

Coleções e performances sonoras como contribuições para compreender o
live cinema: Passagens de uma arte mnemônica e coletiva¹

Wilson Oliveira Filho²

Resumo

Esse ensaio pretende articular duas questões importantes para entendermos o cinema ao vivo. De um lado o colecionismo e as camadas audiovisuais criadas pelas mãos e mentes dos Vj's são nossa primeira preocupação. Por outro, o papel da imagem em shows e performances ao vivo pode nos auxiliar a entender um pouco mais sobre as projeções ao vivo que constituem parte do chamado live cinema. Com esse trabalho pretendemos analisar alguns momentos em que imagem e música estiveram associadas, considerando a necessidade de continuarmos pensando um cinema mais próximo do arquivo. Refletiremos que em diversas performances a música apresentada ao vivo arquiva uma memória do cinema. E que os arquivos atestam o live cinema também como melodia do olhar.

Palavras-chave: Cinema ao vivo. Memória. Coleção. Performance.

**“O cinema é a música da luz.”
(Abel Gance)**

**“A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto quanto menos colocar em seu centro a obra original.”
(Walter Benjamin)**

**"Film as found object"
(Spooky)**

**“Uma experiência banal, mas desconcertante, é tentar entender de que tratam os arquivos encontrados (sejam DVDs ou on line) de um determinado vj ou coletivo de vjs. Trata-se de ficção, de documentários, videoarte, programa de TV, registro de performance... Independente da resposta, e malgrado a discussão sobre direitos autorais, esses arquivos certamente se tonarão conteúdos para outros vjs, outras performances.”
(Fernando Salis)**

“O registro das origens do cinema recorda um tempo em que o cinema possuía mais um futuro do que um passado” (Tom Gunning)

¹ Essa é uma versão ampliada de um trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, fotografia e audiovisual, do XX Encontro da Compós, na UFRGS, Porto Alegre em junho de 2011. Agradecemos a Consuelo Lins, relatora do trabalho na ocasião e Andrea França pelas importantes contribuições para esse texto. Agradecemos também a Tom Gunning pela contribuição como orientador na bolsa sanduíche realizada por mim na Universidade de Chicago em 2012 que resultou em algumas mudanças no texto original. Esse versão é dedicada aos três pesquisadores.

² Doutorando em Memória Social PPGMS – UNIRIO e professor/pesquisador do curso de Cinema e audiovisual da Universidade Estácio de Sá. wilsonoliveirafilho@yahoo.com.br

Introdução

O cinema é arte dos fragmentos, dos pedaços, dos cortes. Ao mesmo tempo é também da reunião, do conjunto de pedaços, do mosaico. Tecnologia do final do século XIX, herdeiro das fantasmagorias e dos panoramas, do teatro, da escrita e da oralidade... Da orquestra sinfônica. Como nos lembra Marshall McLuhan, o conteúdo de um meio “aquilo que na verdade é outro meio” (MCLUHAN, 1964, p.23) é fator emblemático ao pensarmos o cinema. E é fator decisivo ao refletirmos a arte contemporânea que se funda cada vez mais na fusão entre linguagens, na remixagem de outras manifestações artísticas. A arte das imagens em movimento passeia hoje por uma nova modalidade que se funde e se confunde com todas as artes. A sétima arte foi inserida, ou já poderíamos dizer patrimonializada em novas práticas audiovisuais da televisão aos monitores dos computadores. O “cinema de atrações” conceito formulado por Tom Gunning e Andre Gaudereault que marca a origem do cinema é não apenas exemplo de uma forma “particularmente moderna de estética, mas também responde às especificidades da vida moderna, que Benjamin e Kracauer formularam como sendo a extinção da experiência e sua substituição pela cultura da distração” (GUNNING, 1995, p.58). Essa substituição parece passar por mais um abalo com o chamado live cinema. Para Gunning dois sentidos marcam as atrações:

A primeira é histórica, cinema hoje é basicamente um meio de contar de histórias”. “Em consequência disso o conceito se tornou também descritivo ou teórico e contem pelo menos dois elementos do cinema [... que nós poderíamos ver em filmes de hoje, isso tem sido enfatizado com os efeitos especiais/blockbuster como tão importantes quanto o cinema de atrações [...]] o segundo significado é realmente algo que eu poderia dizer contemporâneo, existe desde que o cinema existe e continua hoje [...] filmes são feitos, concebidos, recebidos, as atrações nos “atraem” (GUNNING, 2012)³

Live cinema ou cinema ao vivo é a prática audiovisual que consiste em uma *performance* onde sons e imagens são reeditados, ressignificados, alterados e projetados para o público (atualmente as performances ganham terreno nas apresentações ao ar livre, remontando os exibidores itinerantes) por um artista, em muitas ocasiões um Vj⁴ ou grupo de Vj's ou um performer a/v criando camadas de sons e imagens em movimento. A expressão *live cinema* explicitada por Luiz Duva se refere ao acontecimento, a “atração” como um todo, levando em conta o material audiovisual produzido, a imaterialidade das imagens e dos sons, as *performances*, a audiência, a remixagem. Esse último fator explorado por Lawrence Lessig recentemente é fundamental para entendemos o trabalho do *vjing*. Lessig aponta que a cultura remix nos traz de volta a um ambiente de *read and write* (RW) no lugar do RO (*read only*). “Remix é um ato essencial de criatividade RW” (LESSIG, 2008, p.56) A criação de novos produtos audiovisuais ao lado da *performance* ao vivo são tônica dominante no

³ Particularmente essa observação faz parte de uma entrevista realizada por mim em Chicago por ocasião do doutorado sanduiche Essa declaração foi feita em sua casa para responder sobre as origens e a contextualização do conceito hoje o cinema de atrações.

