

ao vivo: entre técnicas, scripts e banco de dados

patricia moran

universidade de são paulo

RESUMO

Comparando o papel de Peter Greenaway como diretor de cinema com sua atuação como VJ no projeto **The Tulse Luper Suitcases**, esse artigo busca examinar algumas das reorganizações nas práticas midiáticas que se dão em resposta ao desenvolvimento de tecnologias digitais.

PALAVRAS-CHAVE

VJ, Bancos de Dados, Imagem Digital, Dispositivos Performáticos, Peter Greenaway

Ataque de Kronstadt pelo exército vermelho, durante a Revolução Russa de 1917

O uso abusivo de algumas noções ao longo do tempo esvazia o sentido da situação, obra ou objeto nomeado. Analisar os diferentes discursos revelam como, historicamente, certas noções são apropriadas por grupos com diferentes projetos políticos. É comum tanto em longos períodos históricos, como em épocas determinadas, o uso abusivo de conceitos ou noções. Isso decorre, entre outros motivos de modismos e, também, é claro, de interesses políticos escusos os mais variados (sejam eles escusos ou legítimos). O historiador Edgar de Decca, em **O silêncio dos vencidos**, traz uma análise inquietante ao recuperar os usos da noção de revolução. A mesma prestou-se ao longo da história para se referir tanto a golpes de estado como a Revolução de 64, quanto a utopias de mudanças da ordem social com implicações na cultura e regime político vigente como a Revolução Russa. Se a imprecisão, neste exemplos, tem motivações ideológicas, outras menos complicadas em termos de projeto social tampouco conseguem nomear seus objetos.

Nos últimos vinte anos há uma profusão de experiências audiovisuais que se utilizam de procedimentos criativos semelhantes para a realização de peças audiovisuais com objetivos diversos. A título de exemplo mencionamos trabalhos produzidos a partir de imagens de filmes, de programas televisivos, de vídeo-games, de álbuns de família, entre outros. São denominados colagem, *remix*, *mash-up*, filmes de arquivo. Nestas experiências os nomes referem-se à matriz da qual foram apropriadas as imagens e os sons. Tem em comum a combinação de bancos de dados. Mas não pertencem a um gênero, o que evidencia o cruzamento

de fronteiras e a dificuldade, se não inutilidade, de procurarmos circunscrever estas formas expressivas a nichos específicos. Os pesquisadores de documentário são os que melhor tem sistematizado o repertório audiovisual criado a partir de imagens encontradas — aliás, outra denominação para este processo, no inglês found footage. Visando escapar das ciladas dos gêneros tomam, a idéia de filme-ensaio para a análise de filmes em primeira pessoa ou sobre temas variados.

O objeto deste artigo é o que se convencionou chamar de “ao vivo”. Ao contrário dos filmes de montagem acima mencionados, são experiências poéticas de arte e comunicação que, apesar da diversidade, foram reunidas sob um mesmo rótulo. As mesmas são produzidas e/ou exibidas pela televisão, pela internet, por dispositivos móveis, em jogos (games), nos teatros e acontecimentos em estádios ou casas de espetáculos. Haveria um denominador comum nas experiências “ao vivo” produzidas a partir de distintos meios de exibição e materialidades de produção? Em princípio a presença em ato do realizador. Mas qual é sua ação? Como cria, manipula e combina os dispositivos técnicos extensores de braços, mãos e principalmente de conceitos audiovisuais? Esperamos ao longo do texto trazer algumas respostas às indagações ora iniciadas.

O discurso sobre a não especificidade do cinema, do vídeo, da TV e outros produtos audiovisuais - sejam eles artísticos ou não – é outro lugar de noções genéricas. Por um lado, trazem o ganho de permitir um pensamento transversal sobre distintos meios, por outro esvaziam leituras críticas ou analíticas de meios distintos. Pela aproximação de linhas de força arqueológicas, são conceitualizados trabalhos audiovisuais sem os devidos aportes teóricos para o conhecimento das propostas em questão. O surgimento do cinema recoloca problemas filosóficos relativos ao tempo e espaço. O cinema ganha corpo como objeto para se pensar temas caros à filosofia como a permanência, o devir, a memória em relação à materialidade e imaterialidade de suportes. O cinema em particular, e o audiovisual, crescem como campo de investigação. Mas, ficamos carentes de leituras sincrônicas com as marcas de cada tempo, com questões teóricas sobre o fazer contemporâneo à sua época.

