

## **VJ: Um tempo da imagem em que o movimento é tempo.**

**Autora: Patricia Moran<sup>1</sup>**

**Palavras chave: montagem, tempo, ritmo, Vjing.**

**O tempo como visualidade do movimento é o foco da análise deste artigo sobre o VJing: manipulação de imagens ao vivo em clubs. A noção de espaço percorrido, cara a Henri Bergson não cabe para se pensar práticas como essas. O movimento torna-se visível como imagem do tempo quando há desaceleração, percebe-se o instante. A duração é da ordem do visível. Se pudermos falar de uma ontologia das imagens-movimento este é o seu lugar. Vamos pensar ainda a poética dos VJs como jogo de imagens de segunda natureza, entendida como processo de se evidenciar as referências visuais e culturais repertoriadas pela imagem. Trata-se de uma situação pregnante da imagem.**

VJs: Um tempo da imagem em que o movimento é tempo.

"We perceive rhythm in three different ways. There's rhythm we can hear, rhythm we can see, and rhythm we can feel" Bruce Block, *The Visual Story: Seeing the Structure of Film, TV, and New Media* (Boston: Focal Press, 2001).

Tenho nos últimos anos pesquisado a criação audiovisual dos VJs. No Brasil foi no fim do século passado que diversos realizadores vindos de outras áreas de criação como o vídeo, a arquitetura e a computação começaram a manipular imagens em festas. Não permaneceram sós por muito tempo, a noite dos *Clubs*, das *raves* enfim, a pista da noite logo despertou interesse de designers e estudantes de comunicação, entre outros. O curto tempo passado, companheiro e algoz, já deixou suas marcas na cena então incipiente. As expectativas sobre o fazer, sobre a consolidação de uma poética perdeu a direção pensada. O mundo das galerias acolheu aos VJs de maneira periférica. A estrutura das galerias nem sempre comporta um trabalho que para acontecer, precisa da presença do realizador, estamos falando de manipulação ao vivo das imagens. Na noite a oferta de casas com

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora do programa de pós-graduação em Comunicação Social da UFMG. [patriciamoran@uol.com.br](mailto:patriciamoran@uol.com.br)

VJs caiu. Se por um lado essa situação se instaura em função de fatores econômicos, ela passa a marcar a poética e seu realizador. É nos festivais de vídeo, eventos de arte e tecnologia, shows de música e grandes festas de bebidas que os VJs se apresentam de maneira mais regular atualmente. O lugar que ocupam ainda é periférico como arte e como campo profissional, ou seja poucos realizadores se dedicam exclusivamente ao vjing. Essa situação marginal, mesmo quando o Vj toca para pequenas multidões lhe abre potencialmente maiores possibilidades de experimentação. Ninguém para cobrar, pouco a se esperar, enfim, um mundo a se explorar. Isso penso eu, pois como veremos os VJs se ressentem da falta de reconhecimento e a situação provoca desconfortos, mas para quem está interessada em pensar esta arte, a marginalidade em tese pode significar maior possibilidade de radicalização.

No processo de procurar um lugar nas instituições da arte e na constituição de uma poética atitudes idiossincráticas se instauram como a necessidade de chamar o cinema para legitimar o Vjing, como se o cinema, ou como diz Philippe Dubois, o efeito cinema na arte viesse a garantir um lugar ao sol. O termo cinema expandido cunhado por Youngblood e a noção Live Cinema são recorrentes, são em alguns momentos meta de VJs que pensam em organizar eventos, ocupar as salas de cinema. Isso é no mínimo curioso quando lembramos que o fazer dos VJs é exemplo máximo de poética intersemiótica, de fazer criativo em que se instauram procedimentos, ferramentas e visualidade de artes do espaço como a arquitetura, escultura e instalações, de artes do tempo como a música e representações visuais como o cinema e o vídeo. O cinema inquieto de Abel Gance já queria abandonar a perspectiva central, já tentou derrubar a quarta parede, seria uma volta às cadeiras uma meta que merece atenção? Estamos falando de um fazer, de uma poética que tem como mediador necessário o computador e seus programas. Não estaria a originalidade do VJ em usar os software para manipulação de imagens ao vivo de uma maneira própria, fugindo a formas previstas pelo programa? Esta questão é importante quando se pensa que os pré-sets, os procedimentos previstos nos programas podem criar uma situação de similaridade entre os trabalhos. Se os programas tem uma série determinada de possibilidades de manipulação, como instaurar a diferença? Questões como estas perpassam o fazer, já que no Brasil é pouco comum os VJs desenvolverem aplicativos adaptados a suas necessidades, ou trabalhar com plataformas que pedem programação. Poucos VJs brasileiros, entre eles destaque o VJ Spetto e VJ Mauro desenvolveram aplicativos. Discussões técnicas recorrentes sobre o vjing não oferecem as respostas sobre a poética dos realizadores, e estão estreitamente ligadas ao fazer criativo, a ferramenta não é neutra desloca o VJ da imagem, do espaço para ao tempo. Será que se trata de cinema ou em como construir o tempo para as imagens? O cinema ainda referência? Sim e não.