⁴ Esse termo deriva da expressão *disc jockeys*, Dj's. *Video jockeys* - ou preferencialmente *Visual jockeys* (SPINRAD, 2008, p.13) - são artistas geralmente responsáveis pelas sessões de cinema em tempo real ou ao vivo. Não mais somente os apresentadores de vídeo clipe na televisão, meio que, segundo Kerckhove, “modula as nossas emoções de uma maneira comparável ao poder da música. Por isso, o videoclipe é naturalmente uma coisa televisiva” (2009, p.35)

trabalho de *live cinema*. Cinema que une performer e observador em um único corpo diante de uma obra em progresso.

O final do século XIX assistiu ao surgimento do *cinematógrafo*, do *bioscópio* e do *quinetoscópio* – respectivamente os inventos dos irmãos Lumière, dos irmãos Skaladanowsky e de Thomas Edison que marcam a história do cinema como um fazer técnico das imagens em movimento. Os primeiros filmes eram exibidos nos *vaudevilles* e nas feiras de variedades, entre outras manifestações ao mesmo tempo tecnológicas e artísticas. O *primeiro cinema* parecia estar ancorado numa experiência que confluía encenações, dança, música e imagens em movimento. A expressão formulada por Flávia Cesarino designa o período que vai da invenção do cinema (em que se destacam os filmes não-narrativos) em 1894 a 1908, data da aproximação do cinema com as formas clássico-narrativas de representação (COSTA, 2005, p.34). Mais do que uma experiência da visão, os primeiros filmes traduzem um espírito de uma arte feita para ser experimentada ao vivo (e nos parece para ser lida e escrita para voltarmos a Lessig). É nesse meio que surgem os primeiros passos da arte cinematográfica, quase sempre atrelada a diversas outras formas de espetáculo.

Uma sessão típica de vaudeville em 1895 podia incluir [...] poesia inspirada, um tenor irlandês, placas de lanterna mágica sobre a África selvagem, um time de acrobatas europeus e um pequeno número dramático de vinte minutos encenado por um casal de estrelas da Broadway. (ALLEN *apud* COSTA, 2005, p.43)

Experimentar o cinema enquanto uma arte da simultaneidade, um cinema próximo a uma representação integral da realidade (BAZIN, 1991, p. 87). Viver um cinema para além do cinema e mais associado a outras práticas⁵ parecia ser a vocação de uma arte embrionária com olhos atentos a re-criação de artes já existentes - o cinema remixa desde os primórdios outras artes; claramente voltada para a tecnologia. Especialmente voltada para a memória. Não é a toa que um dos arautos da memória social, o filósofo francês Henri Bergson pensa uma consciência cinematográfica do mundo. No prefácio de *Matéria e Memória*, Bergson assume a relação dos pólos que dão título ao livro. “A matéria para nós é um conjunto de imagens” (BERGSON, 1999, p.1). Percebemos as coisas como imagens ou na crítica de Sartre: “Bergson faz do universo um mundo de imagens. Toda realidade tem um ‘parentesco’, uma ‘analogia’, certa relação com a consciência” (SARTRE, 1985, p.35).

O poder arquivístico da sétima arte confunde-se com o próprio cinema e esse mundo de imagens que percorreu a pintura, a fotografia, o cinema e a televisão encontra hoje no *live cinema* uma nova e radical possibilidade. Os Vj’s e demais performers audiovisuais são cineastas do arquivo em contraponto “aos cineastas da escrita ou do equilíbrio” (AUMONT, 2004, p.87). Uma outra e reformulada categoria que “não busca unicamente a narrativa e o drama, mas um registro singular na fronteira da ficção, do documento e o do arquivo” (AUMONT, 2004, p.87) é pensada e posta em prática pelo *live cinema*, pelo *veejing*, pela prática em tempo real de criação de filmes. Esse poder arquivístico, colecionador nos leva a pensar na proposta benjaminiana da coleção como “desordem produtiva, cânone da “memória involuntária”” (BENJAMIN, 2006, p.246)

O *cinema ao vivo* que invade a cena contemporânea parece potencializar esse caráter mnemônico advindo do arquivo tanto pela recuperação de imagens e sons a

⁵ Equivalentes a expressão “cinema expandido”, que designa formas de espetáculo cinematográfico nas quais acontece algo a mais do que somente a projeção de um filme: dança, ações diversas, “*happenings*” etc. (AUMONT; MARIE, 2003, p.111).

serem reeditados quanto pela sensorialidade que trabalha na fronteira entre a lembrança e o esquecimento. Tentamos nesse artigo pensar duas passagens inspirados por Benjamin novamente, uma primeira que tem sua intensidade voltada para a questão do colecionismo de imagens que cerca a prática. A direção e o sentido dessa passagem S são pensados como Calvino refletiu uma coleção de areia:

Uma descrição do mundo? Um diário secreto do colecionador? Ou um oráculo sobre mim, que estou a escrutar nestas ampulhetas imóveis minha hora de chegada? Tudo isso junto, talvez. Do mundo, a colheita de areias selecionadas registra um resíduo de longas erosões que é simultaneamente a substância última e a negação de sua exuberante e multiforme aparência: todos os cenários da vida do colecionador surgem mais vivos que numa série de slides coloridos (uma vida — dir-se-ia — de eterno turismo, como aliás parece ser a vida nos slides, e assim a reconstituíram os pósteros se restassem somente eles como documentos de nosso tempo (...) evocados e ao mesmo tempo cancelados pelo gesto já compulsivo de inclinar-se para recolher um pouco de areia e encher um saquinho (CALVINO, 2002, p.12)

Os Vj's e demais artistas dessa prática se inclinam sobre as imagens para preencher as telas com informações. Colecionam filmes, efeitos visuais e sons numa tentativa de descrever o mundo do cinema. Como colecionadores secretos abrem as portas da percepção contemporânea para além das narrativas. Com suas memórias do cinema, involuntárias muitas vzes compõem um novo caleidoscópio no qual um filme contém muitos filmes. As imagens enchem as telas como a areia de um colecionador. Todos os cenários da vida do cinema em cena na *performance* ao vivo.