III Nosso investimento analítico não está pautado na demarcação de campos do fazer irreconciliáveis, pelo contrário, procuramos circunscrever aspectos das

poéticas que se repetem no tempo, mas com novas acepções em alguns casos. Vale lembrar o entendimento da imagem como lugar de passagens em Raymond Bellour, do cinema como forma que “reinventa o dispositivo cinematográfico” em André Parente (2009: 23). Estas leituras evidenciam o cruzamento de estratégias discursivas e dispositivos, incluindo na teoria cinematográfica experiências marginalizadas por modelos narrativos hegemônicos. Mas não estão preocupados em destacar a singularidade técnica, discursiva e dos trabalhos como um todo. Bellour (2009: 93-96) enfatiza no conteúdo da imagem (em seu poder de proporcionar deslocamentos e perda de referenciais), um ponto de aproximação entre trabalhos artísticos. A partir da bruma do filme **Identificação de uma Mulher**, do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, e da instalação **Horror Vacui**, da artista belga Ann Veronica Janssens, vê no endereçamento ao público o ponto de aproximação entre os trabalhos. É na primazia do visível, como potência produtora da perda de referenciais, que se assenta a semelhança, ou melhor, a aproximação entre Janssens e Antonioni. Mas as certezas sobre a similaridade das obras é questionada em seguida, uma vez que, segundo Bellour, há diferenças notáveis entre o formato instalação e o dispositivo cinematográfico.



Horror Vacui, de Ann Veronica Janssens

Este preâmbulo, que já se alonga em demasia, procura questionar lugares de conforto para o entendimento da complexa realidade de trabalhos a que somos submetidos diariamente. Ou seja, nem as leituras compartimentalizadas, onde cada forma expressiva tem um lugar seguro e único, nem as generalizantes, onde se apagam as singularidades, são suficientes para dar conta dos problemas aqui propostos. As generalizações, preocupação central deste artigo, promovem o apagamento da diversidade. Como a bruma citada por Bellour, criam um quadro nebuloso e de indistinção sobre trabalhos que podem ter traços em comum. Ao fazê-lo, não conseguem responder à suas estratégias sensíveis. Entendemos estratégias sensíveis como o processo de constituição do sentido e das dimensões da obra não circunscritas ao entendimento estritamente racional. Como salienta Muniz Sodré, trata-se do “lugar singularíssimo do afeto” (2006: 11), produtor de sentidos e/ou de sensações anteriores à significação. Para ele, são processos que valem por sua intensidade performativa. Os conteúdos tornam-se indiferentes, estão aquém ou além dos conceitos.

Não pretendemos aqui esgotar essa discussão. Nestas primeiras notas buscamos problematizar o tratamento uniforme e confortável de trabalhos distintos. Algumas vezes próximos nas proposições de sentido, outras no seu esvaziamento. Semelhantes nos dispositivos técnicos e ao adotar a combinação de bancos de dados como ação significativa com resultados expressivos bastante diferentes. Relação entre as artes sempre haverá, a semiótica e literatura comparada nos deixaram um legado consolidado sobre a correspondência entre as artes como a música, a dança, a poesia, a prosa e claro, o audiovisual. O movimento, a construção de tempos harmônicos ou não, as figuras de linguagem como a metáfora e metonímia, a produção e apagamento do sentido podem ser pontos de partida para a análise de distintas formas artísticas. Cabe a nós no momento em que a noção de novas mídias já é velha, no momento em que assistimos diariamente novos meios repetindo, ou “remediando”¹ velhos meios, enfrentar em velhas noções como “ao vivo”, um dos representantes deste processo incessante de emergência do mesmo e do outro.

A realização de espetáculos ao vivo era uma condição do teatro e da música, antes de surgirem suportes para o armazenamento de imagens e sons. A televisão

como meio técnico de transmissão coloca novos problemas e realidade. Passa a ser possível a exibição de imagens e sons no momento em que estes acontecem. A presença física deixa de ser condição para se acompanhar um acontecimento em primeira mão, como valoriza o jornalismo. A idéia de “ao vivo”, no senso comum, evoca o frescor dos fatos, a simultaneidade entre a emergência de um fato social e sua presença imagética em outro lugar, seja ele da cidade ou do mundo. A ubiqüidade deixa de ser privilégio dos deuses, a vida em sociedade pode ser presenciada em mais de um lugar. A transmissão oferece um palco internacional ao acontecimento local, o aqui e agora merece a corruptela alhures e agora em diferentes fusos. A tradução do francês de ao vivo indica como estes processos de mediação implicam, também, no apagamento da mediação de sujeitos e técnicas no que denomina “transmissão direta”. Neste caso, há uma relação fenomenológica de continuidade entre os acontecimentos e o público. Em português simples o direto, o “ao vivo” suprime mediadores sociais e técnicos. O público é uma espécie de testemunha, presencia o desenrolar das narrativas jornalísticas ou ficcionais “em direto”. Assim, um dos pressupostos encarnados nos nomes “ao vivo” ou “em direto” é o desaparecimento da mediação.

