

## **McLuhan e o *live cinema*:**

### **A tela desconstruindo a mensagem**

#### **McLuhan and live cinema**

#### **The screen deconstructing the message**

***Wilson Oliveira Filho e Leila Beatriz Ribeiro***<sup>1</sup>

### **Resumo**

O artigo pretende articular o pensamento de Marshall McLuhan com o live cinema para refletir sobre a atual configuração da arte cinematográfica discutindo temas como performance e memória. Deseja-se a partir da leitura sobre a relação meio e mensagem e de outros momentos da obra de McLuhan compreender o live cinema a luz das teorias do centenário autor canadense. Provando mais e mais que o conteúdo de um meio é outro meio, o cinema ao vivo entende que o cinema é fundamentalmente uma projeção em uma tela e faz McLuhan tornar-se importante personagem conceitual para captar essa nova prática audiovisual.

### **Palavras-chave**

Cinema ao vivo. Marshall McLuhan. Desconstrução. Performance.

### **Abstract**

The paper tries to articulate Marshall McLuhan's thought with the live cinema to think about the actual configuration of cinematographic art discussing themes as performance and memory. We wish by reading the relation between medium and message and from other moments of McLuhan's work to understand live cinema through the theories of the centenarian canadian author. Proving that more and more the content of a medium is other medium, live cinema understands that cinema is fundamentally a projection in a screen and makes McLuhan become an important conceptual character to capture this new audiovisual practice.

### **Keywords**

*Live cinema. Marshall McLuhan. Deconstruction. Performance*

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação e Cultura ECO UFRJ. Doutorando em Memória Social PPGMS – UNIRIO e professor da Universidade Estácio de Sá. [wilsonoliveirafilho@yahoo.com.br](mailto:wilsonoliveirafilho@yahoo.com.br). Graduada em História. Mestre e Doutora em Ciência da Informação. Professora da UNIRIO/PPGMS. [leilabriereiro@ig.com.br](mailto:leilabriereiro@ig.com.br)

“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 atuiimplosão tecnológica.” (Marshall McLuhan)

“*Film as found object*”. Paul D. Miller (Spooky)

### 1. McLuhan, cinema e tecnologia – Considerações iniciais

“Se a vida fosse sempre assim” é a frase usada pelo personagem Alvy Singer de Woody Allen para encerrar uma sequencia do filme “Noivo Neurótico, noiva nervosa” (*Annie Hall*, 1977). O cineasta, mais uma vez em um misto de ator e autor, convida a cena o teórico canadense Herbert Marshall McLuhan para provar que um professor falastrão também em quadro não sabia nada das problematizações de McLuhan<sup>2</sup>. Isso ocorre nas telas do cinema, da TV ou de nossos computadores dependendo do meio em que se assista ao filme de Allen. No atual estágio de nossa implosão tecnológica, o cinema transforma-se de uma forma mcluhaniana; a tela se torna a mensagem. O cinema ao vivo acaba por nos levar a repensar algumas questões levantadas por McLuhan e desconstrui-las<sup>3</sup> com leituras contemporâneas.

O trecho do filme citado se dá em uma fila de cinema e surte um duplo efeito: apresenta Marshall McLuhan ao meio e aponta a impossibilidade de se compreender um autor. Allen desconstrói o teórico e apresenta o argumento central do seu filme, para além da temática do eterno amor incompreendido. Se a vida fosse sempre assim, se entendêssemos de fato um autor pela sua própria argumentação em um meio como o audiovisual, talvez entenderíamos um pouco mais a nós mesmos e as nossas criações. Tomamos essa imagem para dar início a proposta de pensar como McLuhan problematizaria a atividade do cinema feito em tempo real por artistas que celebram o digital como meio de uma nova arte e não

<sup>2</sup> O autor completaria 100 anos em julho de 2011 se não tivesse nos deixado em 1980. Vivo em seus textos, extemporâneo em seu pensamento, McLuhan não presenciou a criação da internet e das manifestações em tempo real do cinema, profetizou-as. Esse texto é também uma homenagem assim como a de Woody Allen a Herbert Marshall McLuhan e as suas apostas.

<sup>3</sup> Na acepção proposta e evidenciada por Jacques Derrida, a desconstrução não como método, mas como jogo, como radical condição de uma linguagem que se cria e cria mundos. “A desconstrução não consiste em passar de um conceito para outro, mas em modificar e deslocar uma ordem conceitual assim como a ordem não-conceitual à qual se articula”. (DERRIDA, 1991, p.372).

como suporte do cinema convencional (e não menos importante como o de Woody Allen e tantos outros). Tomamos essa imagem de um filme como uma forma de entrarmos no pensamento de um autor via uma nova estética, uma nova sensorialidade trazida por artistas experimentais que McLuhan por vezes se referia.

O artista experimental está sempre construindo modelos de situações futuras que propiciam faróis confiáveis para a navegação social. O cientista social só pode falar sobre padrões correntes de gosto, pois não tem o mesmo acesso aos padrões futuros que ao artista sempre teve. E a razão disso é simplesmente que o artista, como me dizia Wyndham Lewis, “está empenhado em escrever uma história minuciosa do futuro porque tem consciência do potencial não utilizado do presente” (MCLUHAN, 2005, p.36).

