgiram como uma atividade artesanal, associados a outras formas de diversão populares, como feiras de atrações, circos, espetáculos de magia e de aberrações, ou integrados aos círculos científicos, reproduzindo, muitas vezes, o mesmo tipo de espetáculo proporcionado pelas exibições dos vários aparelhos ópticos populares na época.

De acordo com a análise de Costa (1995), é pequeno o intervalo de tempo desde a exibição dos primeiros filmes, até a consolidação do cinema como uma forma narrativa auto-suficiente, porém se mostra crucial, pois engloba um conjunto de rápidas e importantes transformações no mundo contemporâneo, como a urbanização, a industrialização, a aceleração dos transportes e das comunicações e a expansão da classe média, fatores que concorreram para a emergência de uma nova forma de percepção.

Nesta mesma linha, Jonathan Crary (2012), defende que não há linearidade na pretensa evolução da câmara escura para a câmera fotográfica e desta para o cinema. Existiriam assim rupturas e descontinuidades entre essas invenções e os seus usos sociais, por conta disso as relações entre as mesmas não podem ser vistas como mecânicas e lineares. O observador possui relações distintas com as imagens em cada uma das situações, pois são diversas as indagações e diversos os interesses.

Segundo Crary (2012, p.28) “no início do século XIX, a concepção do observador se modifica completamente num largo leque de práticas sociais e de ramos do saber”. Crary descreve essas mudanças usando como fio condutor alguns aparelhos ópticos, examinando a importância dos mesmos não em função do modelo de representação que eles implicam, mas porque eles constituem o lugar de um saber e de um poder que se exercem diretamente sobre o corpo do indivíduo. Na perspectiva de Crary, os engenhos ópticos deixam de ser um estágio da evolução tecnológica para se chegar ao cinema e podem ser pensados em suas singularidades.

A ruptura na maneira de ver e representar as imagens, segundo Crary, se deu antes da invenção da fotografia, nas primeiras décadas do século XIX. Essa ruptura não se limita a uma mudança no aspecto das imagens, das obras de arte, e nem nos códigos de representação. “Ela é, ao contrário, indissociável de uma vasta reestruturação do saber e das práticas sociais que modificaram de muitas maneiras as faculdades produtivas, cognitivas e ‘desejantes’ do sujeito humano” (CRARY, 2012, p.22).

Crary (2012) nos fala de um “reposicionamento do observador”, no séc. XIX, quando a visão recusa a estabilidade e a fixidez das relações encarnadas pela câmara escura, na qual o observador não faz parte da imagem que vê, ele está em oposição à imagem. A câmara escura impede o observador de ver que sua posição espacial faz parte da representação, ela faz com que o ato de percepção seja separado do corpo físico do observador; “descorporalizando” a visão.

Em contraposição a esse tipo de visão, os estudos fisiológicos do século XIX colocam o funcionamento do olho como parte importante (e integrante) do ato de ver. Crary (2013) também demonstra a crescente importância dos estudos sobre a ‘atenção’ no século XIX, na constituição da visualidade ocidental. Estes estudos são indissociáveis da função social que os aparelhos ópticos do século XIX exerceram sobre o sujeito espectador que recentemente se formara. O autor ressalta o “sistema econômico emergente que demandou a atenção de um sujeito com uma ampla gama de novas tarefas, mais produtivas e espetaculares”, concluindo que “o problema da atenção é essencialmente um problema moderno” (CRARY, 2013, p. 29).

Nesse sentido, a ‘atenção’ se torna um modo de avaliar ‘a relativa capacidade de um sujeito para isolar seletivamente certos conteúdos de um campo sensorial às custas de outros’ de acordo com os interesses produtivos e de ordenação da época. Esta ‘seleção’ configura a percepção como uma atividade de exclusão, é uma reorganização da experiência perceptual.

Fantasmagorias contemporâneas: Rosângela Rennó.

Observando a produção atual de obras contemporâneas ligadas ao contexto do cinema expandido observa-se uma energia em redescobrir aparatos cinemáticos e reconfigurar suas funções, numa tentativa de reviver um período eferves-

cente das experiências pré-cinematográficas¹, em que várias formas de explorar as imagens em movimento coexistiam e o cinema não era tido como uma única forma institucionalizada. Além disso, em algumas dessas obras observa-se a presença de uma nostalgia, tanto no que diz respeito ao uso das imagens, como ao uso do aparato.

Um dos pontos iniciais dessa observação é que se faz necessário levar em consideração as diferenças históricas que marcam essas experiências estéticas e atentar para as mudanças na relação do homem com imagens em movimento no passar dos séculos. Trata-se de uma outra visualidade, sem os condicionamentos de toda uma história do cinema moderno, nem contaminadas pelos excessos imagéticos que emolduram nosso cotidiano atual.

