

Cinema (ao) vivo: a montagem disjuntiva e a explosão dos sentidos na prática dos VJs

Fiéis ao espírito de nosso objeto, começaremos *sampleando*¹ uma imagem-pensamento de Walter Benjamin, pois ainda que não tenha vivido o suficiente para frequentar uma *rave* ou participar da mixagem ao vivo de imagens, não conhecemos melhores palavras que as do filósofo alemão para descrever essa prática que emerge hoje na paisagem audiovisual contemporânea. Nesses ambientes:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos sentido. A imagem e a linguagem passam na frente (BENJAMIN, 1985, p. 22-23).

Fusão entre som e imagem, portanto, passagem de figuras ondulantes, suspensão do sentido: eis aí em poucas palavras, reduzida à sua essência, a arte do cinema (ao) vivo. Realizada a princípio em festas de música eletrônica (*raves*), a prática da mixagem ao vivo se espalha hoje por galerias, teatros, museus e outros espaços menos institucionalizados do tecido urbano. Trata-se de uma arte pervasiva que tem se expandido significativamente nos últimos anos, transformando-se num fenômeno global, uma cultura compartilhada em praticamente todos os grandes centros do mundo². Uma prática que parece dar continuidade hoje aos movimentos artísticos do pós-guerra, movimentos estes que buscavam aproximar arte e vida, que desejavam tornar a arte processo, valorizando a experiência mais do que a obra, o corpo mais que o discurso, a presença mais que a representação.

¹ Nascido no campo das poéticas musicais, o termo *samplear* designa um movimento de desvio e reutilização, a apropriação de um trecho ou fragmento de música retirado de um contexto histórico e artístico específico para sua reinserção em novas composições, em outras formas e circuitos.

² Sobre a popularização do *vjing* nas grandes capitais do mundo, ver a pesquisa muito bem documentada de FALKNER, Michel e D-FUSE. *VJ: áudio-visual art and vj culture*. London: Laurence king, 2006.

De fato, o cinema (ao) vivo reconvoca um corpo, em geral entorpecido, posto para dormir nas grandes salas (Greenaway)³, investe em novas sensorialidades e formas de engajamento, e acaba repensando, assim, as possibilidades do próprio cinema. Instalada no que Rancière (2005) chama de regime estético das artes, um campo repleto de hibridismos e contaminações, esta é uma arte que remixa não apenas sons e imagens, mas os próprios dispositivos, que coloca o cinema em contato com outras linguagens e criações (em especial com a música e as artes plásticas), operando, desse modo, inúmeras rupturas e torções em nossa velha *forma cinema* (PARENTE, 2009).

Não sem razão, boa parte das pesquisas no campo do cinema (ao) vivo foca hoje nessa reconfiguração da situação ou da *forma cinema* convencional. É que há vários aspectos a se considerar aqui, tanto de um ponto de vista técnico quanto estético e político. De imediato, poderíamos destacar a questão da saída ou do ocaso da sala escura. Em sua última passagem pelo Brasil, Peter Greenaway já havia observado que “ir ao cinema hoje deixou de significar ir àquela sala escura”⁴. Cada vez mais, há um cinema que se faz e se exhibe na rua, que se deixa atravessar por um desejo de expansão (YOUNGBLOOD, 1970), uma vontade de sair da sala e ocupar o mundo: deixar seu isolamento arquitetônico, espacial, para tomar as ruas e se misturar à experiência cotidiana⁵.

Ao mesmo tempo, a mixagem ao vivo levanta a questão do fim da “moldura” no campo do cinema e do audiovisual. Assim como a pintura do pós-guerra rompeu com o quadro e explorou o espaço fora da moldura, os VJs hoje extrapolam a tela e passam a investigar o espaço em torno. É assim que as imagens invadem agora as paredes e o teto, são projetadas sobre objetos e traquitanas, se apropriam da arquitetura disponível, dialogando com o corpo urbano e com os corpos dos próprios espectadores. Ao invés de uma única tela a nossa frente – tal qual um sujeito

³ “O que é tão fascinante para mim na atuação de VJs e DJs é que eles trazem de volta o corpo. [...] Cinco mil anos de teatro precisam retornar a isso. Os cinemas, hoje, estão moribundos, mortos e chatos”, citado por SALIS, Fernando. **Cinema (ao) vivo: A imagem performance**. In: MACIEL, Katia (org.). Transcineas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, p. 221.

