XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – XIII ENANCIB
GT 10: Informação e Memória

MAPPING, MEMÓRIA E MOVIMENTO: NOTAS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE LIVE CINEMA, CIDADE E PERFORMANCE NAS PROJEÇÕES MAPEADAS EM TEMPO REAL

Comunicação oral

Wilson Oliveira da Silva Filho – Unirio
Leila Beatriz Ribeiro – Unirio

wilsonoliveirafilho@yahoo.com.br

MAPPING, MEMÓRIA E MOVIMENTO: NOTAS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE *LIVE CINEMA*, CIDADE E PERFORMANCE NAS PROJEÇÕES MAPEADAS EM TEMPO REAL

Resumo: Nesse artigo recordamos algumas projeções ao ar livre e analisamos brevemente a performance audiovisual promovida pelo coletivo United Vj's com as poesias de Augusto de Campos projetadas na fachada de um centro cultural no Rio de Janeiro no penúltimo dia de 2011. Para isso traçamos um longo caminho teórico-metodológico. Articulamos num primeiro momento como uma necessidade cartográfica bem evidenciada pelo cineasta Peter Greenaway, e também arquivística, a *fortiori* mnemônica, se desenrola no cinema. Em seguida, a relação entre imagens em movimento e a cidade em dois momentos é apresentada. Por fim, a partir do registro fotográfico da apresentação do Vj Spetto levantamos algumas questões para compreender um pouco melhor o *live cinema* em suas relações com a performance e a atual sociedade da informação. Ao projetar as poesias de Augusto de Campos, os Vj's nos levam a algumas observações sobre um velho fantasma que ronda o cinema: a poesia das imagens projetadas como dados.

Abstract: In this paper we remember some open air live projections and analyze briefely the audiovisual performance promoted by the collective United Vj's with Augusto de Campos poems projected in the façade of a cultural center in Rio de Janeiro in the the day before the last day of 2011. For this we draw a long theoretic-methodologic way. We articulate in a first moment how a cartographic need well showed by the filmmaker Peter Greenaway, and also arquivistic, a fortiori mnemonic, is developed in cinema. In the sequence, the relation between movement images and the city is showed in two moments. To end, from the photographic register of Spetto presentation arises questions to understand a little more the live cinema and its relations with performance and the actual information society. By projecting the poem of Augusto de Campos, the Vj's lead us to some observations about an old ghost that surrounds cinema: the poetry of projected images as data.

1 Introdução: Mapas em movimentos, arquivos para além dos interiores

> "Naquele império, a arte da cartografia alcançou tal perfeição que o mapa de uma única província ocupava toda uma cidade, e o mapa do Império toda uma província.
> (Jorge Luis Borges)

A obsessão borgiana do cineasta Peter Greenaway no início de sua carreira pelos mapas nos leva a pensar a memória dos lugares e as histórias que os caminhos criados pelo autor inglês nos conduzem em sua obra. Greenaway em seus primeiros filmes nos insere em mapas, em classificações e movimenta-se por elas. Nos leva também a refletir sobre novos rumos para o cinema quando as superfícies se tornam telas para desenhos de mapas informacionais. Recentemente o Cristo Redentor recebeu uma série de imagens da cidade (FIG. 1) do Rio de Janeiro projetadas sobre a estátua e ao final da "sessão" comandada por Fernando Salis se deu um abraço imagético como reverência a cidade (FIG. 2).

Figura 1- Projeções sobre o Cristo Redentor
Fonte: Revista Visual Farm on line

Figura 2 - Abraço do cristo
Fonte: Revista Arte Fórum on line

Nessa introdução, embora nosso objetivo não seja em particular essa projeção, mencioná-la é tarefa obrigatória para compreendermos que cada vez mais o cinema busca novos territórios para sua realização, exibição e distribuição. O Cristo como tela, a cidade como tela nos endereça a discutirmos como a imagem torna-se uma "infoimagem". Do Ipod ao Imax, passando pelas mais variadas possibilidades que a cidade nos fornece como lugar para projetar as imagens, as telas proliferam-se como superfícies de informação.

Voltemos a Greenaway: "Sob influência do cineasta Alain Resnais, sua formação de artista plástico, montador, documentarista, passa também pelo cinema experimental" considera Wilton Garcia (2000, p.20). É nessa parte experimental e influenciada por um cineasta das lembranças e esquecimentos - fatores que ainda precisam em muito de discussão na nova cena contemporânea - particularmente nos primeiros curtas de Greenaway que começam nos anos 60 que pensamos um artista catalogador, classificador e preocupado com a memória. Criador de mapas e diagramas, e de histórias a partir deles, "Greenaway – movido como Borges pelos *excitements of research, collection and collation* – vem construindo seu mundo ficcional enquanto um compósito de saberes, metáforas, alegorias, textos e linguagens" (MACIEL, 2004, p.29). Num jogo com as classificações dentro de "um labirinto incansável, um caos, um sonho" (BORGES, 1999, p.154), Greenaway é um artista que segue também outro lema de Borges, o de que: "com o tempo, as imaginações de um homem tornam-se lembranças pessoais de muitos outros" (BORGES, 1999, p.125). Imaginação cercada de mapas, de movimento e de memórias. Labirinto feito de mundos e memórias de muitos.