Para contextualizar tal observação foram escolhidas como exemplos algumas obras da arte contemporânea da artista brasileira Rosangela Rennó que apresentam um índice referencial com as questões estéticas dos pré-cinemas e problematizam o uso da projeção, dos aparatos cinemáticos e da relação com as imagens em movimento em obras de instalação.

Na instalação *Anti-cinema*, realizada na Galeria Corpo (Belo Horizonte) em 1989, uma série de fotografias é montada sobre discos que eram “rodados” em vitrolas, dando a ilusão de movimento pela ligação seqüencial das imagens. Este trabalho presta homenagem a Muybridge e Etienne-Jules Marey, os pais da fotografia seqüencial.

Outra instalação de Rennó que dialoga diretamente com os aparatos pré-cinematográficos é *Detector de primaveras* (1989), objeto feito com um antigo flash de bulbo, que girava e piscava sobre um pedestal, reflexão da artista sobre a interlocução entre as artes visuais, a fotografia e o cinema.

Já em *Lição de realismo fantástico*² (1991-2012) vemos sua primeira experiência com projeção de imagens em movimento. A instalação possui dois pedestais de onde surgem imagens fantasmagóricas, projetadas sobre a parede e girando sem parar.

¹ Chamaremos de pré-cinematográfico ou de pré-cinema as experiências com imagem em movimento antes da constituição do campo de visualidade moderno que se institucionaliza com a Forma Cinema (PARENTE, 2009) apenas como nomenclatura auxiliar, deixando claro que não corroboramos a visão evolucionista que o termo pré pode implicar.

² Ver trecho em <http://vimeo.com/47264737> e <https://www.youtube.com/watch?v=xgBsdMXXEs>

O fascínio da artista por maquinários e aparelhos cinéticos ganhou reforço com *Experiência de Cinema* (2004), obra que será analisada mais especificamente neste trabalho. Esta instalação ocorre em uma sala com luminosidade reduzida, onde o espectador é surpreendido por projeções momentâneas de imagens luminosas sobre uma tela de fumaça³.

As imagens fotográficas, teoricamente estáticas, sobre a fumaça, ganham um aspecto espectral, volátil, distorcendo-se pelo movimento flutuante da fumaça. A imagem ganha movimento por consequência da fluidez do “suporte de projeção”, que aqui não se apresenta como mero suporte-tela, mas como elemento constituinte da obra, refletindo propriedades da materialidade luminosa.

As aparições tem individualmente a duração de 11 segundos e ocorrem num intervalo de 30 segundos entre cada imagem. As projeções são sincronizadas com o momento que o aparelho solta a fumaça. Neste momento, o *fade in* das imagens vai intensificando a luz do projetor e a projeção surge “magicamente” na cortina de fumaça. A estrutura física do trabalho é constituída por uma mesa de metal preta sobre a qual há um equipamento que emite gradualmente esta fumaça.

As fotografias selecionadas advêm de álbuns de famílias adquiridos pela artista em viagens pelo mundo, encontrados em estúdios populares, registros de fotografias de arquivo prisional (Museu Penitenciário Paulista) e agências de notícias nacionais e internacionais. A artista reenquadra algumas fotografias, e as recontextualiza, as agrupando em quatro programas temáticos⁴ criados para esta obra: “filme de amor”, “filme policial”, “filme de guerra” e “filme de família”. Não existe nenhuma ligação narrativa entre as imagens. Algumas imagens são de fatos históricos, como as do episódio de 11 de setembro de 2001 e de um campo de concentração alemão na Segunda Guerra, mescladas com imagens de anônimos.

Com a ilusão de movimento promovida pela superfície fluida da fumaça na qual as imagens estáticas são projetadas e através do artifício do *fade in* e do *fade out* nas trocas das imagens, a artista apresenta referências diretas às primeiras ex-

³ O registro da instalação em vídeo é disponibilizado pelo site da artista em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/24/1>

⁴ Designação da artista. Conforme pode ser visto na descrição para a 7 Bial do MERCOSUL. Disponível em: www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/en/rosangela-renno

periências com imagem em movimento realizadas com mecanismos de projeção e lanternas mágicas. Trata-se de uma declarada homenagem da artista às fantasmagorias.

Devido às suas características físicas e à sua materialidade efêmera, a fumaça não permite que as imagens projetadas sejam visualizadas em sua totalidade. Estas se apresentam enevoadas, deformadas, e se dispersam rapidamente no espaço. Esses obstáculos à percepção da imagem nos leva a refletir sobre a forma como a memória humana funciona, os espaços vazios e as deformações de nossa mente sobre nossas lembranças visuais, e como o ato de olhar é efêmero.