⁴ Entrevista concedida ao Jornal do Brasil, em novembro de 2008, por ocasião da abertura do 16 Festival de Arte Eletrônica Videobrasil em São Paulo.

⁵ Com os vjs, de fato, o cinema passa a ocupar não apenas os museus, teatros e galerias – algo que o *cinema de exposição* já havia realizado – mas também as pistas de dança, os centros urbanos, as fábricas, ruínas, entre outros.

renascentista⁶ - passamos a interagir com múltiplas telas espalhadas pelo ambiente. O espaço se torna, então, múltiplo e dinâmico. Há uma expansão do plano da imagem para o plano do ambiente, da arte como objeto para a arte como situação – o que nos leva ao problema do estatuto ou do lugar do espectador.

Frente a ambientes imersivos, a espaços criados para a participação e o *envolvimento sensorial*, o espectador se vê convidado a abandonar uma postura dócil, imóvel e sonolenta – para usar aqui os termos de Barthes, em seu belíssimo *Na Saída do Cinema*⁷ – e passa a interagir de forma mais física e sinestésica⁸. São outros modos de agenciamento, novas formas de “recepção” nas quais o corpo rompe com uma postura unicamente contemplativa (transcendental, na fórmula de Hélio Oiticica) para participar fisicamente do espetáculo, para vivenciar uma situação, um acontecimento, algo da ordem da experiência.

Com efeito, os VJs parecem recuperar para o campo do cinema e das artes algo que há muito tempo esteve relegado: a questão do *liveness*, a ideia de presença⁹. Eles querem transformar o cinema num evento, um *happening* e produzem, desse modo, uma espécie de retorno às origens, aos pré-cinemas, aqueles espetáculos híbridos e descontínuos nos quais a imagem em movimento era apenas mais um elemento significativo num ambiente multissensorial, onde as pessoas podiam também comer, beber e dançar, enquanto assistiam as encenações. Cinema como uma arte da simultaneidade, portanto, como arte sinestésica, mais ligado ao universo simbólico do circo e da feira de curiosidades do que à literatura e ao teatro. Uma arte integral, das

⁶ Ver a este respeito, CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.

⁷ No original em francês: **En sortant du cinema**, revista Communications, n° 23, Paris, 1975, p. 104-107.

⁸ Seja interagindo com interfaces móveis, percorrendo espaços e estruturas propostas pelos artistas, seja acionando dispositivos que disparam imagens e narrativas, ou dançando e bebendo na pista. Segundo Fernando Salis, “a proposta é liberar não apenas o olhar do espectador para que ele acompanhe as telas da maneira que quiser, mas também a movimentação corporal de todos pelo espaço imersivo visual e sonoro. Mais pista de dança do que sala de cinema”. **Cinema (ao) vivo: A imagem performance**. In: MACIEL, Katia (org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

⁹ Para uma discussão mais ampla sobre a questão da presença, ver GUMBRECHT, Hans U. **Production of Presence**. California: Stanford University Press, 2004.

múltiplas telas, dos vários tempos interpolados, do envolvimento e da participação sensorial.

Como previu Glauber, ao falar do futuro do cinema e do cinema do futuro:

A sala de cinema vai parecer um circo, cinema de laser, holografia, cinema espacial, teatro das imagens, coordenação de cinema com o bale. Acabou a coisa do filme projetado. Tela é para televisão. Cinema será o chamado circo tecnológico (ROCHA, 1982, pp. 30, 31).

II.

Não há dúvida, os VJs colocam o cinema em variação, jogam com sua forma e dispositivo, experimentando outros modos de fruição da imagem. Nosso esforço aqui, no entanto, será o de oferecer uma leitura complementar, um gesto mais intensivo talvez, de pensar a escritura das obras que aí se produzem, a retórica das imagens (e sons) no contexto do cinema (ao) vivo. Tendo em vista o espaço reduzido deste artigo, gostaríamos de destacar dois aspectos que consideramos fundamentais: o papel da montagem e o estatuto (único, singular) das imagens no âmbito das performances ao vivo.