Uma espécie de memória coletiva é traçada por Peter Greenaway nos primeiros curtas[1] que têm a coleção e a cartografia como temáticas e que atravessam sua carreira. Suas lembranças são como as lembranças de quem assiste as imagens provocantes dos primeiros filmes e atestam como pensamos a memória como fenômeno social. O primeiro curta do artista inglês é "*Intervals*" (1969), um estudo de 4 minutos da repetição de imagens com uma

[1] Esses curtas foram compilados na coletânea The shorts (2006).

trilha sonora colocada quatro anos depois que passa a pontuá-las. No início como um metrônomo desordenado, em seguida com ruído e, por fim com Vivaldi, Greenaway categoriza uma outra cidade de Veneza (negando a característica dominante da água na cidade).

Em "*Windows*" (1974), pseudo-documentário de casos de morte de quedas de janela, Greenaway cria um universo ficcional e informacional da coleção que marcaria outros filmes como "*H is for House*" (1976) "em que leva aos delimites o ato de catalogar palavras começadas coma letra H. Mas é com o média-metragem "*A walk through H*" "sobre a viagem de um ornitologista após a morte, guiada por mapas absurdos" (MACIEL, 2009b, p.60) que a paixão com os mapas se desvela; o interesse pelo movimento migratório das aves, desse suposto ornitologista é descrito através de mapas desenhados pelo pintor Greenaway. "Cada mapa desbota como o viajante usa, sugerindo que os mapas são exclusivos para o ornitologista e seu caminho irreptível" (GREENAWAY, 2006).

Greenaway atualmente renega o rótulo de cineasta como reluta em aceitar que o cinema existe[2] e opta pelo rótulo artista multimídia freqüentemente fazendo apresentações ao vivo de seus novos trabalhos como o projeto gigantesco de "*Tulse Luper Suitcases*"[3], cujo personagem, o ornitologista, aparece pela primeira vez em "*A walk through H*". De certa forma Greenaway mapeia sua própria obra, recriando-a (FIG. 3). Novos mapas são desenhados no cinema experimental de Greenaway marcando uma preocupação espacial com o cinema que retornaria ao longo de sua obra como no cenário multimidiático de "A última tempestade", a tela torna-se para o artista inglês mais que uma janela, mas portas para outros universos visuais, coleções e mapas como os de "*A walk through H*" (FIG. 4)

Figura 3 - Peter Greenaway em sessão ao vivo
Fonte GREENAWAY, 2011

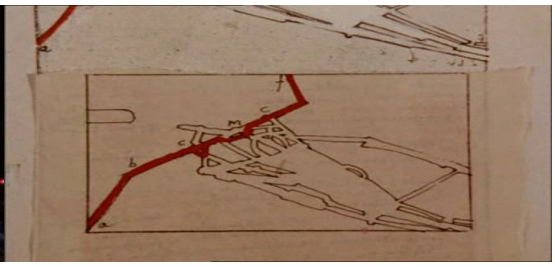

Figura 4 - Mapa de "*A walk through H*"
Fonte: GREENAWAY, 2012

[2]Greenaway observa que "o cinema nunca esteve vivo. Tudo o que vimos fomos cento e tantos anos de texto ilustrado [...] A linguagem cinematográfica é extraordinária [...], mas ela é desperdiçada nas salas de projeção" (GREENAWAY, 2007, p. 78-79).

[3] Projeto que reúne diversas mídias e arranjos (*games*, *website*, projeções ao vivo) e três filmes ("The Moab story", "Vaux to the sea", "From sark to finish").

A técnica do *videomapping* aplicada por alguns Vj's[4] e demais artistas de *live cinema* consiste na projeção em fachadas, no mapeamento de superfícies arquitetônicas e outras construções, ou ainda mesmo em objetos, lendo as superfícies como informação; pensa-se a imagem como um dado, gerada e gerida pelos computadores. Através de um programa e de projetores potentes a arquitetura vira tela demarcando uma nova possibilidade para o cinema para além da sala de exibição, do interior dos museus e galerias. Os coletivos de Vj's como o United Vj's do paulista Spetto fazem das fachadas, muros e afins suas telas. O *mapping* se assemelha a navegação inteligente e criativa precipitada por Greenaway no cinema e na web proposta por Pierre Lévy também com um conceito cartográfico:

> Um intelectual coletivo entrega-se a navegações em um universo informacional móvel: um cinemapa surge dessa interação. No cinemapa, o universo informacional (ou o banco de dados) não é estruturado *a priori* [...] Não é regulado tampouco por médias ou distribuições estatísticas à maneira mercantil. O cinemapa desenvolve o espaço qualitativamente diferenciado dos atributos de todos os objetos do universo informacional. (LÉVY, 2007, 163-164).