McLuhan é para nós mais artista que teórico ou um teórico que fazia arte com seus textos, com suas enigmáticas teorias, que habitava os meios, participando de filmes, programas de TV e entrevistas a revista *Playboy*. Seu caráter de prever o futuro, de antever a comunicação mediada pelo computador, o fenômeno dos meios digitais e, como queremos crer, a prática do cinema ao vivo se relaciona a esse devir-artista do professor canadense que se vivo já seria centenário. As teorias de Marshall McLuhan abalaram “os pontos de vista acadêmicos sobre a comunicação de massa” (BRETON; PROULX, 2002, p.164), mas a retomada e um estudo mais aprofundado de McLuhan como um artista-teórico podem indicar não só uma crítica ao pensamento sobre a cultura e a comunicação de massas, mas uma nova forma de se compreender a comunicação sob o ponto de vista da relação que o homem estabelece com as novas tecnologias. Essa é a tônica da reflexão que se pretende aqui propor, analisando a partir do cinema a obra do canadense Marshall McLuhan e com ele entender um pouco a própria arte cinematográfica agora em *real time*. Embora sem ter visto uma sessão de *live cinema*, sem ter visto uma performance de projeção mapeada ou vídeo *mapping* ao menos com esse nome - o cinema de certa forma sempre foi ao vivo desde seu período silencioso quando uma orquestra acompanhava a sessão - suas idéias continuam cada vez mais provocantes para pensar os efeitos dos meios. Uma figura e fundo se desenham no cinema realizado ao vivo.

McLuhan foi autor que potencializou a discussão sobre a técnica e a tecnologia, sendo os meios de comunicação, os *media*, o *locus* dessa potência. Em sua mais conhecida afirmação, que abre a primeira parte de “Os meios de comunicação como extensões do

homem” (1964), McLuhan já enfatiza o caráter de sua discussão entre os meios e tecnologia. Gostaríamos de crer que essa apresentação já traz em si alguns elementos cinematográficos que os artistas de *live cinema* experimentam com suas obras estéticas e tecnológicas. Voltemos nesse instante a famosa observação do teórico:

Numa cultura como a nossa, há muito acostumada, a dividir e estilizar todas as coisas como meio de controlá-las, não deixa, de ser um tanto quanto chocante, lembrar que, para efeitos práticos e operacionais, *o meio é a mensagem*. Isto apenas significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o *resultado do novo estalão* introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos (MCLUHAN, 1964, p.21. Grifos nossos).

Dar imagem e som ao pensamento de McLuhan, deslocando as mentes do receptor para a consciência das idéias do pensador canadense, comprova o núcleo central da idéia de meio como mensagem. Faz parte dessa cultura acostumada a dividir para controlar (ou para *montar* para ficarmos com um termo da linguagem cinematográfica), mas também voltada para criar um novo estalão, para estalar, cintilar ou produzir uma bioluminescência<sup>4</sup> como faz o artista experimental nas sessões de *live cinema* ao *remontar* filmes, imagens e sons. Ou ainda atestar nossa vida nos meios como coloca Muniz Sodré.

Quando McLuhan diz que o meio é a mensagem ele quer dizer exatamente isso, que a mensagem, portanto o conteúdo está subsumido ao meio, à forma. O que importa é que esse espraiamento sensorial estético da mídia, espraiando a vida da gente, fazendo que a gente habite, more dentro dessa prótese chamada médium (SODRÉ, 2001, p.21).

Morar dentro da prótese midiática é a vocação do pensamento e também dos próprios autores como se pretende verificar no decorrer desse artigo para compreendermos o trabalho de uma nova prática do cinema que se pauta pelo tempo real, e inevitavelmente, pela performance.

Morar dentro da mídia, desse habitat que são as extensões do homem já foi e talvez para sempre será tema de filmes que parecem tratar da obra de Marshall McLuhan. Obras como “*Videodrome*” (1982) e “*eXistenZ*” (1999), do também canadense David Cronenberg<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Como observa Zielinski: “Nesse sentido refiro-me a objetos de atração, sensações, eventos ou fenômenos, que criam alvoroço e chamam a nossa atenção” (2006, p.53).

<sup>5</sup> Cronenberg se declara leitor e crítico de McLuhan (GRÜNBERG, 2006). Desde seus primeiros filmes “*Stereo*” (1968) e “*Crimes of the future*” (1970) já se anunciam referências. Antenas que saem do nariz de um personagem, por exemplo, marca esse último. Os meios estendem-se do homem numa forma inversa ao que

que se pautam pela relação entre tecnologia e corpo de forma jocosa, carnificada e lancinante, a trilogia de “*Matrix*” que faz do homem, número, suporte e eletricidade, o remake multimidiático “O Chamado” (*The ring*, 2002) que através de um vídeo aciona-se um telefone, manipula-se a imagem fotográfica e transforma a televisão em veículo da morte, além de vários filmes do próprio Woody Allen, importante voz para McLuhan até hoje, citado no início dessas linhas como “A rosa púrpura do Cairo” (*The purple rose of cairo*, 1985), “A era do rádio” (*Radio days*, 1987) e tantos outros que a seu modo tocam nesse lugar e hábito chamado mídia. Entendendo a relação entre arte e tecnologia, observa McLuhan que

Hoje, as tecnologias e seus ambientes conseqüentes se sucedem com tal rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das conseqüências psíquicas e sociais da tecnologia (MCLUHAN, 1964, p.12).