Se as noções “ao vivo” e “em direto” para a transmissão televisiva sugerem o apagamento da mediação, como muito bem colocou Umberto Eco, o acontecimento é um constructo pois não vemos nunca a “representação especular do acontecimento, mas a interpretação” (1972: 182). A transmissão direta é resultado de uma condição técnica no surgimento da televisão. Curioso lembrar que o armazenamento de imagens a serem transmitidas pela televisão esteve atrelado à tecnologia cinematográfica, em sua origem com o kinescope (Auslander. 2008:13). Este aparelho reproduzia imagens em movimento impressas e, assim, permitia a reprodução de imagens e sons. Posteriormente, o filme reversível, uma película mais sensível sem negativo, será o suporte para o armazenamento e a transmissão televisiva. Enquanto a ficção produzida pela TV e espetáculos musicais aconteciam nos estúdios e eram transmitidos ao vivo, a publicidade e o jornalismo lançavam mão do filme, este último também saindo à rua. O advento do videotape modifica este panorama, ao baratear e simplificar o processo de armazenamento e transmissão de imagens e sons. Se a “situação ao vivo” resulta de opções, ou falta



Galvão Bueno: o comentário ao vivo é uma das modalidades de transmissão em tempo real comuns na TV

de opções, técnicas e financeiras ao longo da história, hoje confunde-se com a televisão, transformando-se em “modelo para a programação” (Machado. 1999: 126). A transmissão ao vivo, ou sua atual emulação em programas de auditório e sitcoms reduz os custos de pós-produção. O corte nas imagens coincide com a ação dos personagens fictícios ou sociais. Em algumas emissoras de TV é a alternativa para se manter extensa grade de programação, já as grandes redes ocupam parte significativa da programação com programas ao vivo. Resumindo, a noção de ao vivo na televisão teve implicações técnicas e econômicas, e ainda hoje é identificada com este meio. Mesmo sendo resultado de escolhas de como se abordar os fatos transmitidos, ainda é vendida pelas emissoras como índice de verdade.

Está na improvisação uma das perspectivas mais estimulantes do ao vivo. O diretor de televisão inventa o evento no momento em que ele acontece. Estes dois aspectos que marcam a televisão trazem a proximidade e separação entre artes contemporâneas ao vivo e a TV. Em performances ao vivo criadas por VJs ou artistas em geral, não há evento a ser captado, a não ser quando em espetáculos a câmera fica aberta. O “ao vivo” refere-se à combinação e manipulação de bancos de imagem.

Experimentos e experiências

Continuaremos a mencionar a transmissão televisiva a título de comparação entre a transmissão ao vivo pela TV e as performances audiovisuais com manipulação de imagens ao vivo realizadas em shows ou teatros. As primeiras apresentações adotaram a estrutura técnica da televisão como modelo. Eram realizadas diante do público, mas a noção de “ao vivo” é frágil para responder às proposições poéticas criadas nestas condições materiais.

Foram os VJs nas pistas de dança os grandes inventores de uma cena que, ao se ampliar e re-inventar ao longo dos anos, também ampliou o âmbito do que se entende por “ao vivo”. Com discurso esotérico, e propondo situações associativas sem enredo a elas associado, os VJs ocupavam clubes como complemento das festas. Em uma mistura de discurso xamânico e psicanalítico, pretendiam produzir imagens visíveis capazes de chamar imagens do inconsciente (no que retomavam o vocabulário da Visual Music, como desenvolvido nesta edição de TECCOGs nos artigos de Sandra Naumann). A aparente ingenuidade sobre o imediatismo de processos associativos tem uma filiação com alguns discursos surrealistas calcados na crítica a uma racionalidade pautada no desenvolvimento actancial dos fatos e em argumentos teleológicos. A crítica à narrativa em geral desconsidera narrativas audiovisuais inquietas e inventivas. Essa recusa de endereçamento vago envolve opções subjetivas, cuja discussão não interessa estender, no momento.