Os VJs, sabemos, manipulam suas imagens em tempo real, eles montam e desmontam, associam e dissociam seus arquivos de infinitas maneiras, fazendo surgir sempre novos arranjos e combinações. A cada novo olhar, a cada instante, temos a impressão de que um novo “filme” emerge a nossa frente. É como se estivéssemos diante de um caleidoscópio, um quebra-cabeças, um brinquedo cujas peças não param de ser desmontadas e remontadas infinitamente. É uma experiência que se inscreve, assim, na ordem do aberto e do imponderável, que guarda todo um conjunto de virtualidades, convidando o espectador a também “montar” ao vivo, a formar seu próprio “filme” no tempo compartilhado da projeção. No cerne do espetáculo, portanto, encontra-se essa montagem viva, a edição (ou reedição) em constante movimento de arquivos de imagem e som previamente coletados e tratados pelos VJs.

É por isso que eles são, frequentemente, chamados de “cineastas do arquivo” em contraponto “aos cineastas da escrita ou do equilíbrio” (AUMONT, 2004, p.87). Pensando com Aumont, diríamos que os VJs participam de uma nova e reformulada categoria de realizadores audiovisuais que “não busca unicamente a narrativa e o

drama, mas um registro singular na fronteira da ficção, do documento e do arquivo” (AUMONT, 2004, p.87). O que está em jogo aqui é certamente algo aquém (ou além) de uma construção narrativa. Trata-se de prescrutar novos caminhos para o audiovisual, de experimentar o cinema como uma arte híbrida e sinestésica, capaz de produzir novas percepções num jogo de combinação e recombinação com imagens e sons, no mais das vezes, já conhecidos.

O cinema (ao) vivo, nem é preciso dizer, inscreve-se na cultura do remix e da sampleagem, uma cultura pervasiva na arte contemporânea, que se faz presente em inúmeras práticas e linguagens, operando a partir de uma ética do desvio e da reapropriação. Contra o mito modernista da originalidade e da autonomia artísticas, contra uma arte que se quer separada da vida e executada apenas por especialistas, eles defendem o deslocamento e a reutilização. Neste contexto, já notou Debord, “tudo pode servir” (...) “todos os elementos, tomados em qualquer lugar, podem ser objetos de novas abordagens” (DEBORD e WOLMAN, 1956).¹⁰

Mais do que criar uma nova imagem, vale então ressignificar, abrir novos tempos, produzir outros sentidos. Retirar uma imagem de uma série já institucionalizada para inseri-la em novas constelações, em séries outras capazes de produzir variações de sentido, de instaurar enredos alternativos àqueles programados pelos poderes estabelecidos. É nesse sentido que a matéria prima dos VJs já é, no mais das vezes, uma matéria segunda, imagens de imagens, clichês revistos. E elas vêm dos mais diversos contextos e suportes, da história do cinema e da arte, da televisão e da propaganda, estáticas e em movimento, coloridas e em preto e branco, dotadas por vezes de valores artísticos ou históricos, em outras, completamente banais e ordinárias. Independentemente da origem ou do estatuto, no entanto, o desafio é quase sempre o mesmo: trata-se de ressignificar, recombinar, produzir novas leituras¹¹.

¹⁰ Publicado originalmente na revista belga *Lèvres Nues*, em maio de 1956, o texto **Modo de uso do desvio** pode ser encontrado no site: http://www.infokiosques.net/lire.php?id_article=320

¹¹ Daí a importância que vem ganhando nas pesquisas as noções de *coleccionismo* e de *poder arquivístico* dos vjs. É que eles inventariam, ordenam, classificam, recuperam, tratam, dão sentido a antigas formas de imagens e sons. Trabalhando como “arqueólogos da imagem”, os vjs revisitam materiais relegados ou esquecidos, escavam e descobrem neles novos sentidos, identificam elementos inicialmente invisíveis, camadas e temporalidades até então soterradas, desconhecidas. Dito de outro modo, eles “abrem os tempos” das imagens, demolem antigas montagens, produzindo novas combinações, arranjos inéditos que acabam reescrevendo e reordenando a história das imagens.