“*Desconstruindo McLuhan: o homem como (possível) extensão dos meios*”<sup>6</sup> (OLIVEIRA FILHO, 2009) considera que McLuhan iria preferir filmar suas enigmáticas teorias a escrevê-las. Um filme próximo ao que propõem cineastas como David Lynch, Peter Greenaway, David Cronenberg e Woody Allen. Observamos que o cinema desconstrói McLuhan em determinados momentos. Em alguns, em alguns poucos momentos, o cinema tem essa vocação desconstrucionista e encaminha-nos para entender a escolha de McLuhan nos é pertinente, pois hoje uma gama de artistas que experimentam e desconstroem o cinema.

Os artistas responsáveis por esse novo cinema, pelo cinema pintado ao vivo, pelo abalo nas estruturas da estética contemporânea que no século XX se configurou como uma civilização da imagem, graças ao poder da fotografia e da cinematografia, são *performers* que possuem como objeto imagem e som em tempo real e peças chaves para darmos ou indicarmos resposta a essa performance que perseguirmos com nosso texto. Vj’s<sup>7</sup> que

---

preconizou McLuhan. Em “*Videodrome*” e “*eXistenZ*” essa tese é aprofundada. De certa forma Cronenberg desconstrói o pensamento mcluhaniano com imagens e sons. Para mais detalhes ver OLIVEIRA FILHO 2004, McLuhan como personagem de cinema: Idéia e apropriação da sétima arte do criador de 'o meio é a mensagem' no cenário das novas tecnologias da comunicação In: <http://lakh.unm.edu/handle/10229/84193>. Anais do XXVII Congresso da Intercom. Porto Alegre: PUC (RS), 2004. Acesso em 25 jan. 2012.

<sup>6</sup> O livro é a adaptação da dissertação de mestrado de Wilson Oliveira Filho defendida na ECO/UFRJ, em 2006 sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Ieda Tucherman, a qual agradecemos uma vez mais.

<sup>7</sup> A expressão *vjing* também grafada *veejing* se refere ao acontecimento, a “atração” como um todo, levando em conta o material audiovisual produzido, a imaterialidade das imagens e dos sons, as *performances*, a audiência, a remixagem e se confunde muitas vezes com o live cinema. A estudiosa e também *performer* de *live cinema*, Mía Makela diferencia o *vjing* do *live cinema*, mostrando que a experiência do cinema ao vivo vai além da arte de escolher e remontar e apresentar para um público em festas ou eventos. Para ela o cinema ao vivo articula “o

remixam, reeditam, re-significam filmes, imagens, texturas, músicas, ruídos. Homens e mulheres sozinhos ou em coletivos que executam o filme em frente à platéia, que remontam, recontam, fundem e confundem grandes ou pequenas narrativas, visualidades, sonoridades com as potências da arte cinematográfica. Que criam camadas de sons e imagens e que parecem patrimonializar de certa forma o cinema. Fazem da “sétima arte”, aproveitando este termo do início do século XX de Ricciotto Canudo (JOURNOT, 2005, p.137), agora a enésima arte. O cinema se eleva a uma potência *n* ao ser pensado, trabalhado para além da tela, da narrativa, da sala exclusiva, da indústria, do filme.

## 2. McLuhan e o cinema que vive nos arquivos

*Live cinema* ou *cinema ao vivo* é a prática audiovisual que consiste em uma *performance* onde sons e imagens são reeditados, re-significados, alterados e projetados para o público por um Vj ou grupo de Vj's criando camadas de sons e imagens em movimento. Esse termo deriva da expressão *disc jockeys*, Dj's. *Video jockeys* - ou preferencialmente *Visual jockeys* (SPINRAD, 2008, p.13) – são geralmente os responsáveis pelas sessões de cinema ao vivo.

A remixagem explorada teoricamente por Lawrence Lessig é fundamental para entendemos o trabalho do *vjing*. O autor aponta que a cultura remix nos traz de volta a um ambiente de *read and write* (RW) no lugar do RO (*read only*). “Remix é um ato essencial de criatividade RW” (LESSIG, 2008, p.56). A criação de novos produtos audiovisuais ao lado da performance ao vivo e em contato direto com o público são tônica dominante no trabalho de *live cinema*. Para além do direito autoral como bem marcou McLuhan “o esforço do grupo substitui o esforço individual” (1969, p.151).

Segundo Felinto “o gosto contemporâneo pela sensação de presença (*liveness*), pela imediaticidade e pela possibilidade de intervenção do corpo e da consciência do fruidor na experiência estética” (2006, p.421) que cerca a relação entre tecnologias e cinema também nos é relevante.. O *cinema ao vivo* como objeto de pesquisa pode ser justificado ao pensarmos a emergência de uma nova relação do homem com as imagens e sons em movimento. Se o cinema sempre esteve associado ao registro de algo, hoje em dia ele se faz registro, ele se faz a partir do registro presente das imagens recriadas em uma apresentação ao

---

espaço da apresentação, a projeção, o som, a improvisação, o real-player e o contato entre o público e a obra” (LIVE cinema, 2011). Não iremos ficar preso a esse posicionamento. De certa forma, o *live cinema* é realizado, elaborado por um Vj ou grupo de Vj's a frente do público.