Como vimos, as primeiras experiências de festas em clubs e nas raves adotam o discurso heróico, relacionado à negação de uma racionalidade genérica. Este entusiasmo e postura pró-ativa pode não traduzir uma ação coletiva organizada a partir de um programa e objetivos comuns. Sem sistematização conceitual clara, sinalizam um *modus operandi* contemporâneo. Diferente da clareza das vanguardas artísticas históricas, sobre os projetos artísticos que pretendiam questionar, aqui a negação funciona como uma espécie de afirmação às avessas. O alvo do discurso crítico proposto é, em última instância, uma reivindicação de espaço. Mesmo em se tratando de uma defesa de inclusão da imagem nas festa, o que em principio não parece significar problema ou representar qualquer grande causa artística ou de entretenimento, a inclusão dos VJs exigiu trabalho para se fazer valer. Digamos que, nos primeiros tempos, houve algo como uma ocupação

dos circuitos existentes. Com remuneração pouco significativa, ou nenhuma, os VJs conquistavam espaço usando seu próprio equipamento. A configuração técnica do equipamento utilizado era doméstica (os vídeo cassetes sem mixer usados pelo VJ Alexix no final dos anos 90 nas raves de Brasília) ou seguiam a configuração utilizada na televisão (mesas de corte e mixer para transmissão ao vivo).

O diretor de TV da Rede Globo Jodele Lacher, integrante e idealizador do Azoia Lab, laboratório de criação de artes visuais e multimídia, segundo definição do grupo, começa em 2001 a promover uma Jamm TV na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro. Diretor de clipes do Fantástico, e de shows musicais transmitidos ao vivo pela TV Globo e pelo Multishow, Jodele passou a realizar um trabalho que lhe era familiar: cortar ao vivo, e misturar (mixar) imagens. Em algumas apresentações, a câmera aberta ao público e conectada à mesa transformava a própria festa em imagem a ser projetada. O coletivo Media Sana de Recife, foi o grupo que melhor lançou mão da câmera aberta, também conhecida como transmissão em circuito fechado. Começa a se apresentar em faculdades e nas ruas, no início deste século, explorando a mídia como matéria, fazendo dela a principal questão de seus espetáculos. A partir de imagens e sons da televisão, em um procedimento por eles chamado meta-reciclagem, mesclam imagens da mídia e sobre a mídia, com imagens e sons do público presente. Apela ao público com a repetição de trechos de falas críticas sobre a TV, apropriadas de programas como o Observatório da Imprensa de Alberto Dines. A discussão proposta pelos programas é complementada por intervenções como frases e grafismos, e inserções do próprio público, chamado a se colocar “em tempo presente”.

As experiências brasileiras inaugurais acima mencionadas adotam uma configuração técnica herdeira da transmissão televisiva ao vivo (algo semelhante com o surgimento da cena VJ novaiorquina, conforme discutido no artigo de Bram Streckwicks, nesta edição de TECCOGs). Mesa de corte, câmera e imagens e sons de arquivo são o tripé de qualquer transmissão. Ainda hoje a utilização de material pré-gravado na TV é necessária, inserts de comerciais e dados alusivos à história dos acontecimentos transmitidos são frequentes. Nos cobertura televisiva de shows musicais interessa ao telespectador a banda e seus ídolos. Um diretor experiente e bem remunerado como Jodele se interessa em pilotar um VJ set, em participar

ARTIGOS

patricia moran

teccogs

n. 6, 307 p,
jan.-jun, 2012



Jodele Larcher apresenta seu set no VideoAtaq: ele também foi curador do evento, realizado no Solar do Botafogo

em eventos mau remunerados, apesar de promovidos por corporações, pois neles tem maior possibilidade de experimentar. De usar imagens de seu interesse e não de pensar o ao vivo como cobertura do show, como produção de um ritmo dado pela banda. Paradoxalmente, o VJ ainda será uma segunda figura da apresentação. Mesmo em eventos corporativos, a imagem está a reboque do estilo musical tocado². É um paradoxo, já que a live performance dos VJs, mesmo atrelada ao DJ e respondendo a ritmo e evolução impresso pela música, permite maior liberdade de criação ao realizador do que a transmissão televisiva. Umberto Eco já havia chamado a atenção para este aspecto da poética ao vivo da TV, onde “a esfera de autonomia apresenta-se, muito mais escassa, e é menor a plenitude artística do fenômeno” (1972: 186).