Nosso segundo vetor aponta para as fronteiras entre música e imagem para além das trilhas sonoras e dos videoclipes. Se para pensar a distância que os telefones imprimem ao som, Schafer pensa o termo “esquizofonia” (SCHAFER, 2001, p.133), o trabalho do Vj na cena contemporânea beira uma “esquizofonia visual”. Das paisagens sonoras às performances sonoras como as do *The Light Surgeons* e festivais como o *Videoataq* no Brasil surgem algumas referências ao lado dos trabalhos de cineastas como Peter Greenaway⁶ e de Dj's como Paul D Miller, mais conhecido como Spooky, para o *live cinema* ou cinema ao vivo. Algumas experiências e hipóteses que antecedem a prática dos Vj's já pareciam apontar para essa boa confusão entre os sentidos. Para esse embaralhamento entre música e imagem. Huysen, por exemplo, problematiza que a recente história dos computadores precisaria de arqueólogos de dados (HUYSEN, 2000, p.33). Seriam os Vj's e outros performers que trabalham imagem e som em tempo real esses arqueólogos, colecionadores e criadores de imagens e sons no contemporâneo refundando a problemática relação entre som e imagem que atravessa a história do cinema? E diante do quadro que nos apresenta Arlindo Machado como fica a relação entre música e imagem?

A grande questão hoje, depois de todos os choques e crises que acometeram não apenas a música, mas todas as formas canônicas de arte no final do século XX é saber se a exclusão da imagem é realmente um fato que diz respeito a uma natureza ou especificidade da música, ou apenas um interdito datado historicamente. (MACHADO, 2001, p.155)

Se optarmos por essa natureza a que se refere Machado o trabalho dos Vj's nos fornece novas possibilidades. Esse trabalho pretende investigar esses outros possíveis

⁶ Maria Ester Maciel classifica Greenaway como um arquivista experimental. “A preocupação enciclopédica do artista beira uma arquivologia nômade” (MACIEL, 2009, p.64). O grande exemplo de Greenaway com o cinema ao vivo começa no projeto Tulse Luper Suitcases.

tentando ir além da discussão em torno do videoclipe e do uso da música nos filmes. Para isso problematizamos a coleção. Por acreditarmos que o cinema ao vivo, prática musical e imagética, ordena, classifica e dá sentido a outras formas de sons e imagens.

Live cinema: coleção vertoviana de sons e imagens ou dados em performance

Pretendemos dialogar e interrogar sobre as novas possibilidades do audiovisual com a idéia de patrimônio intangível a ser preservado e com o colecionismo de imagens e sons necessários a qualquer apresentação que compõe a exibição de uma obra cinematográfica executada ao vivo. Entendemos coleção conforme a visão encontrada nas passagens de Walter Benjamin:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é essa “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim; a coleção. (BENJAMIN, 2006, p. 239).

Perguntamos-nos se nos primórdios do cinema uma vocação colecionadora, uma completude já não se precipitava? Os primeiros filmes eram compostos de um único plano. Com a descoberta do corte no interior da cena, a montagem parecia alinhar uma série de imagens colecionáveis. Na verdade, a montagem aproxima-se de uma operação de colecionamento quando ela escolhe (seleciona), reorganiza e perpetua as imagens e os sons.

O acervo desses artistas confunde-se com as *camadas* de audiovisual que são na performance exibidas. O caráter primordial do *live cinema* é a reedição audiovisual. Não estaríamos aí instaurando novas formas de colecionamento? Os Vj's responsáveis pelas sessões de *cinema ao vivo* não seriam colecionadores da arte contemporânea? Precisamos instaurar para o objeto do *cinema ao vivo* uma nova ordem, para além da questão da edição ou espetáculo, para torná-lo objeto de coleção. Um objeto intangível, invisível, imaterial, mas ainda assim objeto.

Esse objeto aparentemente ambíguo que se legitima frente aos seus diversos atributos: posse, abstração, uso, funcionalidade etc. só é recuperado de seu estatuto abstrato através do “sentimento de posse”, instituindo através dele a coisa sistematizada: a coleção. Espaço do triunfo do objeto, a coleção pressupõe o reordenamento do mundo exterior e do próprio tempo. Isso é feito através de práticas como o arranjo, a associação, a classificação e a manipulação de objetos que nos auxiliam ainda a ter o domínio das coisas que nos cercam [...] Possuir é uma realização privilegiada que se concretiza na procura, na ordem, no jogo e no agrupamento. (RIBEIRO, 2006, p. 2)

Em um documentário recente de Alain Berliner, *Wide awake* (2006), esse triunfo do objeto está intimamente relacionado ao cinema. Em um trecho curioso, o diretor mostra sua coleção de imagens e monta-as para o público. Através de uma montagem que mescla sua paixão pelo colecionismo, Berliner torna-se um dos cineastas que mais se aproxima de um cinema ao vivo com seu cinema. Com ruídos e sem música, Berliner é um dos colecionadores que o cinema não muito conhece.

Berliner parece seguir uma vocação iniciada por Dziga Vertov, que no seu *O homem com a câmera* (1929) já mostrava o jogo arquivístico que perpassa a montagem. A música desse filme era apresentada ao vivo e uma versão seguindo as notas de Vertov foi feita pela Alloy Orchestra. Esse filme do final dos anos 20 já parecia mostrar esse

poder colecionador do cinema. Uma arte que hoje parece ter no *vjing* sua confirmação. Nas palavras do próprio Vertov:

O cinema é também a arte de imaginar os movimentos dos objetos no espaço. Respondendo aos imperativos da ciência, é a encarnação do sonho do inventor [...] Desenhos em movimento. Esboços em movimento. Teoria da relatividade projetada na tela. NÓS saudamos a fantástica regularidade dos movimentos. Carregados nas asas das hipóteses, nosso olhar movido a hélice se perde no futuro... Viva *geometria dinâmica*, as carreiras de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes. Viva a poesia da máquina acionada e em movimento [...] os ofuscantes trajetos dos raios incandescentes. (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p.251).