vivo que redimensiona temas como autoria e gosto, ética e estética, ficção e realidade, questões que atravessaram a história da arte e hoje se encontram em um novo momento. Momento desconstrucionista ou no dizer de Derrida “como falar de uma comunicação dos arquivos sem tratar primeiramente do arquivo dos meios de comunicação” (2001, p.8) e revolucionário devido a uma nova leitura da *techné*. Das revoluções das novas tecnologias “decorre a tese da desconstrução técnica e social das imagens. Para essa desconstrução do dispositivo técnico da imagem, o artista pode solicitar a ajuda de uma revolução de materiais, que possibilita uma nova física da imagem” (WEIBEL, 2003, p.349). Essa nova física se aproxima do ideal McLuhaniano (a luz como informação pura, meio sem conteúdo, por exemplo), e relaciona-se com as camadas audiovisuais criadas pelos arquivos dos Vj's. Por coleções que primam pelo excesso da imagem nos dias de hoje, que fazem do excesso e da imaterialidade uma prática e uma materialidade relevante de uma arte configurada contemporaneamente. “O cinema é a mensagem da transição da sucessão linear para a configuração”, já nos advertia McLuhan (1964, p.27). Do mundo das letras para a hiperestética afirmada pelo *live cinema*.

A civilização se baseia na alfabetização porque esta é um processamento uniforme de uma cultura pelo sentido da visão, projetado no espaço e tempo pelo alfabeto. Nas culturas tribais, a experiência se organiza segundo o sentido vital auditivo, que reprime os valores visuais. A audição, à diferença do olho frio e neutro é hiperestética, sutil e todo-inclusiva (MCLUHAN, 1964, p.105).

Refletindo os meios audiovisuais, McLuhan já dava pistas para esse *cinema ao vivo* no seu eterno diálogo entre meios, na sua contribuição singular sobre as tecnologias ou extensões do homem. Em um de seus mais curiosos momentos, o autor nos diz que com a televisão nós somos a tela. Em outro, McLuhan considera que meios como cinema, rádio e TV seriam “salas de aula sem paredes” (1964, p.318). Os artistas de *live cinema* levam essa ontologia e essa pedagogia da imagem e do som ao extremo. Não custa voltarmos a uma advertência de Merleau-Ponty para entender a prática desse novo cinema. Observava o filósofo que “quando nossa experiência do cinema for maior, poderemos elaborar uma espécie de lógica do cinema que nos indicará uma gramática e estilística do cinema, a partir de nossa experiência das obras (MERLEAU-PONTY, 2004, p.61). É curiosa e necessária a observação de Vinicius Andrade Pereira associando tecnologias da comunicação à gramáticas (2004) para complementar esse novo cinema que experimentamos. Esse laboratório ao

mesmo tempo estético e tecnológico evidenciado pelos artistas de *live cinema* já nos parece exemplo suficiente quando vemos toda a movimentação do cinema em torno dos arquivos que cerca o documentário de Farocki e Masagão e de outras práticas da arte contemporânea como em alguns trabalhos de Rosangela Rennó e André Parente<sup>8</sup> e de muitos coletivos de *vjing*.

Quem sabe a prática do cinema ao vivo seja a celebração dessa gramática? Nossa experiência acumulada em mais de 100 anos de cinema é demonstrada ainda sem muita lógica pelo *veejing*, contribuindo para um entendimento mais racional de uma manifestação que se dirige pelas novas sensibilidades que a fusão homem-máquina nos trouxe. Walter Benjamin (autor que precisa ser pensado cada vez mais junto a McLuhan) analisa a experiência do narrador através de Valéry pensando sobre o que pode um artista de forma que nos soa próxima aos *performers* de *live cinema* e também parecem próximas das provocações de McLuhan.

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1994, p.220).

Em tempos em que as mídias digitais nos convidam a repensar os meios de uma forma também mística e mágica<sup>9</sup> através da nossa relação para com os objetos – o DJ Spooky já célebre por remontar o clássico de Griffith “O Nascimento de uma nação”<sup>10</sup> (*The birth of a nation*, 1915) em performance ao vivo - pensa que o filme é um objeto achado. Tempos em que os homens tornam-se ‘transmissão de si mesmos’ como aponta o slogan do maior site de compartilhamento de vídeo, em tempos nos quais *downloads* e *streamings* são uma necessidade começamos a entender a máxima do autor canadense: “O meio é a mensagem”.

<sup>8</sup> “A experiência do cinema” de Rennó e “Circuladô” de Parente são alguns exemplos.

<sup>9</sup> Acreditamos que duas das mais belas definições de cinema elaboradas por McLuhan beiram esse fantástico: “O cinema pelo qual enrolamos o mundo real num carretel, como um tapete mágico da fantasia, é um casamento espetacular da velha tecnologia mecânica com o novo mundo elétrico” (MCLUHAN, 1964, p.128). “Uma cidade- fantasma povoada por falsos semblantes” (*Apud* RAMONET, 2002, p.7).

<sup>10</sup> Paul D. Miller, mais conhecido como Spooky, *that sublimar kid*, nomeou seu projeto de “Rebirth of a nation”. A performance muda o ponto de vista escravocrata de Griffith e passa a ser contada pelos abolicionistas com grafismos que ironizam determinadas situações, música eletrônica executada por Spooky e um quarteto de cordas. A experiência de Spooky é marco para o *live cinema*.