As imagens e as coisas projetadas "transformam-se, perdem e adquirem atributos o tempo todo" (LÉVY, 2007, 163-164) na atual sociedade da informação e nessas projeções ao vivo. O cinemapa e o *mapping* são sintomáticos de uma cultura audiovisual que repensa as questões do espaço. Retomando uma ideia de Walter Benjamin as projeções mapeadas são como "passagens, "casas ou corredores que não têm o lado exterior – como o sonho" (BENJAMIN, 2006, p. 450). Mecanismo que sempre esteve associado ao cinema, o sonho nos leva a poesia de uma nova práxis audiovisual. As projeções mapeadas reiventam o cinema de poesia, fazem poesia das imagens em movimento, mapeiam memórias. Interior e exterior conectam-se no contemporâneo dando vida a certas concepções benjaminianas. "O *intérieur* projeta-se para o lado de fora. É como se o burguês estivesse tão seguro de seu sólido bem-estar que desdenha a fachada para afirmar: minha casa, não importa onde lhe seja feito um corte, é sempre uma fachada [...] a rua torna-se aposento e o aposento torna-se rua" (BENJAMIN, 2006, p. 450). A rua torna-se o *locus* de um cinema que é pensado e praticado em tempo real. Cinemas em fachadas. Novas telas surgem nas cidades que assistem a extinção dos cinemas de rua como observa Bessa em sua pesquisa de doutorado (2009). Nós pensamos outro cinema que aposta no poder dos arquivos e na sua imperfeição que se dá com o trabalho dos Vj's. O cinema ao vivo - em suas modalidades diversas o *vjing*, *aving* e as projeções mapeadas - parece se fundamentar em uma frase que McLuhan (2009, tradução nossa) frisava

[4] Não mais somente os *video jockeys*, apresentadores de vídeo clipes, mas como observa Spinrad, *visual jockeys* (2005, p.13), criadores de visualidades e sonoridades. Os Vj's são também representantes da prática que ainda sem uma nomenclatura muito definida se convenciona chamar *live cinema*.

em seu método exploratório. “Eu quero mapear novos terrenos no lugar de mapear pontos de referência”[5]. Os Vj’s e demais artistas de live cinema são exploradores de novas possibilidades para a linguagem do audiovisual que se pauta mais pelos arquivos do que pelo equilíbrio.

> Indo no sentido da inclinação dramática, ou combatendo-a, os cineastas da escrita são os cineastas do equilíbrio. [...]; os mais organizadores são os que fazem da direção sua ferramenta principal, ao passo que os que reivindicam a literalidade do cinema parecem confiar mais no encontro, no acontecimento que surge. Mas existem ainda outras possibilidades a partir do momento em que já não buscam, ou não se buscam unicamente, a narrativa e o drama, é em um registro singular, na fronteira da ficção, do documento e do arquivo que se encontram as concepções organizadoras mais manifestas (AUMONT, 2004, p.87).

Aumont pensa esse cinema além equilíbrio em cineastas como Pelechian - em sua montagem contrapontística - e em Vertov com suas junções intervalares de montagem. Queremos crer aqui que os artistas de *live cinema* e nomes como o próprio Greenaway levam adiante essa concepção, os Vj’s são arquivistas da própria arte cinematográfica, criam mapas cinematográficos, camadas de sons e imagens com possibilidades diversas de fruição e análise e fazem com seus projetos tangenciamentos, fronteiras na arte contemporânea entre memória e performance, entre material e imaterial entre virtual e atual. Entre cinema e vida. Um filme ao vivo é mais que relato ficcional ou documental de mundo é o próprio acontecimento se movimentando enquanto áudio e vídeo.

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”[6] (MANOVICH, 2001, p. XXIV). Os dois cineastas são referências para o *live cinema*. Greenaway atuando como artista multimídia e performer em projetos como “Tulse Luper suitcases” 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

[5] "I want to map new terrain rather than chart old landmarks”.

[6] Along with Greenaway, DzigaVertov can be thought of as a major “database filmmmaker” 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.

> 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).[7]

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. "Um homem com uma câmera" (1929) exemplo maior das *cities symphonies* prenunciava um cinema de bando de dados, de fotogramas achados (*found footages*), de sensorialidades e textos diversos.

A pergunta que o teórico do Vjing, Paul Spinrad se faz e responde: "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) é indicativo desse acontecimento único e plural ao mesmo tempo.A performance com som e imagem que caracteriza essa prática em atividade como o *mapping* aponta ainda para uma outra preocupação que a título de introdução não podemos esquecer. Que memória está ali sendo encenada, um novo teatro filmado com o que o cinema já filmou, um teatro da memória, uma memória puramente técnica ou tecnicista? Uma memória do cinema enquanto pura imagem em movimento? *Mnemosine* de mnemocine? Pensamos então em uma memória involuntária, coletiva e performática em processo contínuo. Puro acontecimento?

2 A cidade é a tela: Cinema itinerante e vida urbana no século XX

Para responder essas questões acreditamos ter que voltar nossos olhos ao cinema das origens e em sua relação com a cidade. Nos estudos teóricos da comunicação a referência a Escola de Chicago para se pensar a cidade é obrigatória e partirmos dela para compreender como a cidade recebe o cinema e como a memória se torna elemento importante para além de tema de filmes.[8]A cidade para essa escola acabava já no início do século XX sendo pensada a

[7] "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".