E dessa arte de imaginar, a teoria que cerca as novas mídias usa o cinema como caminho para entender fenômenos da ciência da informação. No criativo prefácio de *Language of new media*, Lev Manovich rende uma homenagem ao cinema de Dziga Vertov, pensando-o como um cineasta da informação. “Juntamente com Greenaway, Dziga Vertov pode ser pensado como um grande ‘cineasta do banco de dados’ do século XX. “Um homem com uma câmera” é talvez o mais importante exemplo dessa imaginação em banco de dados na moderna artemídia”⁷ (MANOVICH, 2001, p. XXIV). Os dois cineastas são referências para o *live cinema*. Greenaway atuando como artista multimídia e performer e Vertov talvez fundando com a vanguarda russa a ideia de que movimento, *liveness* e projeções se articulam. Vertov como um Vj criava camadas ou níveis com seus objetos/imagens. Com as novas tecnologias camadas ou níveis de informação consolidam um outro cinema.

Tal como os objetos das novas mídias contêm uma hierarquia de níveis (interface-conteúdo; sistema operacional – aplicação; página na web – código HTML; linguagem avançada de programação – linguagem assembly – linguagem da máquina), o filme de Vertov contém no mínimo três níveis. Um nível é a história do material para o filme do homem-câmera. O segundo consiste em planos do público assistindo o filme pronto em um cinema. O terceiro nível é o filme em si, que consiste em filmagens feitas em Moskow, Kiev e Rig, arranjadas de acordo com a progressão de um dia – despertar – trabalho – atividades de lazer. Se esse terceiro nível é um texto, os outros dois podem ser pensados como metatextos. (MANOVICH, 2001, p.XXV, tradução nossa).⁸

Um cinema de camadas nasce com Vertov e fundamenta a prática do *live cinema*. Em tempo real, o movimento é articulado em níveis. A projeção agora em todos os lugares da cidade ajuda a redefinir as questões fundadoras do cinema: a articulação entre tempo e espaço. O homem com uma câmera exemplo maior das *cities symphonies* renunciava um cinema de bando de dados, de fotogramas achados (*found footages*), de sensorialidades e textos diversos.

Nessas sessões ao vivo , agora experimentadas mais e mais ao ar livre junto ao “autor” o que vislumbramos é um fenômeno de uma memória coletiva do cinema

⁷ Along with Greenaway, DzigaVertov can be thought of as a major “database filmmaker” of the twentieth century. *Man with a movie camera* is perhaps the most important example of a database imagination in modern media art. Tradução nossa.

⁸ “Just as new media objects contain a hierarchy of levels (interface-content; operating system – application; Web page – HTML code; high-level programming language – assembly language – machine language), Vertov’s film contains at least three levels. One level is the story of a camera-man shooting material for the film. The second level consists of shots of the audience watching the finished film in a movie theater. The third level is the film itself, which consists of footage recorded in Moskow, Kiev and Riga, arranged according to the progression of a single day; waking up – work – leisure activities. If this third level is a text, the other two can be thought of as its metatexts”.

mesmo sem um filme que reconhecemos sendo exibido. Huyssen também nos fala sobre uma “arqueologia de dados” (2000, p.33), acreditamos que a prática dos Vj's é um novo objeto da memória. Seriam os Vj's esses novos arqueólogos? Suas imagens em camadas, colecionadas e colecionáveis seriam esses dados?

A partir de Vertov começamos a compreender o cinema como *data* que une ritmo a intervalo. Que celebra a memória coletiva pela cidade e do próprio cinema. Nesse ponto a afirmação de Bergson de que “não temos o que fazer com a lembrança das coisas enquanto temos as próprias coisas” (BERGSON, 2006, p.50).

Uma das bases do *live cinema* pode ser lida a partir dessas considerações que pensam Vertov como um vj ou dj. Embora os trabalhos sonoros como nos mostra Moraes (2010, p. 105) sejam pouco comentados e assistidos se referindo a filmes como *Entuziasm: Simfoniya Dombassa* (1931), a contribuição de Vertov para o *live cinema* é ímpar também nesse sentido. Os raios incandescentes de imagens, mas também de sons que atravessam sua obra são as ferramentas de trabalho dos artsists colecionadores de sons e imagens que lidam com o *live cinema*.

Outros casos onde música e imagem se relacionam ao colecionismo e a performance do *vjing* devem ser lembrados e pensados: os trabalhos de Andy Warhol com os músicos do The Velvet Underground; o recente filme “Berlin” sobre o disco homônimo de Lou Reed, por Julian Schnabel; a turnê Zootv do U2. Alguns trabalhos de *live cinema* como a remontagem do *O Nascimento de uma nação*⁹, marco na história do cinema de 1914 de Griffith, são importantes para o caleidoscópio que tentamos montar. Estamos inseridos no *zeitgeist* do atual cenário da estética contemporânea que preconiza as conexões em rede como prenunciava o entusiasta da performance Renato Cohen:

São retomadas na gênese dessa cena experimentos das vanguardas a forma autônoma futurista, o sonorismo dada, o fluxo automático dos surrealistas e da arte-performance numa trajetória em que os procedimentos do formalismo, do conceitualismo, do minimalismo e das mediação vão compor as matrizes da cena contemporânea. Orquestra-se uma cena polifônica e polissêmica apoiada na rede no hipertexto, na plurissignagem, nos fluxos e suportes em que a narrativa se organiza pelos acontecimentos cênicos, pela *performance*, por imagens condensadas. (COHEN, 2006, p.XXIV)

Essas *performances* antenadas com a discussão tecnológica e com a polifonia e polissemia de suportes e fluxos tem no projeto da década de 1980 de Otávio Donasci, o Vídeo-Teatro uma referência obrigatória. Nessa apresentação o vídeo era o suporte vital da obra. Em suma, era um vídeo conectado a cabeça de um ator que na sua apresentação reproduzia feições pré-gravadas. O experimento de Donasci migrou como outras *performances* de ambientes abertos para “pequenas temporadas em teatro” (ALMEIDA, 1985, p.54) e pode ser considerado uma das primeiras experiências de um vídeo ‘performatado’ ao vivo. Esse experimento remete a ideia de um cinema ao vivo que tem o próprio corpo como suporte para exibição, embora um *corpo cinema* já tenha se feito presente nos trabalhos de Jeffrey Shaw (SANTAELLA, 2003, p. 262).