Convertida cada vez mais em imagem e som, a mensagem é mais que a informação, é algo para além dos sentidos, é uma ambiência e uma gramática. Massagem como complementou McLuhan. Novos tempos exodarwinistas, de novas sensorialidades ou “hominescências” (SERRES, 2003). Mensagem e massagem das máquinas *sobre nós*.

### 3. Insistir um pouco sobre o *em tempos*.

Nesses nossos tempos, nesses sensoriais, audiotáteis, memoriais, hipermodernos ou ainda somente modernos, lembrar McLuhan é lembrar não só a técnica ou tecnologia, mas mais uma vez a mudança na percepção. Não só McLuhan, mas seus mentores Harold Innis e Eric Havelock, e também Lehoucq-Gouran, Spengler. São referências para o cenário que segue: “Livros” em 140 caracteres. Bilhões de e-mails por dia. Um dia de programação a cada minuto no *Youtube*. Uma face que é livro de si e vice-versa. *Facebook*. Uma escrita de si, *hupomnêmata*<sup>11</sup> digital. A imagem em forma de (hiper)texto na rede mundial de computadores e que agora se torna arquivo para os trabalhos de *live cinema*. Um cinema que se volta a experimentações como aquelas iniciadas por Dziga Vertov nos anos 20:

O cinema é também a arte de imaginar os movimentos dos objetos no espaço. [...]. Esboços em movimento. Teoria da relatividade projetada na tela. NÓS saudamos a fantástica regularidade dos movimentos. Carregados nas asas das hipóteses, nosso olhar movido a hélice se perde no futuro... Viva *geometria dinâmica*, as carreiras de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes (VERTOV, 1983, p.251).

Dziga Vertov em seu filme “Um homem com a câmera” (*Cheloveks Kinoaparatom*, 1929), mais de 30 anos antes da publicação de “*Os meios de comunicação como extensões do homem*” já traduzia algumas preocupações de Marshall McLuhan. Seus conceitos de cine-olho<sup>12</sup> e rádio-olho<sup>13</sup> e a preocupação com o devir técnico do cinema parecem sintetizar alguns questionamentos de McLuhan. Se trocamos um olho por um ouvido com o alfabeto (MCLUHAN, 1969, p.72), a civilização da imagem (e do som) que ‘re-sensorializa’ o mundo agora com os Vj’s nos faz retornar a Vertov. Observações como “todos aqueles que amam a sua arte buscam a essência da sua própria técnica” e “o principal, o essencial é a cine-

<sup>11</sup> Como descreve Foucault (2006), os livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais, parte de uma escrita *etopoiética* dos documentos do século I e II. Junto da correspondência, a *hupomnêmata* estabelece uma escrita de si.

<sup>12</sup> “Possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer a mentira verdade. Cine-olho, fusão de ciência e de atualidades cinematográficas” (VERTOV, 1983, p.262).

<sup>13</sup> “O cinema sonoro não encenado [...] as últimas invenções técnicas realizadas nesse campo entregam nas mãos dos partidários e trabalhadores do cine-registro documental sonoro uma arma poderosa na luta por um Outubro não encenado” (VERTOV, 1983, p.265-266).

sensação do mundo” (VERTOV, 1983, p.253) do diretor russo são formulações que nos reendereçam a McLuhan, aos filmes em sua relação com o arquivo e ao *live cinema*. O cinema ainda não tinha a tecnologia para o registro ótico na película, no entanto, Vertov compõe uma trilha em separado criando um cinema audiovisual que 70 anos depois seria executada pelo professor da Universidade de Chicago Yuri Tsivian. “Embora o filme seja uma realização magistral do cinema mudo dos anos 20, do ponto de vista sonoro seu interpretante é o programa de rádio” (MACHADO, 2001, p.292). Aqui entendemos que o Vj é Dj ao mesmo tempo. Na relação fronteira entre música e cinema, entre som e imagem nasce uma arte marcada pela sua relação direta com a percepção. Com o tempo e o espaço imbricados e performatizados parece indispensável para a compreensão de fenômenos estéticos no contemporâneo. “Contra-ambientes que nos fornecem meios de perceber o próprio ambiente” (MCLUHAN, 1964, p.12) surgem com esse novo cinema vivo, vibrante, tátil e todo-inclusivo. Performático. Mnemônico.

#### 4. Memória e performance: *live cinema*

Partilhamos do conceito de performance que aponta para “um certo espírito das novas orientações da arte: as tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo, à natureza e à realidade urbana” (CHALVERS, 2001, p.456). Essas novas orientações da performance com imagem e som, esse motor, matriz de todas as artes que é reinventado por esses artistas do cinema ao vivo são direcionadas por uma característica anárquica (fugindo do disciplinar, mas sem aceitar que qualquer experiência é performance) e procuram fugir a rótulos e definições como demonstra Renato Cohen. Tentemos defini-la como nos apresenta o próprio estudioso: “A performance é 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). Aqui começamos a apontar para uma espécie de memória performática que pode ser síntese dos trabalhos dos artistas de *live cinema* com suas coleções de imagens e sons em seus bancos de dados digitais?