Nos últimos anos, um dos autores que tem contribuído de forma decisiva para repensarmos o papel da montagem e o estatuto da imagem na arte contemporânea é o historiador da arte Georges Didi-Huberman. Em trabalhos como *Images malgré tout* (2003) e *Remontages du temps subi – L’oeil de l’histoire 2* (2010), ele deixa claro como uma imagem é indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada pela montagem; como, em si mesmas, as imagens são entidades essencialmente frágeis e lacunares. De fato, elas dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos. E este é um dado que precisamos ver, que precisa estar claro a todos aqueles que trabalham com signos visuais. Falamos de seu duplo regime, de sua natureza ao mesmo tempo incompleta e potente, que num único movimento revela e engana, ilude e esclarece.

As imagens, nos ensina Didi-Huberman (2010), não são um objeto, uma substância estável e harmônica dada de uma vez por todas. Elas constituem antes um processo, um “campo de tensões e conflitos”, composto sempre por múltiplas camadas e temporalidades. Toda imagem é um “encontro de forças” complexas, muitas vezes anacrônicas e contraditórias que, pela riqueza mesma de suas misturas e interpolações, permite sempre novos olhares e significações. Por isso, Didi-Huberman não se cansa de dizer que é preciso “trabalhá-las do interior”, é preciso imaginar e interrogar as imagens. Estabelecer relações, séries, pô-las em contato umas com as outras, montar e desmontar, associar e dissociar para que novas camadas e temporalidades possam emergir.

Ora, não é exatamente essa a tarefa a que se dedicam os VJs? Desmontar e remontar as imagens para abrir nelas outras possibilidades de leituras, novas formas de uso para além daquelas determinadas pela história oficial (do cinema e das artes), pelos inúmeros dispositivos de poder, pelos diversos circuitos estéticos e políticos que as enrijecem e despontencializam? Seguindo termos mobilizados por Benjamin, diríamos que os VJs escovam as imagens a contrapelo, produzem nelas torções, buracos e fissuras, utilizando-se da montagem ao vivo e da técnica do *scratch* (“arranhar” o disco) que herdaram dos DJs. Tudo para que novos sentidos possam emergir, para que uma “verdadeira” imagem possa soltar-se do fluxo contínuo dos clichês.

III.

Cabe perguntar aqui, entretanto, que tipo de montagem é essa praticada no campo do cinema (ao) vivo? Qual sua força, sua singularidade? De que modo, ou em que medida, ela instaura uma diferença em relação a outras formas de montagem já empregadas nas práticas audiovisuais e artísticas contemporâneas? Antes de mais nada, vale ressaltar que pensamos montagem a partir das contribuições de Aby Warburg, Walter Benjamin e Didi-Huberman, ou seja, não como uma operação estética apenas, uma técnica moderna por excelência, nascida no entre-guerras e ligada essencialmente ao cinema e às artes plásticas, mas como um processo mais amplo e abrangente, uma “heurística do próprio pensamento”.¹²

Montar é pensar por imagens, pensar por aproximações e afastamentos, por relações de coexistências e múltiplas temporalidades. É pôr em relação, combinar e recombinar, desconstruir e reorganizar, fugindo de uma lógica linear, sintática, verbal. Trata-se, portanto, de uma forma aberta, mas que, ao longo dos anos, foi, de algum modo, sendo domesticada pelos métodos por demais enrijecidos do cinema e do audiovisual dominantes – métodos estes que tomaram como referência modelos de montagem guiados por noções de fechamento e conclusão.

Quanto a este ponto, Didi-Huberman é bastante preciso:

A montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às singularidades do tempo e, por conseguinte, à sua multiplicidade essencial (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.156).