Rennó, ao projetar fotografias em um meio fluido, dificulta a visão e compreensão do espectador. A difícil percepção do que se vê desvia o olhar para o trajeto da fumaça, como que em busca da apreensão de resquícios das imagens. As imagens surgem como fantasmas, borradas e efêmeras em meio à fumaça. Assim como nas fantasmagorias, vêm à tona imagens daqueles que estão ausentes, por vezes esquecidos. Através dos rostos de anônimos, é evocado algo que estava esquecido, em uma nostalgia imagética que perpassa a imagem e sua forma de projeção.

A importância da memória nesse trabalho deve ser salientada. A instalação *Experiência de Cinema*, bem como outras obras da artista, aponta criticamente para o excesso de imagens e de informações a que estamos submetidos na contemporaneidade e sua consequente banalização, criando a sensação de que vivemos em uma sociedade da amnésia. Podemos incluir os trabalhos de Rennó no contexto chamado por Andreas Huyssen (2014) da “cultura da memória”, em que os discursos sobre memória, lembrança e esquecimento perpassam vários aspectos da vida pública, incluindo o campo das artes visuais.

Na obra de Rennó a memória pode ser pensada enquanto imagem cerebral anuviada, sem clareza, ou como imagem corroída pelo tempo, deixando que vislumbremos apenas partes, restos de coisas perdidas no tempo. As características das imagens dos trabalhos de Rennó, que muitas vezes podem ser confundidas com perda de qualidade, ausência de nitidez, esmaecimento, provocam no observador uma sensação equivalente à perda de memória, pois ele experimenta a sensação de se deparar com uma imagem conhecida, com uma situação vivida que, entretanto, lhe escapa da lembrança. Para Rosângela Rennó “os brancos e as amnésias são mais

interessantes que a memória” (apud ALZUGARAY, 2007).

Diante disso, podemos dizer que a associação com a fantasmagoria não se dá apenas no que diz respeito à reconstrução aproximada do aparato e da tecnologia, mas devido ao conteúdo visual de suas projeções. As pessoas projetadas nos remetem a fantasmas, tratam-se de borrões de memórias, lampejos de pessoas que não existem mais, que se encontram em outra esfera, a esfera da memória. Sylvia Furtado afirma que a artista “ao retirar imagens do seu lugar de desaparecimento o que faz emergir é o próprio desaparecimento como estatuto das imagens contemporâneas”.

Para Nancy Dantas “a instalação de Rosângela Rennó reproduz a experiência profundamente comovente e surpreendente dos primeiros espectadores da fotografia através da reencenação da arte da fantasmagoria” (2005).

Considerações finais

Diante de instalações como *Anti-cinema* (1989), *Detector de primaveras* (1989), *Lição de realismo fantástico* (1991-2012) e *Experiência de Cinema* (2004), é possível destacar o caráter inovador e experimental dos trabalhos de Rennó no que diz respeito a uma busca por uma outra forma de cinema. Diante disso, pode-se associar a trajetória de Rennó diretamente ao contexto dos “transcineas” (MACIEL, 2009), também chamados de cinema expandido.

É cada vez mais frequente a presença do que se poderia chamar de uma situação cinematográfica em espaços distintos ao da sala de cinema. Nos circuitos demarcados por museus, galerias, mostras de arte contemporânea e centros dedicados à artemídia, o público encontra o que pode ser considerada uma tendência nos modos de se exibir obras audiovisuais.

Vemos o cubo branco tradicional se transformar em caixa preta. Ocupado pelos dispositivos da projeção, pelos códigos sonoros e visuais da imagem em movimento, o espaço expositivo se integraliza ao espaço fílmico e dessa interação decorre uma expansão sobre o que se entende e se define por cinema.

É uma hibridação entre as estéticas e tecnologias do cinema com outras estéticas e novas tecnologias. Além disso,

ocorre grande quebra no que diz respeito à relação obra-espectador. O espectador é levado a criar, a interpretar de forma autônoma o que ele está experienciando. O cinema expandido propõe assim uma participação consciente do espectador na obra (não apenas especificamente física, mas mental e sensorial).

Neste momento, aponta-se para a importância de se retomar as experiências dos pré-cinemas e reconfigurá-las dentro de novos contextos. Rosângela Rennó realiza experiências inovadoras nas quais, por meio de técnicas próprias ao pré-cinema, produz uma visualidade atual e um pensamento crítico diante das imagens na sociedade contemporânea. Com esta proposta, retoma também nestes trabalhos uma posição de espectador que antecede ao que ficou institucionalizado pelo cinema tradicional, um espectador ainda livre, que assim como nas fantasmagorias, tem não apenas sua visão estimulada, mas um estímulo sinestésico, imersivo, e ativo.