⁹ O trabalho foi nomeado de “O renascimento de uma nação” (The Rebirth of a nation). Miller ressignifica a obra de Griffith criando grafismos e, sobretudo sonorizando o filme com bases eletrônicas e uma *performance* ao vivo de alguns músicos.

Com efeito, o corpo¹⁰ torna-se objeto de projeção e artistas como Andy Warhol em uma série de trabalhos com músicos davam prenúncios de uma *performance* combinando arte e projeções ao vivo de imagens em movimento. Além dos trabalhos de Warhol, vale ressaltar a parceria do artista Gerald Scarffe com a banda *Pink Floyd*, com projeções sobre a banda ou no célebre *The Wall*, onde um muro ao final do show virava uma tela de cinema. Essas projeções ao vivo abriram a nosso ver caminhos não só para o videoclipe (prenunciados por Vertov e Eisenstein nos anos 1920), mas para o *vjing* contemporâneo. A parceria entre música e cinema forjando as bases de um cinema ao vivo já parece datar desses momentos. O que tentaremos aqui é passear por alguns momentos e delimitar uma melhor relação entre música, cinema e *performance*.

Simples análises (*Simple Samples*): A *performance* ao vivo e o *vjing*

Gilles Deleuze e Felix Guattari dizem que os músicos criam uma diagonal, algo fora de coordenadas e localizações “para fazer flutuar um bloco sonoro numa linha liberada, criada e soltar esse espaço móvel e mutante, uma hecceidade (por exemplo, o cromatismo, os agregados e notas complexas, mas já todos os recursos e possibilidades de polifonia)” (DELEUZE; GUATTARI, 2006. p.96). Perguntamos-nos que diagonal os Vj’s tentam criar com seus trabalhos e, mais inocentemente, nos perguntamos que diagonal formou os trabalhos dos Vj’s. Queremos crer que não foi nem o videoclipe nem as trilhas sonoras. Ficaremos aqui com uma breve discussão em torno de algumas obras que envolvem imagem e performances ao vivo. Sobre as possibilidades sonoras no cinema, Deleuze parecia ler Godard mais como um Vj do que um cineasta.

Tudo se passa com efeito como se o contínuo sonoro não parasse de se diferenciar em duas direções, uma contendo antes ruídos e atos de fala interativos, a outra, os atos de fala reflexivos e a música. Acontece a Godard dizer que é preciso ter duas pistas sonoras porque temos duas mãos, e o cinema é uma arte manual e tátil. E é verdade que o som tem uma relação privilegiada com o tato, bater nas coisas, nos corpos, como no início de Carmem. (DELEUZE, 2005, p.280).

Os exemplos que iremos percorrer aqui entraram para a história do cinema como fenômenos do cinema experimental. As performances sonoras em análise nos parecem importantes exemplos para o cinema e cruciais para o entendimento do cinema ao vivo, além de ser parte da coleção que muitos visual jockeys podem usar para suas apresentações também ao vivo. Passemos a elas.

1. As experiências de Andy Warhol com *performances* sonoras e cinema.

“A aura de Wahrol é a do simulacro incondicional. Para mim, Wahrol é um mutante” (BAUDRILLARD, 1997, p.179). Andy Warhol, esse ser em mutação - ao lado de nomes do cinema experimental como Agnès Varda e Paul Morrissey entre outros - se destaca pela ideia de que “os corpos não se encadeiam mais conforme a situação sensório-motora, tampouco suas propriedades abstratas, geométricas ou sensitivas” (PARENTE, 2000, p.105). André Parente classifica a partir de Gilles Deleuze o cinema desses artistas como um “cinema do corpo”.

¹⁰ Essa leitura do corpo nos faz pensar na relação homem máquina lida através da interação. Interagir o corpo com imagens e sons ajuda-nos com o porquê de nossa preocupação. Estendemo-nos dos meios em um novo sentido inverso a proposta de Marshall McLuhan. Para mais detalhes ver: Oliveira Filho (2009).

Mais que um *corpocinema* como tratamos antes, esse cinema desnaturaliza os corpos. Warhol ao trabalhar com bandas como The Kinks em Vinyl¹¹ e o Velvet underground de Lou Reed e John Cale e com a musa de Warhol, a cantora Nico em “The Velvet underground e Vico” usa a superfície dos corpos como tela. Nesse “cinema do corpo”, “os corpos são afetados pelo tempo, pela duração (presente vivo) de tal maneira que exprimem uma pluralidade de maneiras de ser no presente” (PARENTE, 2000, p. 105).

Esse presente vivo e ao vivo nas performances do Velvet Underground parece hoje uma tônica no trabalho dos Vj’s. Parente observa ainda que os corpos tornam-se “imagens óticas e sonoras puras indeterminadas” (PARENTE, 2000, p.106).

As mais de seis horas de um filme como “Sleep”, de Warhol ou nos experimentos de Brakhage, mostram esse corpo cotidiano enquanto “The Velvet underground e Nico” mostra o corpo de uma banda. De uma curiosa banda que no limite do ruído com a melodia testava-se nas lentes de Warhol no limite do som com a imagem. Limite que acaba com uma intervenção - ao que nos parece real - da polícia, chamada por vizinhos que reclamavam do barulho.