[8]Evidentemente dos irmãos Lumiére a Alain Resnais, de Fernand Léger a Chris Marker, passando pela febre da memória no cinema contemporâneo iniciado nos anos 80 com filmes como "Em algum lugar do passado" e

partir da contribuição de Simmel como estado de espírito. Os choques sensoriais advindos com a vida moderna nos grandes centros, a marginalidade, a desorganização, a locomoção; "a cidade como lugar da "mobilidade"" (MATTELART; MATTELART, 1999, p.30) marcam a metrópole na visão dos principais representantes do pensamento da Escola, Robert Park e E.W. Burguess. Os autores são as mais importantes vozes para compreender a cidade como uma espécie de laboratório social, a cidade como espectroscópio da sociedade. Um aparelho que conectaria o homem com a memória, o cinema soa como "mnemoscópio" da sociedade.

Para a teoria do cinema os trabalhos de Tom Gunning e Ben Singer - este retomando a temática de uma modernidade neurológica com ênfase no pensamento de Simmel, Kracauer e Benjamin - associa uma percepção cinematográfica ou cinemática a nova urbe que se consolida nos primórdios do século XX. A imprensa sensacionalista (FIG.5) e a invasão das imagens pela cidade nos cartazes e afins (FIG. 6) atestam uma modernidade sensorial e propícia a afirmação do cinema enquanto arte para as massas.

> As cidades é claro, sempre foram movimentadas, mas nunca haviam sido tão movimentadas quanto se tornaram logo na virada do século. O súbito aumento da população urbana [...] , a intensificação da atividade comercial, a proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade do trânsito das ruas [...] tornaram a cidade um ambiente mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado ... Basta assistir a imagens dos primeiros filmes de "atualidades de Manhattan, Berlin, Londres ou Paris. (SINGER, 2004, p.96).

Figura 5: Jornal sensacionalista The Standard
Fonte: Singer, 2004, p.104.

Figura 6 – Times Square, 1909
Fonte: Singer, 2004, p.104

Num ambiente caótico floresce a arte cinematográfica. As salas de cinema que possuem uma história que vai dos *vaudevilles* aos *multiplex,* passando pelos *nickelodeons*, pelos palácios e pelos poeiras nos fazem esquecer que os filmes também se davam ao ar livre com exibições itinerantes e em cinemas abertos. "Já comentamos que o vaudeville era a forma dominante de exibição de filmes entre 1895 e 1900, mas não era a única. Havia também exibidores itinerantes" (COSTA, 2005, p. 57). A exibição em qualquer lugar que nos dias de hoje está nas fachadas remonta ao cinema em suas origens. Os exibidores itinerantes ajudam o cinema a popularizar-se e marca um fazer que acontece nos mais diversos *loci.* Através deles o cinema chega aos mais diversos lugares. São patrocinadores de uma arte embrionária. Os

reinventada nos anos 2000 com "Brilho eterno de uma mente sem lembranças", "Amnésia" e "Mr. Nobody" a memória é tema nobre dos filmes.

exibidores chegam a lugares distantes dos grandes centros urbanos e armam seus espaços para projeção. O exibidor é também bilheteiro, operador do projetor e até mesmo o narrador da história. Os filmetes são exibidos segundo uma ordem escolhida pelo próprio exibidor. Aceleram, retardam ou suprimem uma ação mudando planos de lugar numa remontagem ao vivo, no momento da projeção. "Nos locais onde os primeiros filmes eram mostrados os exibidores-operadores decidiam a ordem, o acompanhamento, enfim, a maneira de apresentar os filmes" (COSTA, 2005, p. 57). Vj's do final do século XIX. O Rio de Janeiro, por exemplo, possuía um cinema ao ar livre no Passeio Público (durou um ano na primeira década do XIX), não possuía salas fixas nos primórdios e mesmo não contando também com muitos exibidores itinerantes estes estavam por lá.

> O Rio de Janeiro não contou com muitos desses exibidores itinerantes. O mais assíduo foi Cesare Watry, que retornou por duas vezes. Ao todo registraram-se dezoito temporadas individuais regulares, incluindo aquelas que se desenrolaram nos pequenos palcos dos cafés e parques. De 1904 a 1914, computaram-se mais dezoito temporadas. [...]. Mais para o final da primeira década do século XX, as sessões desse gênero foram ficado exclusivamente cinematográficas e ao mesmo tempo abandonando a itinerância mais ampla e os teatros (GONZAGA, 1996, p. 57).

Esse abandono não significa que a rua e as fachadas dos cinemas não se tornassem nos anos 20 uma moda nas salas cariocas. O cine Madureira (FIG. 7), por exemplo, decorava a entrada com cenários que variavam com o filme exibido. "As fachadas dos cinemas assumiram um discurso repleto de fantasia, de magia, de charme e, às vezes, até de ridículo" (LIMA, 2000, p. 254). O Cine Madureira apresenta painéis promocionais dos filmes exibidos na sala. O Madureira apresenta números de comédia, mágica e musicais (NORONHA, 1986) atestando a vocação híbrida do cinema com as mais diversas atrações.

Figura 7 - Cine Madureira.
Fonte: Arquivo Filme Cultura, 1986.