O cinema, arte dos fragmentos, dos cortes é ao mesmo tempo também o cinema da reunião, do conjunto de pedaços, do mosaico. Tecnologia já articulada em meados do século XIX, herdeiro das fantasmagorias e dos panoramas, do teatro, da escrita e da oralidade. Da orquestra sinfônica. Como nos lembrava Marshall McLuhan, o conteúdo de um meio “aquilo que na verdade é outro meio” (1964, p.23) é fator emblemático ao pensarmos o cinema que se

patrimonializa mais e mais nos museus, por exemplo, e em outros tantos espaços. Como aponta 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). Projeção de imagens e sons. Fator decisivo ao refletirmos a arte contemporânea que se funda cada vez mais na fusão entre linguagens, na remixagem de outras manifestações artísticas. Os Vj’s são multiartistas, pensam temporalidades e espacialidades<sup>14</sup> novas para as imagens e sons em eterno movimento. A arte cinematográfica passeia hoje por uma nova modalidade que se mistura, hibridiza, coaduna com todas as artes. O *live cinema* reúne as camadas audiovisuais projetadas para e com o público a uma “nova” experiência em rede da cultura no contemporâneo. O cinema se rende a memória de quem faz e de quem consome, frui, e interage. “O efeito de qualquer espécie de tecnologia engendra em nós um novo equilíbrio, que, por sua vez, gera novas tecnologias (MCLUHAN, 1964, p.136). Hoje em dia com a multimídia esse equilíbrio se vê colocado em prova, e se há a geração de novas tecnologias, antigas mídias passam a precisar de constante reavaliação. Uma delas nos parece - e parecia para McLuhan - o cinema. O cinema ao vivo - em suas modalidades diversas o *vjing*, *aving* e as projeções mapeadas - parece se fundamentar em uma frase que McLuhan frisava em seu método exploratório. “Eu quero mapear novos terrenos no lugar de enquadrar velhos pontos de referência” (MCLUHAN, 2009. Tradução nossa)<sup>15</sup>.

Uma linguagem das imagens enquanto objetos, um mundo de imagens-coisas tem o *live cinema* e os filmes em comum. Ou, como provocava McLuhan: “Bergson sugere que, sem a linguagem, a inteligência humana teria permanecido totalmente envolvida nos objetos e sua atenção” (1964, p.97). Talvez com o *live cinema*, essa inteligência voltada para os objetos se desenrole novamente. Uma abertura de possibilidades em geral se dá no cinema e se afina com o *live cinema*. Essa concepção de Bergson, Arêas (2007, p.101) indica como “cinema do universo”. Não uma imagem, nem um conjunto, mas uma arqueologia, camadas. Universo de imagens. Os performers dessa nova prática audiovisual em tempo real se

<sup>14</sup> A exemplo da técnica do vídeo *mapping* ou projeção mapeada que consiste em usar as superfícies arquitetônicas para projetar criando novas visualidades para a construção como na performance em outubro de 2010 qualna o Cristo Redentor no Rio de Janeiro virou espaço para performance de cinema ao vivo de Fernando Salis. No final do ano de 2011 foi a fachada do CCBB que mapeada pelo Vj Spetto tornou-se tela para “exibir” as poesias de Augusto de Campos.

<sup>15</sup> “I want to map new terrain rather than chart old landmarks”.

inclinam sobre as imagens para preencher as telas com informações. Colecionam filmes, efeitos visuais e sons numa tentativa de descrever o mundo do cinema. Como colecionadores secretos abrem as portas da percepção contemporânea para além das narrativas e apostando nos meios, nas ambiências, nos *habitats* sensoriais.

Também nos soa necessário apontar para as fronteiras entre música e imagem para além das trilhas e dos videoclipes. Schafer para pensar a distância que os telefones imprimem ao som cria o termo “esquizofonia” (2001, p.133). O trabalho do Vj na cena contemporânea beira como acreditamos uma “esquizofonia visual”. Das paisagens sonoras às performances sonoras como as do grupo *The Light Surgeons* e festivais como o *Videoataq* e a Mostra Live cinema no Brasil surgem algumas referências ao lado dos trabalhos de cineastas como Peter Greenaway<sup>16</sup> e de Dj’s como Spooky para o *live cinema* ou cinema ao vivo. Algumas experiências e hipóteses que antecedem a prática dos Vj’s como os trabalhos de Andy Warhol com o *The Velvet Underground* nos anos 60 e os próprios trabalhos de Vertov já pareciam apontar para essa boa confusão entre os sentidos. Para esse embaralhamento entre música e imagem. O cinema como música da luz como outrora profetizou Abel Gance para seu filme Napoleão (*Napoléon*, 1927) confirma a necessidade de se ler McLuhan para entender o “cinema” feito nos paraísos sintéticos das *raves*, nos mais diferentes espaços arquitetônicos, fora das salas de exibição. Feito em tempo real. Reino do artificial, do cinema re-apropriado, mas que abre possibilidades inúmeras para novas formas audiovisuais. Essa prática do audiovisual na qual filmes são reeditados em tempo real se pensando em função do som, da imagem, das superfícies e da memória aponta para o cinema novos caminhos e afirma sua vocação transcinematográfica (MACIEL, 2009) e transmidiática (JENKINS, 2008).