Em termos de poética, outro ponto a distanciar as performances e transmissão ao vivo é o tempo morto. Ele não existe na pista. Ou, quando existe, é incluído de forma intencional parte integrante da apresentação. O tempo morto é uma expressão sobre os momentos da transmissão do acontecimento ao vivo em que a ação televisionada nada tem a mostrar, quando há momentos de suspensão. Se a transmissão é de um acontecimento político — por exemplo a posse de um presidente — o carro trazendo o/a presidente pode demorar para chegar. Ao chegar, percorre o espaço enquanto faz dos acenos para o público um momento de confirmação, mas ainda espera, sobre o futuro pronunciamento. O público espera do político um discurso. Entre cumprimentos a convidados internacionais e desfile entre salas, dilata-se o tempo a espera do bolo da cereja: o discurso público. O mesmo vale para o futebol, quando a bola para e um atleta é retirado por haver se contundido. São dois exemplos de tempo morto. Na transmissão de espetáculos musicais, caso haja a apresentação de apenas uma banda, haverá tempo morto apenas até o início do espetáculo. Nesta oportunidade, fitas previamente gravadas e editadas com histórico da banda são utilizadas. Caso estejamos em um festival com diversas apresentação, a troca de bandas é o lugar do tempo morto, preenchido por comerciais, fitas ou entrevistas ao vivo com artistas e público. Como foi dito acima, para os VJs não há tempo morto. Para a performances ao vivo a rarefação de acontecimentos da imagem e as pausas, são discursivas ou de destruição do discurso.

O encantamento de Eco pela transmissão ao vivo está em sua abertura ao imprevisto, na possibilidade constante da emergência do descontrole da vida em oposição ao controle de narrativas previamente editadas. A vida escapa aos roteiros desejados pelas emissoras, à programação e controle dos fatos sociais. Outro aspecto relevante para o autor é como “tentativa de realização e resultado identificam-se quase que completamente” (1972: 186). A construção da narrativa é simultânea aos acontecimentos.

Quando as performances operam com câmeras abertas, há semelhanças de procedimentos em relação à transmissão ao vivo. Mas, diferente das exigências aos diretores de TV, os VJs não devem seguir nenhum roteiro. Eco destaca que repertórios da transmissão ao vivo são impostos pelos acontecimentos. Nas performances, eles são definidos pelo realizadores. Como vimos ao mencionar o Media Sana, a câmera aberta capta o público para ser mesclada a uma narrativa prevista pelo projeto do grupo, pelas questões a serem discutidas. Além da maior liberdade de conteúdo, o público é ao mesmo tempo espectador e imagem. Alimenta a extensão de cada trecho exibido, de cada frase dita com sua resposta. O ao vivo da televisão desconhece o público alvo, o da performance vive dele como imagem e como resposta. Acontecimentos são transformados em eventos. Entendemos aqui evento como uma marcação do tempo: “this is happening, this is taking place” define Mary Ann Doane (2002: 140). Mesmo quando o sentido seja inassimilável no momento em que se dá. Nesta situação, em que as imagens são geradas e transmitidas em tempo real, para um público que é ao mesmo tempo objeto da imagem e sujeito da recepção, o sentimento de se pertencer a um evento compartilhado tem no ritmo do espetáculo como um todo um dos pontos de ancoragem.

A câmera aberta também é usada como lente de aumento de volumes, formas e texturas. Ela revela mudanças da matéria difíceis de serem percebidas sem a mediação do zoom. Um exemplo é trabalho do Laborg, em que líquidos com cores e espessura variadas são misturados diante da câmera. Pouco codificadas, as imagens captadas nestas condições são irregulares no seu apelo ao público. Como estão se dando ao vivo, podem permanecer apenas como misturas de cores, sem qualquer apelo. Eventualmente, ganham potência ao chamar a tensão da matéria para o quadro. Uma gota explode, gotas parecem disputar espaço (pela diferença



Trecho de **Os mistérios de Picasso**, de Henri Clouzot

<http://www.youtube.com/watch?v=Lu8kpuHNAzE>

de sua matéria, água e óleos, por exemplo, resistem à fusão). E, em função da maior quantidade de um material ou outro, presenciamos uma luta sem vencedor.