Influenciado parece-nos por John Cage, Warhol dirigiu o filme e produziu o disco da banda de Lou Reed em parceria com a cantora Nico - que no filme não canta em nenhum momento. O primeiro plano sobre o rosto de Nico termina com algumas alternâncias de foco para que o Velvet Underground finalmente apareça. Não há projeções sobre a banda, mas pelos reflexos de alguns planos numa superfície atrás da *performance* assemelha-se ao trabalho de *vjing* atualmente. O final em tons muito escuros e depois da catástrofe sonora imposta pelo Velvet sob o olhar de Warhol também nos lembra *performances* de cinema ao vivo. Nesse sentido Baudrillard nos auxilia:

Pelas imagens e particularmente pelas imagens de Warhol, é que o mundo impõe sua descontinuidade, sua fragmentação, sua ampliação, seu artificial instantâneo. Por isso é que Warhol não faz parte da história da arte; ela faz parte do estado do mundo simplesmente – o nosso. E ela não o representa, é tão-somente um fragmento, um fragmento em estado puro. (BAUDRILLARD, 1997, p.197)

Se três T’s segundos os Vj’s fundamentam o trabalho do cinema ao vivo: tempo, temperatura e tema, Warhol nesse trabalho de 1967 já parecia fazer *live cinema*. A captura do fragmento da imagem descontínua e ampliada por excelência é exemplar em Warhol e levada ao extremo com o Vjing. Temperatura das imagens, tempo dos músicos e desconstrução musical como tema. Por fim a questão da projeção, como alerta Costa, muitas vezes os trabalhos de Warhol eram “transferidos aos corpos dos espectadores, esses registros e filmes agiam diretamente como força de ruptura nas festas, baladas e shows com o grupo musical Velvet Underground” (COSTA, 2008, p.33). Cinema ao vivo de uma *performance* sonora ao vivo fazia Warhol. Para Baudrillard, a essência do artista era a evidência da “máquina Warhol, desta extraordinária máquina de filtrar o mundo na sua evidência material” (BAUDRILLARD, 1997, p.198). Essa máquina acompanhada por outra, a de fazer sons do Velvet, criava uma maquinaria avassaladora que constitui referência importante para o cinema ao vivo.

¹¹ Nessa adaptação livre de Laranja Mecânica a banda não aparece, mas é mais que uma trilha para a saga de Alex, o vilão malvado do livro de Burgess. Essa adaptação é de 1965, alguns anos antes da versão mundialmente conhecida e também genial de Stanley Kubrick. No filme de Kubrick o espaço da música é diegético, conta parte da história de Alex. Em “Vinyl”, a música é ponto de partida, diagonal e ao mesmo tempo tema. Daí tentarmos brevemente associar esse filme ao *Vjing*.

2. Julian Schnabel e “Berlin” do Lou Reed.

Mais uma vez com o minimalismo de Lou Reed, um exemplo recente e relevante para o *veejing* pode ser essa espécie de continuação da proposta de Warhol. “Berlin” é um disco de Reed obscuro de 1973 que ficou esquecido até o cineasta Julian Schnabel convidar o músico para uma *performance* para um filme homônimo. “Berlin” foi lançado para o público em 2008.

O filme é composto por um filme dentro do show estrelando a atriz Emanuele Seigner como Caroline, a heroína trágica que conduz a história. É composto também por imagens diversas projetadas atrás da banda. A ópera rock composta por Lou Reed é transformada por Schnabel em um espetáculo sensorial em que a própria banda por vezes parece se surpreender. O disco nunca foi apresentado ao vivo e somente 33 anos depois - já com o cinema ao vivo em pleno vapor - a apresentação se dá. A divisão da cidade de Berlin nem mais existe, mas era parte do tema de Reed. Há uma espacialidade na *performance* sonora, uma paisagem sonora no ambiente criado por Reed e Schnabel para contar a história das obscuras irmãs do amor: o ciúme, a fúria e a perda.

Destacamos em nossa breve análise dois trechos. O primeiro é a abertura altamente cinematográfica quando imagens e o título Berlin são projetados sobre as cabeças da audiência após o agradecimento de Schnabel a Reed e sua família. O diretor no palco apresenta a *performance* e atua como um mestre de cerimônias.

Nesse momento uma memória do disco através de Schnabel parece se manifestar. A apresentação começa com as primeiras notas de “Sad song”. Em seguida começa o filme dentro do show, o show dentro do filme. A imagem dentro da música, a música dentro da imagem. A memória dentro da dança da lembrança e do esquecimento. Do passado e da lembrança de Schnabel quanto ao esquecimento dessa obra de Reed. Como aponta Gagnebin: “Ouvir o apelo do passado significa também estar atento a esse apelo de felicidade e, portanto de transformação do presente, mesmo quando ele parece estar sufocado e ressoar de maneira quase inaudível” (GAGNEBIN, 2006, p.12). Schnabel transforma um disco do passado em um registro singular da memória na fronteira do cinema, da música e da *performance*. E dos limites do corpo quando as projeções se dão sobre os músicos

O segundo trecho é da destruição do quarto de Caroline em “The bed”. Os escombros passeiam pela tela enquanto o rosto de Reed em *close up* lamenta com os famosos “oh oh oh... What a feeling” e o coral de meninas entoando o som da perda. Em meio a escombros, a afinação do coro é desconstruída. Schnabel aproveita para tratar a imagem como um caleidoscópio. As projeções se multiplicam, se metamorfoseiam, se mesclam com o som e o quarto destruído invade o palco de forma visual e sonora. Som e imagem que essa *performance* que o diretor e Lou Reed conseguem captar e dar novo sentido. Reed nos lembra na apresentação dessa canção a figura do *chifonnier*, o sucateiro e poeta de Baudelaire realçado por Benjamin (GAGNEBIN, 2006, p.117), corpo que vagava pela cidade, corpo em conjunção com os movimentos da cidade. A música no olhar de um artista recolhe o quarto destruído e numa *performance* de som e imagem recria-se som e imagem

3. O ZooTv do U2 - *Even better than the real thing*.

A relação da banda irlandesa U2 com a imagem sempre foi muito próxima e experimental. Dos primeiros videoclipes ao vivo (o já clássico Sunday bloody Sunday e sua entrada “*This is not a Rebel song...*”) aos clipes com o videoartista Kevin Godley (Numb, The sweetest thing) ou com o diretor de cinema Wim Wenders (Stay, Night and

Day) passando pelo filme de Phil Joanou, “Rattle and hum” e pelas aparições do vocalista Bono Vox em filmes como “Across the universe” a imagem da banda e as imagens com a banda fazem do U2 uma banda de imagens.