Ora, os VJs parecem apostar no poder da disjunção, na importância do disruptivo e do caos para complexificar a escrita audiovisual e abrir novos tempos nas imagens. Neste gesto, nesta aposta, talvez reencontremos algo de sua singularidade. É que eles colocam em movimento um tipo de montagem que privilegia não os encadeamentos, as continuidades, a ideia de sutura (Jean-Pierre Oudart) – isto é, a produção ao longo da experiência audiovisual de um corpo contínuo e homogêneo de imagens, de uma

¹² In Entrevista com G. Didi-Huberman in *Artpress* n. 373, dezembro 2010, <http://www.artpress.com/>

totalidade orgânica – mas valorizam os intervalos, os interstícios, aquilo que quebra e fratura o todo.

O investimento se dá aqui, com efeito, no gesto recorrente da interrupção e da retomada, em operações de fratura e desmontagem, na produção, enfim, de um corpo sem órgãos (DELEUZE e GUATARRI, 1995b). Trata-se de pensar o descontrole, de fugir às forças de estruturação e valorizar, isto sim, a potência de explosão contida no próprio gesto da montagem. Quer dizer, sua capacidade para produzir não apenas efeitos de suspensão, mas de implodir a narrativa, de promover movimentos de fragmentação que tensionem o todo, que instaurem a desordem na harmonia, pondo em crise a própria lógica da representação. Eis aí o que está em jogo, eis um dado essencial dessas encenações. Em cada obra, encontramos um elogio ao fragmento e à radicalidade dissipativa – ao que se deixa apreender no detalhe, no micro, na sutileza de cada imagem – mas, ao mesmo tempo, um elogio ao tempo suspenso e flutuante (entre-tempo). Um tempo fora dos eixos, que se desloca da narrativa e da teleologia para se apresentar como multiplicidade, anacronismo, como mudança constante.

Nas performances ao vivo, de fato, as imagens dificilmente se ligam umas às outras, dificilmente apresentam uma continuidade narrativa e/ou espacial. Na eterna brincadeira de desmontar e remontar, nos inúmeros arranjos e rearranjos operados pelos VJs, elas se desestruturam, se desorganizam, entrando em relações divergentes e incomensuráveis no tempo. O jogo recorrente das trocas, quebras e interrupções faz as imagens saltarem de sua linha significante e se sustentarem como partes, como blocos sensíveis que passam a valer por si. Ao invés de uma conjunção, portanto, de um encadeamento que remeta a um espaço contínuo e um pensamento lógico, causal, passamos a ter aqui um desencadeamento entre as imagens, uma desagregação que remete a outras ordens do tempo e do pensamento.

Voltaremos a esse ponto mais a frente, mas por hora é importante frisar que a história ou o discurso, que eventualmente se constrói, acaba se fragmentando, se diluindo numa série de paisagens, de instantes dispersos, de blocos sensíveis que nos atingem mais pelas ressonâncias e vibrações que podem provocar. A narrativa então se fende, abre-se num feixe de possibilidades, num jardim de caminhos que não param de se bifurcar e se remontar ao vivo – para usar aqui a bela metáfora de Jorge Luis Borges. Ao fim e ao cabo, o que se nos apresenta é uma espécie de mosaico, um mural, uma

série de imagens que estabelecem relações não mais de concatenação ou subordinação, mas de contraponto, simultaneidade, co-presença.

Nas encenações do cinema (ao) vivo, com efeito, as imagens não se subordinam mais umas as outras (formando linhas, cadeias significantes), elas se organizam segundo uma lógica paratática. Isso quer dizer que os elementos são aqui apresentados uns ao lado dos outros, com o mesmo grau de importância, estabelecendo relações de co-existência e múltiplas temporalidades.

A parataxe, nos ensinou Fenollosa (2000), é o princípio formativo dos ideogramas, dos haikais, das composições visuais múltiplas como os caleidoscópios e os murais, e estabelece, realmente, uma grande diferença com a subordinação, na forma com que atinge nosso pensamento. É que se trata de um método para *coordenar* os elementos ao invés de subordiná-los. Um método aberto (fora de qualquer estrutura hierárquica), criado para construir justaposições e não induções ou deduções. Uma forma, enfim, para acolher o fragmento, para não temer a descontinuidade e, de certo modo, se recusar a concluir.