Live painting, ou pintura ao vivo é o nome deste procedimento em que um desenho acontece diante de nossos olhos. Neste caso, a qualidade do pintor, o seu tempo diante da superfície sobre a qual pinta, e as mudanças pelas quais o desenho passa, até ganhar a forma final, funcionam como revelação. O que se revela são os caminhos e descaminhos da forma. Aqui, vale a noção de testemunha. Presencia-se a construção do desenho. A interface utilizada para se desenhar é um capítulo à parte, um elemento relevador neste processo. Diferente do desenho em papel, tela, parede ou outra superfície na qual a imagem ficará impressa, aqui o traço torna-se um lugar de passagem. As formas e cores produzidas não ficarão impressas. Elas serão projetadas e, depois, vão desaparecer. Este tipo de imagem efêmera só existe para a projeção. A espessura e textura do pincel pode mudar ao longo do desenho, quando apagado, não deixa marcas visíveis. VJ Suave é o realizador brasileiro que mais explora este recurso.

O cinema clássico já nos presenteou com momentos de grande beleza em trabalhos como *O mistério de Picasso*, de Henri Clouzot, e *Villa Santo Sospir*, de Jean-Cocteau. Ambos almejam mostrar pinturas ao vivo. No primeiro, Clouzot filma o amigo Picasso, no segundo Cocteau é ao mesmo tempo diretor e pintor. A qualidade incontestável dos pintores, inclusive Cocteau, reforça o espetáculo, produz uma espécie de epifania. Mas estamos diante de acontecimentos montados. Assistimos a melhores momentos de grandes artistas e momentos da pintura sem corte, onde o processo como um todo se dá em tempo real, mas não ao vivo.

Misturas de banco de dados

Na mixagem sem câmera é a escolha do banco de imagens a ser utilizado e os efeitos nela impressos que acontecem diante do público. Estamos ampliando a noção de ao vivo, incluindo na mesma a presença do público in loco. Não se presencia qualquer fato exterior ao banco de dados. São as escolhas das associações propostas a partir da imagens escolhidas que configuram o ao vivo. Mesmo nestas condições, há margens para a erupção do imprevisível. A mesma recai no VJ e sua ousadia de escolher imagens provocativas. Como hoje impera um falso moralismo e zelo pelo bem estar das corporações, provoca-se com poucas misturas (remix). Se os imprevistos, surpresas, ou “elementos de suspense” privilegiados por Arlindo Machado (1999: 141/151) ao tratar da transmissão ao vivo envolvem principalmente questões de estado e tragédias, no âmbito das corporações a tolerância é mais estreita. A adequação ao evento implica em se abraçar um moralismo, pois imagens da mídia não cabem nos shows. Figuras da cultura de massa são consideradas intocáveis. No Skol Beats de 2002,4 “ao firmarem contrato com a corporação os VJs tinham o compromisso de não abordar temas como sexo, política, religião e drogas. O coletivo Embolex foi mantido alguns anos na geladeira ao apresentar em sua mixagem os apresentadores de televisão Gugu e Xuxa numa ambiência de sexo explícito”.

Na ocasião, ficou claro que o Nokia Trends também protagonizou uma página importante no cerceamento à livre expressão: “VJ Palumbo desenvolvia o seu set, parte do mesmo consistia em cerca de quatrocentas marcas de corporações de todas as naturezas, a sucessão das marcas era praticamente um elogio ao design, as mesmas se substituíam através da decomposição das letras por fracionamento. Palumbo fazia uma alusão direta ao universo das corporações, não havia qualquer comentário, a não ser o esfacelamento pela quebra de fundo e frente do ícone, a meu ver um procedimento técnico e estético sem qualquer conotação político-ideológica. Sucediavam-se os ícones vazios de um segundo sentido, eram nada mais do que referências a produtos, quase uma propaganda gratuita. Prefiro evitar narrativas persecutórias para pensar as conseqüências do uso da marca Motorola. Seu uso foi considerado inadequado pela organização do evento. O “problema” repercutiu e, a partir de então, o VJ não foi mais chamado a participar