Referencias Bibliográficas:

ALESSANDRI, P. (2007) A fotografia expandida no contexto da arte contemporânea: Uma análise da obra experiência de cinema de Rosângela Rennó. Semeiosis – Semiótica e Transdisciplinaridade e revista.

ALZUGARAY, P. (2007) Rosângela Renno: O artista como narrador. São Paulo. Associação Videobrasl.

BISCAINHO, J. J. M. (2012) “Experiência de cinema” exposição e conservação: Em busca da “performance autêntica”. Dissertação de Mestrado em Museologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade nova de Lisboa.

COSTA, F. C. (1995) O primeiro cinema. São Paulo: Scritta.

CRARY, J. (2012) Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX, Contraponto. Rio de Janeiro.

CRARY, J. (2013) Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna. Cosac Naify. São Paulo.

DANTAS, N. (2005) Experiencing cinema. Galeria Vermelho. Disponível em: http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/textos/E_Cinema_release_NANCY_DANTAS.pdf

FURTADO, S. B. B. (2010) Notas sobre uma estética do desaparecimento na obra de Rosângela Rennó. Disponível em: < <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/download/3725/3397>.

GRAU, O. (2003) Virtual Art: From Illusion to Immersion. Cambridge: MIT Press.

____ (2007) Lembrem a fantasmagoria! Política da ilusão do século XVIII e sua vida após a morte multimídia in: Domingues, Diana (org). Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios. Ed. UNESP, São Paulo.

GUNNING, T. (2005) Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. Revista Imagens, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 5, ago. / dez.

HUYSEN, A. (2014) Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto.

MACHADO, A. (2007) Pré-cinemas e pós-cinemas. Coleção Campo Imagético. Campinas, SP: Papirus.

MACIEL, K. (org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MANNONI, L. (2003) A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: UNESP.

MUSSER, C. (1990) *History of American Film Series*, v. 1, *The emergence of cinema in America*. New York/Toronto/Oxford: Charles Scribner's Sons/Collier Macmillan/Maxwell Macmillan.

PARENTE, A. (2009) "A forma cinema: variações e rupturas". In: MACIEL, K. (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa.

Outras publicações da autora:

CRUZ, N. V. . Entre cinema, fotografia e pintura: o uso de imagens com movimentos mínimos em *Melancolia*. *Revista Eco-Pós (Online)*, v. 17, p. 1-11, 2014.

CRUZ, N. V. ; ARAÚJO, C . *Transcendendo o cotidiano: uma análise das fotografias de família produzidas pela Cia de Fotos no Flickr*. *Matrizes (USP. Impresso)*, v. 7, p. 265-279, 2013.

CRUZ, N. V. ; ARAÚJO, C . *Imagens de um sujeito em devir: Autorretrato em rede*. *Galáxia (PUCSP)*, v. 12, p. III-124, 2012.

CRUZ, N. V. ; MOREIRA, G. C. . *Continuidades e rupturas na cultura fotográfica: fotografia digital, álbum de família e memória no Flickr*. *Interin (Curitiba)*, v. 11, p. 1-17, 2011.

CRUZ, N. V. . *Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea*. *Discursos Fotográficos*, v. 7, p. 137-155, 2011.

Outras publicações da autora:

ROCHA, I . *Novíssimos e fluidos: uma análise acerca das peculiaridades estéticas do novíssimo cinema brasileiro..* In: Angela Prysthon; Diego A. Salcedo; Talita Rampazzo Diniz. (Org.). *Comunicação e sociedade: transformações midiáticas no contemporâneo*. 1ed. Recife: edUFPE, 2012, v. 1, p. 148-162.

ROCHA, I . *Observar ao redor, observar e sentir: o cotidiano como catalisador de sensações*. In: Paulo Carneiro da Cunha Filho. (Org.). *Imagem & Cotidiano Ensaio de Cultura Visual*. 1ed. Recife - PE: Nectar, 2012, v. 1, p. 40-51.

ROCHA, I . *A arte de Oiticica e Greenaway: uma inter-relação*. In: Mariarosaria Fabris; Gustavo Souza; Rogério Ferraraz; Leandro Mendonça; Gelson Santana. (Org.). *XI Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*. 1ed. São Paulo: SOCINE, 2010, v. 10, p. 368-382.

ROCHA, I . *Do cinema ao celular: apropriação das tecnologias pelas artes*. In: Nadja Carvalho; Katia Fonsaca. (Org.). *Enlaces: diálogos com o digital*. 1ed. Olinda - PE: Livro Rápido Elógica, 2009, v. 1, p. 137-159.

ROCHA, I . *A fluidez do cinema brasileiro: uma inter-relação entre cinema e arte contemporânea*. In: III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual - AsAECA, 2012, Córdoba - Argentina. *ACTAS III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual - AsAECA*, 2012.