Pois bem. Se já não há mais um encadeamento entre as imagens (conjunção subordinativa), se elas também não se relacionam pelo conflito ou pela oposição – não é o choque dialético nem a montagem intelectual (Eisenstein) – podem se estruturar por séries, podem se justapor e se contrapor umas às outras de diversas maneiras, a partir de arranjos e combinações sempre renováveis, descobrindo a cada vez relações inéditas e misteriosas. Mas o que parece fundamental distinguir aqui é que esse modo de associar os elementos provoca realmente outras relações mentais, um pensamento que poderíamos chamar de disjuntivo e paratático, pensamento paradoxal, porque não-conclusivo e não-causal.

Em contraponto a um pensamento causal e linear, tal como se deixa depreender dos métodos de montagem do cinema clássico – fortemente baseados nas ideias de continuidade e fechamento – somos aqui confrontados com um pensamento essencialmente aberto e imprevisível, que joga com temporalidades múltiplas e desconexas, com o rearranjo e a variação contínua dos seus termos. Um pensamento que se inscreve no domínio do imponderável, que não se limita à separação ou a dissociação entre imagens, mas que transcende as oposições e a lógica dialética. Ao invés de se fechar sobre seus termos, operando segundo uma relação de oposição

(relação negativa e excludente), ele se estrutura como relação de possibilidades (lidando com a simultaneidade e a co-presença dos elementos). Pensamento do múltiplo e da diferença, portanto, como em Foucault e Deleuze.

IV.

Cortes repentinos, quebras sucessivas, paradas e acelerações súbitas das imagens. Não resta dúvida, no contexto do cinema (ao) vivo, a intervenção da montagem é realmente intensa. Uma mesma sequência pode ser cortada e interrompida várias vezes (estética do *loop* e do *scratch*), gerando uma experiência visual marcada pela repetição, pelo excesso (um acúmulo de elementos e planos no quadro) e pela movimentação incessante. Por vezes, a velocidade de variação dos elementos ganha tal intensidade que tudo se transforma em *flashes* de sucessão acelerada, em uma montagem que é pura energia, puro ritmo, como um piscar frenético de olhos, como um caldo vertiginoso. Mobilizando termos de Deleuze (2004), diríamos que aqui a imagem é como que ultrapassada rumo ao seu elemento material energético. É que elas não se sustentam mais para o olhar, não permitem a contemplação, nos acenando mais como um lampejo, um tremor: uma experiência de deriva e vertigem.

São tantos elementos num intervalo tão curto de tempo que o plano é implodido. As imagens então explodem e transbordam a tela, ganhando outra natureza. Parafrazeando Parente, diríamos que agora “o que pensa nela e, por ela, é um puro interstício, como sua possibilidade de se metamorfosear (passar entre)” (PARENTE, 1999, p.26). Neste contexto, de fato, identificamos uma mutação pela qual as imagens se abrem para outro estatuto como imagem física e mental. Elas descrevem um novo regime de visualidade e apontam para outros modos de percepção, uma percepção que nos parece mais fina e mais vasta que a percepção humana e que podemos compreender, a partir de Deleuze, como sendo atravessada por um estado gasoso ou molecular¹³.

É que o fluxo aqui é veloz e inapreensível, é como se o olho imergisse num oceano de partículas cintilantes, de movimentos subliminares errantes, no qual as imagens perdem suas coordenadas espaciais, seus centros perceptivos. Por meio da vibração das imagens, pela velocidade das conexões e variações que elas impõem à nossa

¹³ Ver a este respeito, DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento, cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

consciência, atingimos uma percepção mais que humana, uma percepção molecular, livre do enrijecimento das formas – tal como a matéria líquida, que em função do calor desprendido pela vibração de suas moléculas, expande-se e transforma-se em matéria gasosa.

Arlindo Machado já havia notado que, nos espetáculos dos VJs, as imagens costumam ser mesmo “de outra espécie, algo assim como padrões de estimulação retiniana muito semelhante aos padrões rítmicos da música” (MACHADO, 2000, p.179). Elas são profundamente contaminadas pelo movimento e pela música, e acabam se convertendo numa espécie de evolução energética de formas no tempo. Na chave de leitura de Aumont, diríamos que elas não disfarçam mais “a emoção sob a ficção e os personagens, mas fazem ressaltar uma energética pura. Pura emoção, porque puro ritmo; pura forma, porque puro movimento: não mais bela, mas pura e energética” (AUMONT, 1999, p.96).