Recentemente o U2 participou da primeira transmissão ao vivo para o canal de vídeos da *web* Youtube. O show foi transmitido no dia 25 de outubro de 2009. O guitarrista da banda The Edge declarou que era um “show como nenhum outro show”¹². Dando voz ao lema do Youtube de transmissão de si (*Broadcast Yourself*), o U2 mais uma vez não decepcionou seus fãs; aos novos fãs audiovisuais da banda essa *performance* é também memorável.

Performances relacionadas a transmissões ao vivo foi tema da turnê ZooTv. Nela o vocalista Bono atuava como Vj no palco zapeando canais diversos e transmitindo fragmentos de imagens. A crítica ao poder da mídia era tema de um dos shows mais bem produzidos da História. Telas por todos os lados, câmeras em capacetes e uma rede de televisão eram montadas na turnê. Construído não como um filme, mas como um programa de TV ZooTv parecia-nos premonitório da explosão dos *reality shows*, mas também do *veejing*. A turnê do disco *Achtung Baby* ocorreu em 1992 e 1993 e era um grande evento multimídia. A *performance* no ZooTv era mais que um registro musical ao vivo.

Ao lado de Brian Eno, a apresentação tinha influências da literatura *cyberpunk* de William Gibson, contava com 18 projetores, câmeras betacam e video8 espalhadas não só pelo público mas controladas pela própria banda. Antes do show e durante os intervalos um DJ era encarregado de dar sentido a apresentação.

A abertura do vídeo do show de Sydney de 27 de novembro de 1993 é uma boa síntese. Depois de uma locução de rádio, uma corneta e tambores até que as imagens diversas começam a ser percebidas ao lado da nona de Beethoven, um Bono meio projetado, entre imagens se desenha aos primeiros acordes de *Zoo Station*. Uma sessão de cinema ao vivo em seus primórdios, uma *performance* sonora literalmente “antenada” com os ditames da mídia e criadora de novas possibilidades para o audiovisual. Nos créditos de *The Fly*, projetadas para o público algumas frases que culminam com “*Art is manipulation*”. Os Vj’s parecem ter compreendido essa afirmação que as duas horas de ZooTv insistiam em querer mostrar.

Considerações finais

Pete Townshend ao conceber o personagem Tommy¹³ da opera rock homônima que virou filme em 1975 observa que o personagem cego, surdo e mudo “está vendo as coisas basicamente como vibrações, as quais traduzimos como músicas” (LEVY; WENNER, 2008, p.21). Os exemplos por aqui brevemente recortados na tentativa de compreender um pouco mais do cinema ao vivo parecem com a forma como Tommy se relacionava com o mundo. Podemos sentir um mundo audiovisual nos trabalhos dos Vj’s. Daí a íntima relação que acreditamos ter as *performances* sonoras com a memória projetada pelas apresentações de cinema ao vivo. Nesse sentido e pensando a versão de

¹² Essa declaração está em um vídeo na página do Youtube da banda <http://www.youtube.com/user/U2official>.

¹³ Tommy foi levado às telas no filme de Ken Russel de 1975. Personagem principal da obra em análise, Tommy, privado da fala, da audição e da visão por um trauma de infância, relaciona-se com o mundo através do olfato e do tato. Imerso em um ambiente único, Tommy torna-se invencível pelo desempenho tátil na máquina de *pinball*. Mesmo sem os sentidos da audição e da visão ele passa a perceber o mundo e começa seu processo de mutação. Tommy nos parece próximo do espectador de uma sessão de *live cinema*.

Tommy na Broadway, Rush observa que o musical “mostrava várias projeções de vídeo em torno do proscênio do teatro” (RUSH, 2006, p.68). Mesmo antes como vimos a projeção ocupa lugar de destaque nos shows. “Agora quase todo show de rock apresenta projeção de vídeo ao vivo dos artistas, expandindo o campo de visão para grandes multidões, além de aumentar a sensação de um evento “significativo”, hipercinético, que ocorre no palco” (RUSH, 2006, p.68).

Em *The VJ book*, Paul Spinrad lança mão de uma curiosa indagação que nos serve a guisa de conclusão dessas linhas e em rumo de tantas outras. Qual o grande negócio de ser ao vivo? “O grande negócio é que isso torna cada momento único como na vida” (SPINRAD, 2005, p. 13). Ao contrário do cinema de massa que seria fácil de esquecer, segundo o autor, o *cinema ao vivo é realmente* como a vida. Palavras e sons na fronteira de lembrança e do esquecimento que os exemplos analisados já pareciam antever.

Andy Warhol era um artista que afirmava não ter memória: “Talvez a razão para minha memória ser tão ruim é que eu sempre faço pelo menos duas coisas ao mesmo tempo” (WARHOL, 1975, p. 199). Cineasta, mas também músico, Warhol, Schnabel e o U2 se configuram como referências ao *vjing*.

As *performances* dos VJ's no *cinema ao vivo* – nessa arte nova da memória têm nos exemplos vistos por aqui importantes referências. Nas “sessões” dos *performers* dessa arte, uma nova prática faz de nossas referências outra forma de percebermos o mundo com imagens antes de textos, com memórias voltadas para a criação, para além da representação e mais articuladas com as possibilidades da reprodução - aquela que segundo Benjamin (1994) ocuparia a função central da arte contemporânea. *Performances* a partir de arquivos e de fusões entre música e cinema é a proposta do *Vjing*. Uma memória do cinema, a música. *Performances* sonoras ao vivo, um filme que é de fato música de luz.