## 5. O homem como extensão do meio - Algumas considerações finais

Encarar novamente a obra de McLuhan é entrar nas ideias do próprio autor sempre como ele gostaria, estando disposto a rever a teoria dos meios se os meios nos mostrarem o contrário<sup>17</sup>. Como McLuhan observa o sentido visual que colocou de lado os outros sentidos,

<sup>16</sup> Greenaway vem aos poucos renegando o rótulo de cineasta e se proclamando performer multimídia, Vj. Maria Ester Maciel classifica Greenaway como um arquivista experimental. A preocupação enciclopédica do artista beira uma arquivologia nômade (MACIEL, 2009b, p. 63-64). O grande exemplo de Greenaway com o cinema ao vivo está no projeto “*Tulse Luper Suitcases*”.

<sup>17</sup> Em entrevista nos anos 60, McLuhan é enfático: “Oponho-me resolutamente a toda inovação, a toda mudança, mas estou determinando a entender o que está acontecendo, não optei por ficar sentado e deixar as coisas correrem. Muita gente parece pensar que, se você fala sobre alguma coisa recente, é porque é a favor dela.

gerando os problemas que o próprio aponta, parece ter no cinema e nos meios digitais um espaço para a sua desconstrução. Aí estamos desconstruindo o próprio McLuhan, pois os meios parecem não recriar os homens, mas sim criá-los. A emergência de um novo homem derivado do meio funciona como uma espécie de extensão do próprio meio, como observamos através da leitura cinematográfica e que nos meios digitais ganha expoente significativo. O homem que deriva do meio torna-se também ferramenta, torna-se fluido, estendido. Desconstruído. O *live cinema* parece perceber isso e se fazer dessa forma. O mundo como tela, a arte através de “relações-tela” como adverte Bourriaud (2009).

Como o desenvolvimento da tecnologia marca uma nova etapa da cultura as extensões do homem como profetizou McLuhan dão o tom de uma nova forma de pensar a arte e o homem no contemporâneo. O que o filósofo Michel Serres denomina como exodarwinismo ou “o movimento dos órgãos para com os objetos que exterioriza os meios de adaptação” (2003, p.51) demarca a ideia do homem como extensão dos meios que o cinema ao vivo tanto parece sinalizar e que McLuhan também previa de certa forma.

Desde os primeiros instrumentos, saímos da evolução e adentramos um tempo novo, exodarwiano, cuja duração original repercutiu neles. Em contrapartida, essa duração original afetou esses mesmos instrumentos, mergulhando por sua vez numa outra evolução (SERRES, 2003, p. 51).

Sobre essas novas tecnologias, Serres coloca a ferramenta computador como última etapa das mais variadas redes que caracterizam a história do homem. Os computadores vieram contemplar esse segmento da hominização. Se essas máquinas que fazem o *live cinema* existir (não a câmera, mas o computador como dispositivo) podem ser chamadas de universais, elas merecem esse título justamente porque se encontram sob a égide da concentração. “Por que temos necessidade de reunir livros, signos, bens de alunos, casas ou atividades, já que o computador sempre fez isso?” (SERRES, 2003, p.185). Serres pensa na estocagem de informações (que o Vj tão bem se apropria) priorizando a máquina como uma nova configuração do sujeito contemporâneo. Tal ideia parece confirmar como o homem se relaciona como uma extensão da máquina. Questões como a memória e as novas sensibilidades com a arte no ambiente virtual são alguns exemplos de como um novo homem

---

Todas as coisas sobre as quais falo são quase certamente coisas às quais sou absolutamente contrário, e parece-me que a melhor forma de me opor a elas é compreendê-las, pois então saberemos onde desligar o botão” (MCLUHAN; STAINES, 2005, p. 142).

deriva dos meios. Essas questões são novas e precisam, como observaria McLuhan, mais que explicações; precisam de explorações.

O cinema ao vivo trata a imagem como objeto. É na relação com o objeto<sup>18</sup> que Serres se aproxima de uma desconstrução de McLuhan e dos trabalhos dos Vj's. Ao acreditar que há uma causa maior do advento no estatuto hominescente que fornecemos aos objetos, Michel Serres dá a tônica para se pensar os novos ambientes promovidos pela tecnologia e sua relação com o sujeito contemporâneo. Sujeito estendido dos meios ou meios como extensões dos sujeitos são leituras que parecem intercambiar-se com a proposta do *live cinema* nos dias de hoje.

A relação entre imagem e memória ganha na ambiência também novas possibilidades. Meio-memória. Proust talvez tenha previsto o fenômeno das imagens na rede e do cinema ao vivo. Na visão de seu comentador Brassäi, a relação entre imagem e memória parece-nos beirar um breve acesso ao site *Youtube* ou uma sessão em tempo real como dos Vj's Duva, Spetto, Leo Oliveira, Marcelo Vieira, Impar, do coletivo Embolex e tantos outros artistas dessa modalidade de arte.

Domínio desconhecido, ateliê do passado, abarrotado de campanários, rostos de raparigas, flores murchas, mil outras formas em que toda vida está morta. Logo a memória é para Proust ora uma imensa biblioteca, arquivos “tão vastos de que grande parte nunca iria examinar”, ora um tesouro desconhecido escondido bem ao nosso alcance, porém quase inacessível (BRASSÄI, 2005, p. 155-156).