Na prática do cinema (ao) vivo, com efeito, mais do que se oferecerem ao olhar, as imagens se esquivam à vista, provocam rimbos na configuração habitual da visão. São como abelhas em voo, são da ordem da oscilação, daquilo que passa fugidio. Nessas idas e vindas, passagens, dobras, fusões, a imagem perde muito de sua qualidade indicial, daquilo que há nela de reconhecível e analogizável (o “eu vejo”), e se apresenta como verdadeiro ícone, isto é, como interstício (o “eu voo”). Um esboço de imagem, enfim, algo que nos aparece mais como sensação, do que como percepção clara e sólida.

Aqui, estamos no campo das intensidades, um campo onde opera um jogo de forças (instáveis, em devir) mais do que de formas, onde prevalece as *pequenas e micro-percepções* (GIL, 2005), todo um universo de fenômenos no qual nada de preciso é ainda dado, onde o pensamento apenas se ensaia, se deslocando levemente da experiência. Aqui, a imagem nos aparece como uma espécie de evanescência, algo muito tênue que se pode sentir como ritmo, tremor ou afecção, mas que não podemos apreender e muito menos nomear. Trata-se de algo ainda insipiente, uma qualidade primeira, uma “quase-imagem (...) expressa como movimento, cor e textura” (MORAN, 2009, p.81).

Os VJs parecem atestar, desta forma, a provocação de Abel Gance: tratam o cinema como música de luz, como melodia do olhar e, por essa via, ampliam os horizontes da

arte criada pelos irmãos Lumière. De fato, esse cinema marcado pela presença, por uma nova relação com a música, aponta para outra etapa da arte das imagens (e sons) em movimento. Dialogando com Vertov, em seu manifesto do cine-olho, eles parecem provar que sim, que uma outra arte cinematográfica é possível. Trata-se de afirmar o cinema não mais como uma arte de contar histórias, mas como um instrumento revelador de novas percepções, uma máquina capaz de libertar o homem de sua canhestrice, de colocar o mundo e a nós mesmos em movimento: cinema como uma aventura da percepção!

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **Amnésies: fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard**.

Paris:

P.O.L éditeur, 1999.

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

BARTHES, Roland. **En sortant du cinéma**, revista Communications, n° 23, Paris, 1975, p. 104-107.

BENJAMIN, Walter. **O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia**. In: Obras Escolhidas vol. I – Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento, cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.2**. São Paulo: Ed. 34, 1995b.

DIDI-HUBERMAN, G. **Images malgré tout**. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

_____. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012a.

_____. **L'oeil de l'histoire, Remontages du temps subi T2**. Paris: Les Editions de Minuit, 2010.

FALKNER, Michel e D-FUSE. **VJ: áudio-visual art and vj culture**. London: Laurence king, 2006.

FENOLLOSA, Ernest. **Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para poesia.** In: CAMPOS, Haroldo (org.). Ideograma: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Edusp, 2000.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

GUMBRECHT, Hans U. **Production of Presence.** California: Stanford University Press, 2004.

_____. **Stimmungen lesen: Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur.** München: Carl Hanser Verlag, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Reinvenção do videoclipe.** In: A Televisão Levada a Sério. São Paulo: Ed. Senac, 2000, p. 179.

MORAN, Patrícia. **Quase-imagem e muito movimento.** On_Of experiências em live images. São Paulo: Itaú Cultural, 2009, v. , p. 78-88.

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

_____. **O virtual e o hipertextual.** Rio de Janeiro: Ed. Pazulin, 1999, p. 26.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

ROCHA, Glauber. **O cinema brasileiro [entrevista de Glauber Rocha].** In: PICCHIA, Pedro del & MURANO, Virginia. Glauber, o leão de Veneza. Editora Escrita: 1982.

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

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema.** New York: EP. Dutton & Co., Inc., 1970.