

Entrevista com Patrícia Moran

Natália Aly¹

Resumo: Patrícia Moran é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo, professora e pesquisadora da ECA-USP no Curso Superior de Audiovisual e diretora do CINUSP Paulo Emílio, cinema da Universidade. Foi diretora de diversos curtas narrativos, não-narrativos, de documentários e de vídeos exibidos e premiados em diversos festivais. Atualmente conta com bolsa da FAPESP no projeto de pesquisa: Materialidades como recurso expressivo nas Performances Audiovisuais, tema sobre o qual concentra sua escrita.

Natália Aly: Diante de tantas possibilidades estética-tecnológicas de se trabalhar o audiovisual contemporâneo, como você enxerga as ferramentas e formatos que possibilitam o audiovisual ao vivo em práticas do tempo real, tema este que é parte significativa da sua pesquisa?

Patrícia Moran: Para responder a esta pergunta, eu vou me restringir ao campo da arte. O que temos quando falamos de “tempo real” e poética “ao vivo” é certa banalidade destas noções, porque elas efetivamente estão presentes no nosso dia a dia. Trata-se de uma demanda do funcionamento de cidades *full time*, que fazem com que palavras/expressões como “ao vivo” e “tempo real” sejam relacionadas muitas vezes às condições técnicas de determinados meios e passem a fazer parte do vocabulário, da urgência e da vida cotidiana.

O Brasil é um país em que não somos acometidos por muitas intempéries da natureza (tufões, terremotos, invernos rigorosos, etc.), mas o estar ligado em tempo real em muitos países significa “vida”, ou seja, literalmente salvar vidas.

No campo da arte e pensando em tecnologias, trata-se de políticas, jogos, agenciamentos de medos, no sentido de sair ganhando e justificar inclusive aquilo que fica próximo de nós que vivemos em tempo real: a vigilância, a ideia de que durante 24 horas estamos sendo “cuidados” por tecnologias ao vivo.

No campo da criação audiovisual, existem tanto as artes quanto os trabalhos feitos para a indústria. No começo dos anos 2000, personalidades como o VJ Palumbo

¹ Ver editorial p. 5.

e VJ Spetto um dos primeiros VJ's de São Paulo, passaram a participar de eventos de marcas de cervejas e empresas de telefonia, levando para estes espaços questões que pouco interessavam às empresas. Isso acabou gerando um tipo de contrato que define aquilo que você não pode fazer, formatando uma natureza de restrição e consequentemente restringindo a própria natureza deste tipo de fazer artístico.

Existem outros dados, como os desenvolvimentos de pequenos hardwares ou trabalhos que fazem a reapropriação de *devices* cotidianos – desde um liquidificador até um espanador de pó –, que a meu ver permitem uma rica singularidade nas expressões artísticas. Claro, não temos a garantia de que essa singularidade sempre aconteça.

Guy Sherwin com a obra "*Man with a Mirror*", por exemplo, fez uma performance audiovisual em 1976 em tempo real, com um projetor de Super 8 e um espelho. O trabalho dele consiste basicamente em se esconder e aparecer. Cria-se uma condição tal em que o corpo do artista se mistura ao projetor e o espaço de um estúdio se adapta àquela ideia. Tudo isso é apresentado em um palco.

Existem artistas – como no Brasil é o caso do VJ Impar – veem uma necessidade do reconhecimento do processo, porque para o público em geral isso é secundário, mas para o artista não. O VJ Impar passou a ficar bastante incomodado com a invisibilidade do processo do trabalho, porque acontecer diante do público em presença significa harmonizar ritmos, harmonizar tempos. Então, para ele existe uma importância na visibilidade da natureza do fazer, fazer este que se dá ao vivo.

A vantagem do tempo real é que também se trata de uma prática que faz uso de pequenos dispositivos muito baratos. O custo é bem acessível, viabilizando o trabalho. Se pararmos para pensar no que o Nam June Paik fazia, era exatamente isso: ele estava na Alemanha com o FLUXUS e depois foi para Nova Iorque cercado de uma extrema abundância de recursos e matérias. No entanto, Paik subvertia o capitalismo em prol do reuso de ferramentas e dispositivos. Isso é abrir a possibilidade para o realizador chegasse ao que ele quer, de uma maneira ideal.