A sala de cinema não era como vimos um ambiente só de exibição de filmes. O Passeio Público também no Rio de Janeiro vai já a partir de 1905 oferecer vários entretenimentos – bar e teatro – e com relativo sucesso, a exibição de projeções cinematográficas por iniciativa do italiano Victor de Mayo que, posteriormente vai repassar o empreendimento ao gerente do bar, ao qual ensina o ofício de projecionista. Com a figura do projecionista uma nova história passa a ter o cinema. Um novo "montador" entra em cena para popularizar a *estética do espanto* enfatizada por Gunning no cinema dos primórdios

atestada pelas atrações e pela exibição. “O cinema de atrações 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). Com a *street art* e hoje com as projeções ao vivo em fachadas, parques, monumentos, a cidade além de laboratório da sociedade como observavam os teórico de Chicago torna-se hoje laboratório do artista. Laboratório dos Vj’s que nos convida a pensar que a cultura da distração passa por novos caminhos mais participativos.

3 A tela é a cidade: *Live cinema*, performance e tecnologia

Os artistas de *live cinema,* de práticas como o *mapping*, entendem que uma nova forma de se conceber e de executar o cinema nasce na cidade mais e mais caótica do século XXI. Entendem que o cinema é a arte da projeção e que a sala escura convive com as projeções ao ar livre. Como aponta Jacques Aumont essa presença do cinema mais e mais nos museus, por exemplo “fez com que fosse apreendido o seguinte: o cinema é, primordialmente, uma projeção. Cinema que “se projeta e se expõe também” (2008, p.84). Complementando essa ideia de Aumont pensamos que não só no interior do museu, mas nas suas fachadas o cinema como projeção se dá também. A apresentação do Vj Spetto que analisaremos mais a frente se dá na fachada de um centro cultural. Atestando o rompimento com a tela na sala ou, como nos mostra Deleuze, se “a vertical da tela só resta um sentido convencional quando deixa de nos fazer ver um mundo em movimento, quando tende a tornar-se uma superfície opaca que recebe informações em ordem ou em desordem e sobre a qual as personagens, os objetos as falas se inscrevem como “dados”” (DELEUZE, 2005, p. 315), um outro hábito do cinema tenta se estabelecer com as projeções ao ar livre. A tela torna-se a cidade.

O *live cinema* ganha na totalidade os museus, centros culturais e outros espaços na cidade. Ruínas de parques, monumentos, construções em geral tornam-se palco de uma performance que antenada com a memória de quem faz e de quem observa e dá novos ares as imagens e sons em movimento. Trata-se de compreender o cinema como projeção, como performance, de pensar para além do narrativo, mas ciente do acontecimento que cerca o contato em *real time* com a imagem.

A performance aqui é entendida como “antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance;* alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN, 2004, p.28). A performance pensada em

função do espaço e como uma função do tempo. Na equação P= f(s,t) como demonstra Cohen. Um vídeo sendo apresentado não constitui performance a não ser que esteja contextualizado, "funcionando como instalação, ou seja, sendo exibido com alguma atuação ao vivo" (COHEN, 2004, p.28). Isso começa a ocupar as cidades, transforma-se a cidade em tela com o *live cinema*.

Também compreendemos a performance e particularmente as apresentações de projeções mapeadas como algo ainda indefinido. "Performance é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições. Uma espécie de matriz de todas as artes" (GERZ apud GLUSBERG, 2007, p.7).

Um cinema de dados informacionais que flerta com a poesia das imagens, com a história do cinema, com o caráter metanarrativo deste ou atestando a belíssima observação de Truffaut comentada por Antônio Costa de que "todo bom filme [...] deve saber exprimir ao mesmo tempo uma concepção de vida e uma concepção de cinema" (1987, p.121). O cinema ao vivo que observamos em diferentes manifestações nos força a lembrarmos do cinema, afinal assistimos a uma projeção, mas nos leva também a esqueceremos que aquilo é cinema, não proclamando a morte da sétima arte, mas ingressando na obra, *imergindo* ou *interagindo* como sugere uma gama de teorias que associam o cinema às novas tecnologias.

O *mapping* se instaura como uma atividade transcinematográfica para usarmos o conceito de Kátia Maciel que através da tecnologia faz artista e público se fundirem e se confundirem. O termo transcinema usado "para definir uma imagem que gera ou cria uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participador ativa a trama desenvolvida" (MACIEL, 2009a, p.17) é válido para a *Vjing art* no sentido de pensar a co-criação que se dá no processo.

As performances de projeções mapeadas e o *live cinema* nos impelem a pensar também nas relações entre cinema e patrimônio. As imagens colecionadas por esses artistas da imagem e do som em tempo real podem ser pensadas como patrimônio imaterial do cinema que através da materialidade das máquinas (computadores e projetores) e dos espaços (construções tombadas ou não, ruínas, objetos, monumentos) se coadunam. Os filmes gerados, criados em tempo real também se tornam coleções atestando essa veia patrominalística do cinema para além das cinematecas e da preocupação com a preservação em geral dos filmes. Como "arquivos imperfeitos", as projeções mapeadas constituem uma espécie de "catálogo móvel" como Fausto Colombo pensa a transição da fotografia para o cinema (1991, p.52). De um lado os Lumiére documentaristas e do outro Méliès com sua prática imaginária. Com a cidade como cenário, com os artistas tendo a cidade como

laboratório das imagens e sons, com filmes sendo exibidos enquanto nos movimentamos, enquanto também nos deslocamos[9], uma cidade cinematográfica, uma *urbecinema* se desenha ao pensarmos o *live cinema*. De certa forma patrimonializando a própria atividade cinematográfica, as projeções dos Vj's pelas cidades apontam para uma noção importante para pensarmos as imagens também como performances patrimoniais heterotópicas.