VJ Palumbo, no
Credicard Hall

dos festivais. No ano seguinte, a equipe do Skol Beats explicitou ser este o motivo de sua ausência no line-up do evento. Na lista de discussões VJBR, em solidariedade a Palumbo surgiu a proposta de a determinada hora da festa as telas de todas as tendas serem tomadas por imagens de Palumbo. A adesão não foi generalizada, mas a discussão e as telas piscando imagens do “banido” são uma espécie de atitude de contracultura, uma articulação relâmpago como resposta à proibição. Proibição descabida, sinal de que no fluxo de imagens remixadas nem tudo passa despercebido, seleciona-se ao ver. A censura do evento gerou uma resposta contundente e discussão nacional através da lista criando uma situação para a existência temporária do sentimento de grupo e de defesa de interesses comuns.” Outra resposta a estas censuras e à falta de condições de trabalho está no surgimento de festivais promovidos por realizadores. Nestes festivais imagem e música tem o mesmo espaço. O projeto do realizador irá equalizar a prevalência de um, de outro, ou a igualdade entre ambos. O Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, São Paulo, Recife e Salvador, entre outros, já tem festivais e apresentações organizadas por VJs e realizadores que trabalham com performance ao vivo em outras perspectivas.

Plataformas abertas – processamento ao vivo

As experiências com corte ao vivo em fita de vídeo são tão simples em termos de possibilidades de manipulação da imagem que parecem vindas do século XIX. Na verdade, não podemos falar em manipulação, mas combinação. O Abe Synthesizer, um dos primeiros sintetizadores de imagem, foi utilizado pelo pai da vídeo arte, Nam June Paik, em 1969 (Makela. 2010: 4). Dispositivos do tipo fazem da performance ao vivo, denominada por Makela Live Cinema, um trabalho próximo da Visual Music. Estamos diante de imagens abstratas que se movimentam em padrões visuais segundo repetições e variações harmônicas da música⁵. O real desaparece enquanto referência indicial ou iconográfica. Real é o realizador em ato, sua presença física no palco, negação de uma ontologia do ao vivo. O que é ao vivo mesmo? É a programação de scripts, em uma única plataforma ou mais de uma, acessíveis na mesa de trabalho do computador (desktop).

Max/MSP/Jitter, Gen, VVVV, PD e Isadora são algumas das linguagens que conectadas a plataformas MIDI. Algumas destas linguagens, principalmente o Isadora, possibilitam a captura de imagens pelo computador. No Brasil Luis duVa, conhecido como VJ duVa, é um dos usuários mais regulares desta linguagem. Mas por que linguagem e não programa? Pois o Isadora, como as linguagens acima mencionadas, está aberto à programação. Não se trabalha com programas fechados. São as necessidades da apresentação que pedem uma programação que determinará formas, cores, combinações de cores e formas, movimentos, e duração do movimentos, etc. O elogio ao tempo real tão recorrente, refere-se a uma condição técnica que viabiliza a ação da linguagem, a execução e viabilização dos efeitos quando acionados através do computador ou de interfaces MIDI a ele conectadas. Se a vida tem no eterno retorno o outro, é esta a experiência aqui vivida. Pois retorna-se ao cálculo e à programação, mas não do enredo, e sim de paisagens visuais. O ao vivo é o caldeirão de adrenalina do embate do homem com a técnica, e não um caldeirão de imprevistos sociais.

A apresentação está programada. Não há espaço para o improviso, pelo menos não é esse o objetivo da apresentação. Se algum imprevisto ocorrer, exigindo improvisos, isto pode significar o fracasso da apresentação. Pelo menos para o realizador, pois o público muitas não se dá conta de que houve erro,

apenas desgosta do visto por estar diante de um espetáculo sem ritmo, ou com ritmo truncado. Quem já teve a oportunidade de presenciar a mesma performance audiovisual com execução bem sucedida e mal sucedida, sabe que a diferença é brutal. Nas primeiras, paisagens e situações sugeridas por imagens abstratas geradas no computador fazem de continuidades e quebras de continuidade de movimentos e padrões, espaços de sugestão. As mal sucedidas deixam a sensação de um trabalho irregular do artista, com passagens mais felizes e outras menos.