Propor que o audiovisual na rede (e no *live cinema*) é além de arquivo; tesouro é passear por um mundo novo de conceitos do âmbito do audiovisual atrelado as novas tecnologias. Propor a quase inacessibilidade a eles é reviver criativamente a relação entre imagem e memória como fazem os Vj's. Com técnicas próprias, os artistas desse cinema ao vivo repensam a cidade como um lugar próprio para a projeção de imagens. Mostras de *live cinema* em parques, em fachadas de edifícios e em monumentos são cada vez mais rotineiras.

As quatro leis da mídia (MCLUHAN; MCLUHAN, 2000) propostas por McLuhan e seu filho Eric (1- *enhance* – aumento, realce; 2- *reverse* – reversão; 3 - *retrieve*, recuperação;

---

<sup>18</sup> Os objetos, como sabemos, povoam a narrativa e a linguagem cinematográfica. A esteira do que preconizou os vanguardistas Fernand Léger e Jean Epstein, celebrando na visão de Léger, o “advento do objeto” (XAVIER, 1984, p. 90) ou, como observa Epstein, que “descobrir é aprender sempre que os objetos não são o que acreditávamos que fossem” (XAVIER, 1983, p. 287).

4- *obsolesce*, envelhecimento) constituem partes do tetraedro que nos ajuda a compreender os meios possui novas arestas para a vida dos meios e dos homens ao nosso ver: a primeira tensiona lembrança e esquecimento, a segunda interior e exterior (o cinema sai das salas para as ruas). As mãos e mentes dos Vj's e do espectador transformam mais uma vez o cinema e sua experiência. A vida sendo sempre assim mostra-nos a tela desconstruindo a mensagem.

### Referências bibliográficas

- ARÊAS, James. Do universo bergsoniano das imagens às imagens do cinema em Deleuze. In: LECERF, Eric *et al* (Orgs). **Imagens da imanência**: escritos em memória de Bergson. Belo Horizonte, Autêntica, 2007.
- AUMONT, Jacques. **Moderno?** Campinas, SP : Papyrus, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas Vol. I**. São Paulo : Brasiliense, 1994.
- BOURRIAUD, Nicholas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRÄSSAI, Gilberte. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro, JZE, 2005.
- BRETON, Phillipe; PROULX, Serge. **Sociologia da comunicação**. São Paulo: Loyolla, 2002.
- CHALVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- \_\_\_\_\_. **As margens da filosofia**: Campinas, Papyrus, 1991.
- FELINTO, Erick. Cinema e tecnologias digitais. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3ªed., Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros. **Ditos e escritos V**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GRÜNBERG, Serge. **David Cronenberg – Interviews**. London: Plexus, 2006.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- JOURNOT, Marie-Thérèse. **Vocabulário de cinema**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- LESSIG, Lawrence. **Remix**. London: Bloomsbury, 2008.
- MACHADO, Irene. O ponto de vista semiótico. In: FRANÇA, Vera Veiga; MARTINO, Luis; HOHLFELDT, Antonio (Orgs.) **Teorias da comunicação**. 9ªed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contracapa: 2009a
- MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas-1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LIVE cinema. Mas o que é live cinema? Disponível em: <http://www.livecinema.com.br/blog/439> . Acesso em: 12 jul. 2011.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Rio de Janeiro: Cultrix, 1964.
- \_\_\_\_\_. **O meio são as mensagens**. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- \_\_\_\_\_. **The playboy Interview**. Disponível em: <http://www.nextnature.net/2009/12/the-playboy-interview-marshall-mcluhan/>. Acesso em: 25 dez. 2011.
- MCLUHAN, Marshall; MCLUHAN, Eric. **The laws of media**. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

- MCLUHAN, Stephanie; STAINES, David (Orgs.). **McLuhan por McLuhan**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- OLIVEIRA FILHO, Wilson. **Desconstruindo McLuhan: O homem como (possível) extensão dos meios**. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.
- \_\_\_\_\_. McLuhan como personagem de cinema: Idéia e apropriação da sétima arte do criador de 'o meio é a mensagem' no cenário das novas tecnologias da comunicação In: <http://lakh.unm.edu/handle/10229/84193>. **Anais do XXVII Congresso da Intercom**. Porto Alegre: PUC (RS), 2004. Acesso em 25 jan. 2012.
- PEREIRA, Vinícius Andrade. As tecnologias de comunicação como *gramáticas: meio, conteúdo e mensagem* na obra de Marshall McLuhan. In: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17785/1/R1686-2.pdf> **Anais do XXVII Congresso da Intercom**. Porto Alegre: PUC (RS), 2004. Acesso em 25 jan. 2012.
- RAMONET, Ignácio. **Propagandas Silenciosas**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- THE REBIRTH of a nation. Disponível em: <http://www.rebirthofanation.com/>. Acesso em: 10 abr. 2011.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.
- SERRES, Michel. **Hominescências**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- SODRÉ, Muniz A televisão é uma forma de vida. Revista **Famecos**. Porto Alegre: PUC(RS), 2001 .
- SPINRAD, Paul. **The vj book**. New York: Paperback, 2008.
- VERTOV, Dziga. Variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983.
- WEIBEL, Peter. Teoria narrada: projeção múltipla e narração múltipla (passado e futuro). In: LEÃO, Lucia (org.) **O chip e o caleidoscópio**. São Paulo: Senac, 2003.
- XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983.
- ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da mídia: em busca do temo remoto das técnicas de ver e ouvir**. São Paulo: Annablume, 2006.