Agora, o que percebemos, historicamente, é que o artista está sempre reinventando os meios. Isto é extremamente interessante em função das possibilidades materiais que se ampliam.

NA: Entre os principais diretores/teóricos do primeiro cinema, qual deles, na sua opinião, antecipou formatos da cinematografia feita hoje em dia em termos de desenvolvimento técnico e processo criativo? Além disso, como você entende o entrelaçamento destas teorias refletidas em práticas contemporâneas?

PM: Produzimos aproximações entre aquilo que estava sendo feito e o que temos hoje, porque vemos cada vez mais que os contextos autorizam essas aproximações. Temos, por exemplo, experimentos feitos por cientistas pré-cinematográficos que antecipam procedimentos que hoje são utilizados para a técnica de *chroma key* e animações mais sofisticadas. Estes procedimentos não foram úteis apenas para o experimental, mas também para a indústria.

Por que hoje todos acabam voltando à “caverna de Platão”? Porque não existe nada mais imersivo do que uma caverna. E não existe movimento mais intenso do que o desenho de caça iluminado por uma fogueira que gera uma luz levemente trêmula dentro de um espaço fechado. Nós aprendemos por mimese, ou seja, por comparação e semelhança. Vamos buscando semelhanças e a na minha opinião são os materiais que mudam a experiência. O que é importante entender é que experiências tem diferentes caracteres: científico, religioso, etc. Hoje, se olharmos em retrospecto temos um olhar contemporâneo já contaminado por um determinado tipo de entendimento destas experiências que são muito distintas.

Raimo Benedetti – que está lançando agora um estudo comparado entre o Marey e Muybridge no seu novo livro *Entre cavalos e pássaros* – faz uma aproximação entre fotos dos dois artistas com base nas duas biografias. O mais interessante é que o autor vai na minúcia da experiência.

O que eu acho relevante no que diz respeito às teorias, é aquilo que Tom Gunning aponta: um olhar retrospectivo que se preocupa com a mudança na maneira de perceber as experiências. Por exemplo, o pensamento que Peirce, Freud e o próprio Marx propõem – de que nem tudo que é sólido desmancha no ar –, ou seja, é um materialismo histórico, a matéria das mudanças. Esses pensadores todos olham para o subjacente que tem foco no entendimento da outra maneira de perceber.

NA: No livro *Cinemas transversais* que você organizou – fruto do evento também organizado por você em 2013, “Arranjos Experimentais: cultura numérica audiovisual”, você diz que: “Estratégias de realização com base na combinação de arquivos criam diálogos com a história sendo uma constante nesse processo de releituras e recuperação das franjas do movimento artístico marginalizado nos recortes sincrônicos herdados do milênio passado”. Quais são esses diálogos que de certa forma ficaram muito tempo ocultos das maiores discussões da cinematografia e como você entende a importância de jogar luz em fundamentais pontos que foram obscurecidos quando analisamos o cinema pela ótica de sua história clássica?

PM: O que acontece hoje é que talvez exista um esgotamento daquilo que André Parente chama de “a forma de cinema clássico”: um formato de teatro, um enredo sendo contado, as pessoas sentadas na cadeira. O cinema experimental, embora tenha acontecido junto com o surgimento do cinema clássico, ficou à margem e quase sumiu. No entanto, o que temos hoje em dia é uma recuperação intensa deste formato de cinema. É até curioso o conceito de “por uma teoria expandida do cinema”. Não é a teoria que está expandindo. O que existe é uma outra teoria, de um outro cinema. Existe o cinema expandido, se você pensa que há uma forma canônica, mas a teoria expandida é outra teoria que aquele cinema, o clássico, não dá conta.