Como nos mostra Foucault (2006, p.419), museus e bibliotecas foram heterotopias do século XX, lugares de contraposicionamento. Poderíamos colocar a sala de cinema nesse mesmo papel. Mas e o cinema a céu aberto pautado por uma imagem que é um dado das projeções mapeadas seria uma nova ordem heterotópica do contemporâneo? O audiovisual adentra os parques e monumentos, de novo as feiras de variedades. Em 2010, o "parque das ruínas, um dos espaços culturais, mais bonitos da cidade do Rio de Janeiro foi de 13 a 15 de agosto palco do *Videoataq"* (LUZ E CENA, 2010, p. 28). Esse evento reuniu Vj's de vários lugares para "exibir o poderio artístico de projeções em arquiteturas" (LUZ E CENA, 2010, p. 28). O Vj Leo Oliveira presente no evento no parque em Santa Teresa observou importante transmutação das imagens invadindo a cidade.

> A transfiguração do vídeo no espaço público me interessa muito; analiso o estranhamento que acontece quando imagens são recontextualizadas, quando as levo para espaços inesperados. A relação de afetividade com a imagem, do conforto do sofá da sala, do quarto é exposta quando o vídeo é introduzido num espaço público, ao ar livre como aconteceu no parque das ruínas (LUZ E CENA, 2010, p. 31).

Arte da recontextualização, da ressignificação, do *remix* por excelência, o *live cinema* nos leva a refletir o cinema como ferramenta fundamental da memória coletiva. A introdução da imagem num espaço público aberto em uma prática como o *mapping* nos coloca no cerne de uma discussão sobre matéria e memória como proposta por Bergson, entendendo que a "matéria, para nós, é um conjunto de imagens" (1999, p.1). Os Vj's elevam essa discussão com as projeções mapeadas, a matéria se torna imagem que recebe imagens.

De certa forma as chamadas *cities symphonies* dos anos 20 que mencionamos anteriormente, filmes que tinham a cidade e seu movimento como tema como a obra "Um homem com uma câmera" de Vertov, "Entr'acte" (1924), de René Clair, "Skyscraper symphony" (1929), de Robert Florey já lidavam com uma memória coletiva da cidade. Mais ainda traduziam a urbe como informação audiovisual. Se em Vertov, a cidade assiste ao homem passear por ela com a sua câmera, em Clair e Florey, a cidade torna-se um compósito

[9] Aqui devemos mencionar as projeções de filmes publicitários no deslocamento do Metrô de uma estação para outra que durante certo tempo foram feitas. No Rio de Janeiro essa foi uma prática curiosa da relação das imagens com o movimento. Era o movimento do trem que "ativava" os fotogramas que podiam ser observados entre algumas estações no centro da cidade.

informacional. Essas sinfonias das cidades marcam a vanguarda dos anos 20 e já pareciam apontar para fenômenos do *liveness* contemporâneo.

4 As projeções do Vj Spetto com as poesias de Augusto de Campos

Nesse momento chegamos ao exemplo da projeção ao vivo ocorrida em 30 de dezembro de 2011 na fachada do CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil (FIG.8). Promovido pelo coletivo United Vj's, comandado pelo Vj Spetto, essa performance reunia num primeiro momento a leitura de algumas poesias de Augusto de Campos declamada por Arnaldo Antunes, música eletrônica e por fim uma projeção mapeada inspirada nas poesias também de Campos. O evento foi pioneiro no Brasil ao reunir a técnica do *mapping* e poesia, além de sonoridades eletrônicas. Uma grande pista de dança ao ar livre em função das imagens e da poesia fazia o cinema expandido que marca as projeções mapeadas expandir-se digitalmente.

Figura 8
Fonte: OLIVEIRA FILHO, Wilson

O rótulo cinema expandido aparece num filme homônimo de 1965 de Jonas Mekas, popularizando a expressão de Van der Beek e o livro de Gene YoungBlood (*Expanded cinema*). Traduz-se, às vezes, por "cinema expandido" a expressão americana *expanded cinema,* 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). Jeffrey Shaw avança essa discussão já falando de um cinema digitalmente expandido pensando novos contextos e exemplos como a realidade virtual, os games locativos. "Esses novos contextos parecem estar estabelecendo uma plataforma apropriada para outros desenvolvimentos das tradições do cinema experimental e expandido". (SHAW, 2005, p.355). Na visão do autor o cinema tem uma história atrelada à experimentação tecnológica e informacional. Essa relação entre cinema e tecnologia é bem enfatizada por

Marshall McLuhan que parecia já em 1964 antever fenômenos como o *live cinema* em sua vocação informacional e arquivística:

> Em termos de estudo dos meios, torna-se patente que o poder do cinema em armazenar informação sob forma acessível não sofre concorrência. A fita gravada e o vídeo-tape viriam a superar o filme como armazenamento de informação, mas o filme continua a ser uma fonte informacional de primeira grandeza [...] Nos dias atuais, o cinema como que ainda está em sua fase manuscrita; sob a pressão da TV, logo mais, atingirá a fase portátil e acessível do livro impresso. Todo mundo poderá ter seu pequeno projetor barato, para cartuchos sonorizados de 8 mm, cujos filmes serão projetados como num vídeo. Este tipo de desenvolvimento faz parte de nossa atual implosão tecnológica (MCLUHAN, 1964, p.327).