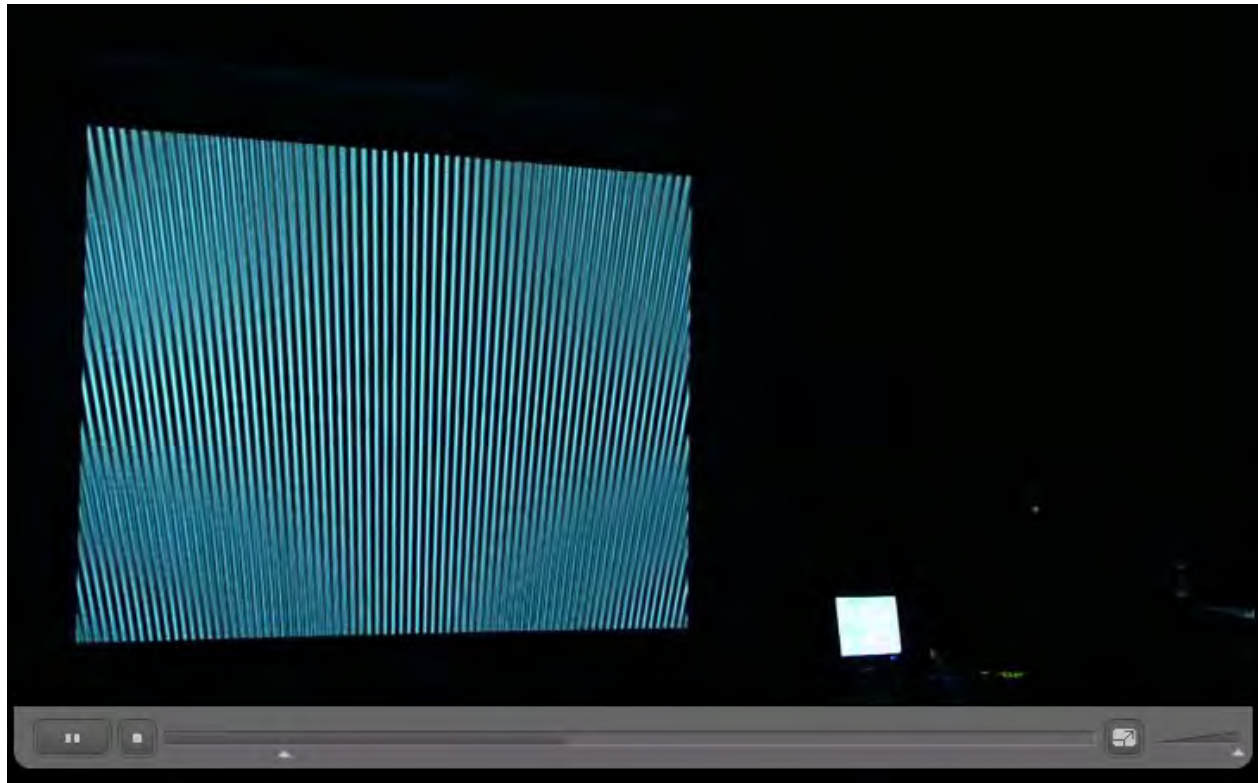
Fernando Velásquez, uruguaio radicado em São Paulo, e o mineiro Henrique Roscoe (VJ 1mpar ou HOL) são os realizadores com maior maestria na combinação de linguagens e interfaces. Distanciam-se da TV e do cinema, se aproximam da música. 1mpar sugerindo espaços 3D ao explorar o eixo Z da imagem. Fernando centrado principalmente nos espaços X e Y, faz como 1mpar matemática ao vivo. Desenho e evolução de formas surpreendentes pelas passagens de registro aparentemente indiciais à fórmulas. Ritmo. Ao vivo está a máquina processando e o homem lembrando-lhe dos caminhos. Isso se não “der pau”. Ou pausa para os comerciais. Em todo caso, o tema dos realizadores encenando o ao vivo é assunto a ser continuado em breve.

ARTIGOS

patricia moran

teccogs

n. 6, 307 p,
jan.-jun, 2012



VJ 1mpar, no Mapping Festival

<http://vimeo.com/12554657>

Referências

- Auslander, Philip. 2008. **Liveness. Performance in a mediatized culture.** 2nd ed. London and NY/ Routledge.
- Bolter, Jay David e Grusin, Richard. 1999. **Remediation. Understanding New Media.** Cambridge/Massachusetts. MIT.
- Doane, Mary Ann. 2002. **The emergence of cinematic time. Modernity, contingency, the archive.** Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Eco, Umberto. 1972. **A obra aberta.** SP: editora perspectiva.
- Machado, Arlindo. 2000. **A televisão levada a sério.** SP: SENAC.
- Makela, Mia. **Live cinema. Language and elements.** Pdf.www.solu.org. acessado em 2010.
- Parente, André. 2009. *A forma cinema.* In: Maciel, Kátia (org). **Transcinemas.** RJ: Contracapa.
- Sodré, Muniz. 2006. **As estratégias sensíveis. Afeto, mídia e política.** RJ: editora Vozes.