A questão da memória é tônica da obra de Chris Marker. Atinge seu ápice questionador no projeto “*Immemory*”, cd rom lançado exclusivamente para Macintosh. Por si só um fato a ser refletido. A obra deriva de uma exposição. Partindo do pressuposto de desconstruir a ideia de que “tendemos a ver nossa memória como um livro de história” (MARKER, 2008), mas sim a memória como uma terra de contrastes, um filme em que o espectador pode dar os caminhos para a narrativa e ativar memórias involuntárias num filme dentro da memória é bastante próximo das experiências do *vjing*.

No filme em cd rom *Immemory* (1998), o cineasta Chris Marker nos brinda com uma belíssima frase relacionando cinema e memória: “Eu reivindico para a imagem a humildade e os poderes de uma madeleine”. Os artistas do *live cinema* atestam esse caráter mnemônico do cinema, reivindicando também uma memória para seus sons e imagens. Em *Immemory*:

Marker estará porventura menos interessado na ideia de fluxo temporal do que na ideia de “lugar” menos interessado na ideia de narrativa do que, como ele refere, na ideia de “geografia”. *ImMemory* é percurso e desenho, como em toda a geografia, o que quer dizer que a montante, detectamos aí uma “rate da memória [...] o desenho de *Immemory* é, afinal, o de um espaço interior integralmente estruturado por lugares e imagens que se associam e se clarificam mutuamente como o faria a mnemotécnica. Tópicas sucedem-se sob nomes diversos: “viagem”, “cinema”, “memórias”, “fotografias”, “guerras”, “poesias [...] Cada uma desenha uma memória do mundo que é tanto uma descoberta quanto uma invenção (QUINTAIS; PIRES, 2010, p.217-218).

Nessa obra, Marker clama pelo cinema os poderes da memória involuntária que Proust reflete em sua obra. Uma memória explosiva, em curto-circuito como vemos os Vj's e demais performers de live cinema celebrarem em suas performances. Mas também uma memória do áudio/visual Tudo o que cineasta diz poder fazer “é mostrar algumas ferramentas de exploração, compassos, telescópios” [...] Já que tudo está dominado pela arrogância da narrativa clássica e o positivismo da biologia (MARKER, 2008). Quem sabe se prestarmos mais atenção a essa observação e as performances de live cinema possamos ir além do próprio cinema.

O cinema para além de um arquivo imóvel, mas ciente da eternidade do efêmero, dessa simplicidade de só poder mostrar compreende a memória do cinema também como estratégia de resistência, que por intermédio de artistas experimentais e de um público cada vez mais atuante, se transforma a todo tempo em novos possíveis. “As atrações são uma resposta para uma experiência de alienação” (GUNNING, 1995, p.58). Com as experiências desse cinema que lida com a memória do próprio cinema e coloca o espectador em lugar de destaque, quem sabe o cinema possa mais e mais lutar contra a banalização de nossas imagens e sons. Luta que se dá com criação e atrações e não só puro entretenimento. Atração que considera a performance como decisiva não só na tela, mas para as telas e que também por compreender um movimento da memória como performance, que acontece no *hic et nunc*, voltada para o futuro mesmo quando não registrada uma memória da arte que arquiva o mundo e que segundo Deleuze, mais do que uma filmagem do mundo, restitui-nos uma “crença no mundo” (DELEUZE, 2005, p.207). Uma crença, talvez, nas atrações do mundo, na memória do mundo.

Referências

- ALMEIDA, Cândido J. **O que é vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- _____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAZIN, Andre. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas Vol. I**. São Paulo : Brasiliense, 1994.
- _____. O colecionador. In:____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Luis Cláudio. O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação. **Revista Poiesis**, n.12, nov. 2008. Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis12/Poiesis_12_andywarhol.pdf. Acesso em: 07 set. 2010.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. São Paulo: Ed.34, 2006. Vol.4.

GUNNING, Tom. 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. 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed.34, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KERCKHOVE, Derrick de. **A pele da cultura**. São Paulo: Annablume, 2009.

LESSIG, Lawrence. **Remix**. London: Bloomsbury, 2008.

LEVY, Joe; WENNER, Jann (Orgs.). **As melhores entrevistas da revista Rolling Stone**. São Paulo: Larousse, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. London: The Mit Press, 2001.

MARKER. Chris. **Immemory**, 2002 (FRA), documentário, Cd ROM.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MORAIS, Fernando da Costa. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? **Revista Logos**, ano 17, nº1, 2010. Disponível em: http://www.logos.uerj.br/PDFS/32/08_logos32_costa_cinemacontemporaneo.pdf. Acesso em: 05 set. 2010.

OLIVEIRA FILHO, Wilson. **Desconstruindo McLuhan: O homem como (possível) extensão dos meios**. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**. Campinas, SP: Papirus, 2000.

QUINTAIS, Luis; PIRES, Ana. A oficina da memória: algumas anotações sobre Chris Marker e o seu projeto Inmemory. In: **AVANCA** Cinema Tomo I. Avanca: Edições Cine-clube, 2010.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Uma vida iluminada: coleções e imagens narrativas**. Niterói, RJ: XII Encontro Regional de História, 2006.

ROSENFELD, Israel. **A invenção da memória**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALIS, Fernando. **Cinema (ao) vivo: A imagem performance**. In: MACIEL, Katia (org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. Panorama da arte tecnológica. In: LEÃO, Lucia (Org.). **O chip e o caleidoscópio: Reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Senac, 2003.

SARTRE, Jean Paul. **A imaginação**. São Paulo: Difel, 1985.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SPINRAD, Paul. **The vj book**. New York: Paperback, 2008.

VERTOV, Dziga. Variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983.

WARHOL, Andy. **The philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back again)**. Orlando: Harvest Book, 1975.