Quando menciono a ideia dos arquivos e dos bancos de dados, quero falar desse complexo amontoado de informações que circula. Os artistas se deixam permear por uma série de informações. A ideia do arquivo é como trabalhamos hoje em dia. Em um trabalho de performance audiovisual a informação é constante, já que lidamos com elementos do momento. O que é curioso são trabalhos como “Corisco” do Glauber Rocha, que é uma representação pura do que venha a ser o corisco. Vivemos vendo imagens de segunda ordem: objetos estão sempre sendo relidos. Tanto imagens como coisas podem gerar pensamentos, ou melhor repensados. Os arquivos carregam essa ideia: a maneira de organização do mundo que se expressa em relação as coisas ali presentes. Os softwares, por exemplo, são arquivos com memórias executáveis que se apropriam de conhecimentos antigos.

Existe um trabalho do Cao Guimaraes, em que ele filma postes que seguram navios. Nesse trabalho percebemos os tempos das coisas, nas coisas. Isso leva ao entendimento dos objetos por si só, que têm normas criadas pelo homem, mas, que ao mesmo tempo, são incontrolláveis e autônomos.

NA: Adentrando assuntos ocultos, gostaria de fazer um entrelaçamento – e que então você explique – qual foi o mote para a produção, pelo CINUSP, do livro *Realismo Fantasmagórico* (org. Cecília Mello). No seu ponto de vista, qual a importância de discutir hoje em dia assuntos como fantasmagoria, animismo, magia e misticismo atrelado ao cinema? E o que pode ser despertado a partir destas questões?

PM: Esse livro não foi organizado por mim, mas faz parte da pesquisa da Profa. Dra. Cecilia Mello, minha colega de departamento, que analisa o cinema oriental. Ela, assim como Profa. Dra. Lucia Nagib, acredita no realismo. O que levou a realização do projeto: nós não temos dimensão de como é o pensamento de países seculares. Neste livro isto fica muito bem exposto devido ao trabalho da Cecilia Mello. Por exemplo, a China e Japão são países de tradições seculares. De repente, você tem o comunismo, que tenta de alguma maneira em função da quantidade de pessoas, da urgência de uma industrialização, apagar isso. A evolução nessas sociedades seculares, é muito inserida na realidade deles. O que para nós é magia, para eles não é. Fantasmagorias para nós é realidade para eles. Esses filmes orientais são muito poderosos, pois são resultado do encontro de certas tradições que ficaram silenciadas com uma cultura urbana como a nossa. Isso causa o tal “choque” para nós e desperta novas questões, que dependendo do ponto de vista não são tão recentes assim.

NA: O uso de mídias obsoletas vem se tornando comum nos traquejos das imagens em movimento. Como você entende essa corrente de artistas que se apegam ao retorno ao passado tecnológico na busca por novas estéticas audiovisuais? Na mesma direção, artistas vêm se tornando mais independentes de grandes empresas, passando a colocar em prática o DIY (*do it yourself*). No seu olhar, qual a importância

desse tipo de comportamento que emerge de um sistema neoliberal o qual estamos inseridos?

O DIY é punk. Eu sou assumida como uma herdeira do pós-punk. Se o hippie fazia ele mesmo sem reivindicar, o punk reivindica. Foi então criado esse mote. O punk se isola, ele é agressão. O hippie não se isola. O movimento punk surge nas franjas da sociedade. Em Londres, Liverpool, em São Paulo no ABC.

O DIY e esse tipo de reapropriação, ao meu ver é um *ready-made* contemporâneo. Sua importância se dá pela nova forma de trabalhar o lixo. Nosso lixo atual é "*heavy metal*" – são lixos não renováveis, cheios de metais. O que me interessa são movimentos como o *Gambilogia*² que buscam recuperar – sem referência a determinado tipo de processo – novos processos de reapropriação.

No livro *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória* de Andreas Huyssen, existe um capítulo sobre a "nostalgia das ruínas". Aqui ruínas são o passado. Vivemos um presente que é o futuro do passado. Existe uma nostalgia, um desejo pela recuperação, tão comum nas artes e nos filmes.

Para mim é muito curioso o uso da palavra em "retrô": se trata de uma forma de lidar com o velho de forma nova, de maneira modernizada. Aquele tal charme do antigo no novo. Em termos marxista, toda tese tem sua antítese, mas os movimentos criam seus opostos. E assim vamos. Fomos.

Enviado: 13 março 2017

Aprovado: 3 abril 2017

² Disponível em: <<http://www.gambilogia.net/>>.