Esse desenvolvimento e expansão da arte cinematográfica pareciam o *leitmotiv* da performance no CCBB. Nessa performance do projeto Fachada transformou-se o centro cultural em central de imagens e sons. A cidade poeticamente recebia uma nova possibilidade para o audiovisual. Em uma entrevista sobre a sua atividade Spetto (2010) observa que é necessário "Pesquisar muito, montar seu próprio banco de imagens, nunca desistir" e complementa afirmando que todo Vj precisa "ter muita atitude e participar de sua comunidade de Vj's. Nunca ficar parado num só lugar. Expandir". Spetto expandiu seus horizontes mais ainda com essa projeção em loop, técnica de repetição sintetizada e admirada por Bal:

> Adoro o loop. A cada momento que o giro de qualquer número termina eu digo a mim mesmo: "Mais uma vez" E é invariavelmente durante uma dessas repetições que eu fico sensibilizado, por ver repetidamente, pela teatralidade do que acontece na(s) tela(s) em relação com o que é narrado. Teatro, luz e rebites: eles podem ter uma relação intrínseca entre si? (BAL, 2009, p.167).

A relação entre arte, luz e mecanismo própria da técnica do *loop* e também do *mapping* nos mostra que esta tem saldo positivo. A repetição no projeto dos United Vj's no CCBB se dava nos seguintes termos abertura (FIG.9), poesias (FIG. 10), comerciais (FIGS. 12 e 13), encerramento (FIG. 14) e um novo ciclo começava.

Como na maioria dos filmes, os créditos abriam e encerravam a projeção enfatizando que ali o espectador deveria lembrar-se da convenção do cinema de apresentar seus autores e títulos seguindo a tradição das cartelas e das rotativas. Os "trailers" se davam com mensagens publicitárias dos patrocinadores e com mensagens pré-gravadas enviadas pelo público em geral como mensagens de telefones celulares. Das poesias vale destacar a chuva de imagens a partir da concepção visual do poeta Augusto de Campos em "Pluvial" (FIG.11). A poesia em formato de chuva (FIG. 10) se transformou em imagens de pingos que extrapolavam o prédio. A fachada de um prédio mapeada para receber informações audiovisuais, filmes em um novo sentido, áudio e vídeo materialmente e imaterialmente experimentados, sentidos. Camadas informacionais criadas e comandadas em tempo real.

Figura 9
Fonte: OLIVEIRA FILHO, Wilson

Figura 10
Fonte: OLIVEIRA FILHO, Wilson

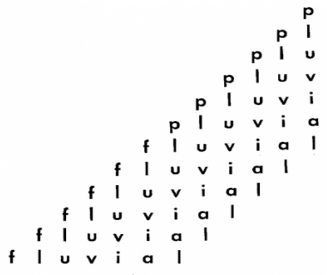

Figura 11
Fonte: Pluvial, Augusto de Campos

Figura 12
Fonte: OLIVEIRA FILHO, Wilson

Figura 13
Fonte: OLIVEIRA FILHO, Wilson

Figura 14
Fonte: OLIVEIRA FILHO, Wilson

Vale ressaltar que a projeção - como na maior parte das projeções mapeadas - era em 3d como podemos observar nessa última imagem (FIG.14), realçando mais e mais o aspecto visual e concreto das poesias de Campos. Projetar imagens inspiradas nas poesias em concreto

da fachada de um centro cultural faz essa projeção ter mais lógica ainda. Ao longo das projeções as poesias eram declamadas e sonorizadas também ao vivo. O caráter poético dessa apresentação nos aponta para um novo destino das projeções mapeadas e para a relação entre *live cinema* e a cidade. A fachada do CCBB virou tela para um espetáculo audiovisual e literário que de forma única simboliza o poder da projeção nos dias de hoje. Se Buñuel nos fala de um cinema como instrumento de poesia, a poesia tornou-se instrumento para as imagens na performance de Spetto. A poesia das imagens em contato com a poesia de Campos e em meio a *poiesis* da própria cidade e das construções, do som e da cor. Para o *Mapping* e para o *live cinema* vale repetir com Augusto de Campos (1979) que cada vez mais para o cinema ao vivo "Tudo está dito/ Tudo está visto /Nada é perdido/ Nada é perfeito /Eis o imprevisto / Tudo é infinito".

5 Algumas considerações: Rumo a uma arqueologia poética da imagem enquanto dado

"Cinema: Instrumento de poesia"
(Luis Buñuel)

E se fomos tomados por esse novo instrumento performático e mnemônico como o *live cinema* não custa para pensarmos nossa conclusão recorremos a outro poeta. Afinal, como indagou Jorge de Lima, "como conhecer as coisas senão sendo-as/E como conhecer o mar senão morando-o?" (2005, XIV/VII). A desorganização dos Vj's habita o mar da cidade, colocam-se a serviço "da linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons e nas pedras" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.228). Revigoram a arte cinematográfica, pensando-a como informação, fazendo de qualquer parte cidade seu palco. São itinerantes não só no espaço (e no tempo), mas no pensamento acerca do cinema. Atividades como o *Mapping* em geral e performances como a de Spetto em específico nos levam a pensar o cinema cada vez mais próximo do dado. Uma espécie de imagem-dado se desenha nas telas pelas cidades. Os praticantes de *live cinema* arquivam e expõem dados, colecionam fragmentos do cinema, do audiovisual e criam camadas, interfaces e experimentos em movimento, temas caros ao cinema como um todo.

"A memória vivida é ativa, viva, incorporada no social – isto é, em indivíduos, famílias, grupos, nações e regiões", nos lembra Huyssen (2000, p. 36-37). Nessas sessões ao ar livre junto ao "autor" o que vislumbramos é um fenômeno de uma memória coletiva do cinema mesmo sem um filme que reconheçamos 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? 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) precisa ser ao menos citada como tentativa de uma possível resposta. Em tempos nos quais a imagem é mais e mais pensada como memória, que é também tratada como coisa ou dado, performances como a que analisamos muito rapidamente tornam-se possibilidades para olharmos novamente para o cinema como eterna vanguarda das artes. Em tempos que o audiovisual torna-se mais e mais colecionável e a reprodutibilidade técnica cede lugar a uma cultura do *remix*, do uso das reproduções como matriz de um novo fazer artístico e tecnológico, a poesia do cinema ao vivo abre as portas da percepção para novos filmes, para uma nova história do cinema, para um cinema mais antenado com o contemporâneo como observa Agamben, como "aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente" (2009 p.62-63).

Os Vj's e demais artistas de *live cinema* escrevem o contemporâneo com imagens e sons. E de fato nos ajudam a compreender o cinema como uma arte da performance na tela e para além das telas. Uma arte marcada pela memória de quem vê, ouve, faz e sente. Como a cidade e os mapas também nos convidam a percorrê-la. Assim nos convidou a cidade maravilhosa com essa performance quase encerrando 2011.

Referências

ABRAÇO do Cristo**.** Disponível em: http://revistaartforumcultural.blogspot.com /2010/10/artforum-brasil-divulga-o-cristo.html**.** Acesso em: 29 jan. 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2010.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

_____. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**.** Campinas, SP : Papirus, 2008.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BAL, Mieke. Setting the stage: The subjective mise en scène. In: DOUGLAS, Stan; EAMON, Christopher (eds.). **Art of projection**. Ostfieldern: Hatje Cantz, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BESSA, Márcia. **Entre achados e perdidos**: Colecionando memórias dos cinemas de rua da cidade do Rio de Janeiro: Projeto de tese (Doutorado em Memória Social). Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGMS, 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo Editora Globo, 1999. Vol. 2.

_____. **O fazedor**. São Paulo: Cia das letras, 2008.

CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia**: Poesia. São Paulo: Duas cidades, 1979.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

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

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

_____; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense, 2006. (Vol. III).

GARCIA, Wilton. **Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway**. São Paulo: Annablume, 2000.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GREENAWAY, Peter. **The Shorts**. Zeitgeist films, 87 min. 2006.

_____. Disponível em: http://www.canalcontemporaneo.art.br/ quebra/archives/ 2007_10.html. Acesso em: 24 abr. 2011.

_____. Disponível em http://petergreenaway.tumblr.com/post/7122412387/ robinsoninspace-a-walk-through-h-1978-peter . Acesso em: 25 jan. 2012.

_____. O cinema ainda está na pré-história. São Paulo: **Revista Bravo**, Out, 2007.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras**. Rio de Janeiro, Record, 1996.

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.

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

LÉVY, Pierre**. A inteligência coletiva**. São Paulo: Loyola, 2007.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do espetáculo**: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu.** São Paulo: Record, 2005.

LUZ e Cena, Ano XI, Rio de Janeiro: Stamppa, 2010.

MACIEL, Kátia (Org.). **Transcinemas.** Rio de Janeiro: Contracapa: 2009a.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas:** ensaios de literatura, cinema e artes visuais. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. **As ironias da ordem:** coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009b.

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

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999.

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

_____**The playboy Interview**. Disponível em: http://www.nextnature.net/2009/12/the-playboy-interview-marshall-mcluhan/. Acesso em: 25 dez. 2011.

NORONHA, Jurandyr. Um filme silencioso no Cinema Madureira. **Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 47-49.

PROJEÇÕES sobre o Cristo**.** Disponível em http://www.visualfarm.com.br /blog/?m=201106. Acesso em: 26 jan. 2012.

SHAW, Jeffrey. O cinema digitalmente expandido: o cinema depois do filme. In: LEÃO, Lucia (org.) **O chip e o caleidoscópio**. São Paulo: Senac, 2005.

SINGER, Ben. Hiperestímulo, modernidade e sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

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

SPETTO, **Entrevista.** Disponível em: http://letsvj.org/2010/12/08/2145318939/. Acesso em: 12 fev. 2012.