O cinema não é só referência deste fazer expressivo, não é apenas um lugar onde se olha em busca de legitimidade, em alguns casos é mais, é como matéria prima para remixagem de filmes, ou se pensarmos no VJ como um

montador ao vivo, como um diretor de corte de TV é um processo de montagem. É comum, ou foi ainda mais comum, a manipulação ao vivo de filmes. O DJ Spooky remixou O Nascimento de uma nação do cineasta americano D.W. Griffith. No Eletronika, evento de música eletrônica atualmente extinto, os VJs eram convidados a escolher algum filme brasileiro para remixar ao vivo. Trabalhos como Bang Bang de Andréa Tonacci e a vídeo arte Made in Brazil de Letícia Parente foram “apresentados” ao vivo, o primeiro pelo grupo Embolex e o segundo pelo VJ Duva. Em ambos os casos a decomposição do movimento processada pelos VJs propõe outra leitura dos mesmos, faz com que o filme seja mais música, mais movimento no tempo, menos cinema.

O filme Bang Bang remixado pelo grupo paulista Embolex captou o olhar do arquiteto Tonacci. Seus integrantes na época eram Oswaldinho, Cristiam e Fernão. Eles enfatizaram uma característica do olhar de Tonacci que é a constituição de quadros/enquadramentos clássicos, com pontos de fuga sustentados por uma perspectiva central. Tonacci explora estes pontos de fuga em diversos momentos, em situações como um elevador visto de fora. A imagem mostra a estrutura que sustenta o elevador, cabos laterais e ele, que é uma caixa no centro do quadro que atravessa centro da tela em direção perpendicular ao olho. Outra situação em que é explorada em perspectiva central é um plano geral de uma bailarina dançando Flamenco em cima de um telhado, ao fundo se vê as montanhas de Minas Gerais, o filme foi rodado em Belo Horizonte e arredores. O Embolex uniu momentos como os acima descrito. A dançarina tem sua velocidade alterada, algumas vezes para em poses, outras tem seu movimento decomposto, usa-se o início e fim de sua performance. Será que ainda podemos falar de cinema? Será que o interesse do trabalho é pelo que ele traz de cinema? Estamos diante de uma imagem inicialmente criada para o cinema, mas sobreposta, superposta, com velocidades alteradas. Estas imagens manipulada ao vivo instauram tempos, instauram elipses de movimento. Acompanhando e abandonando a música do Mama África produzem ritmo, são ritmo. O enredo desaparece, fica mantido o tempo dos gestos, dos choques visuais, de espaços amplos ora se fundindo visualmente, ora se separando. Na tela tem-se *o instante qualquer* do movimento comum ao cinema instalado como fluxo. A noção de instante qualquer discutida por Gilles Deleuze, como veremos adiante, enfatiza os pontos marcantes ou singulares que pertencem ao movimento (1985:14), segundo o próprio autor pontos equidistantes.

Não podemos esquecer que estamos na noite, e em ambiente e evento em prevalece o ritmo, prevalece o tempo do movimento, tempo este visualizado pela decomposição do movimento, prevalece enfim, a música. O realizador mesmo dispondo de pequena quantidade de telões produz suas imagens em ambiente de luz rítmica, ou melhor, para um ambiente de luz rítmica. Nestes

ambientes, como já discuti em outras oportunidades,<sup>2</sup> o público confunde-se com a imagem, há um *continuum* visual criado pelo piscar do branco. O público está na fronteira entre imagem e objeto. Torna-se elemento constitutivo da imagem ao se interpor entre as telas e a visão. O piscar recorrente produz um estranhamento visual, uma espécie de *zapping* retiniano. O piscar é um dos elementos a se imiscuir no movimento. É um seqüenciador e produtor do mesmo, na verdade neste caso não há movimento, ele é sugerido pela sucessão de imagens fixas, são imagens fixas no tempo que parecem movimento. Cria-se uma cadência visual, a imagem, assim como a música passa a existir segundo uma prevalência da evolução do tempo no espaço, ou seja, a imagem é rítmica. É o caso de alguns videoclips, como bem coloca Arlindo Machado para se referir à proximidade dos clips com o projeto artístico de Nam June Paik, trata-se da produção de um mundo visível “com padrões de estimulação retiniana muito semelhantes aos padrões rítmicos da música, o que o aproxima fortemente daquela iconografia pulsante que Nam June Paik transformou em arte e expressão de uma nova sensibilidade contemporânea” (2000:179). Na noite, o espaço como um todo é criado para o ritmo, para o tempo.

O movimento torna-se tempo em dois sentidos. Por um lado a temporalidade passa a dado visível, ela está no piscar das luzes, o movimento é um pulsar. Por outro lado, o movimento fica evidente pela manipulação da velocidade da imagem. Estamos diante do tempo como elemento visível, como matéria a ser trabalhada, como elemento que cria repetições, e pela repetição sentidos se constituem e se desmantelam. São imagens-qualidade, mesmo quando figurativas. Em certas situações são qualidades aqui entendida na perspectiva periana. Imagens incompletas em termos de representação se impõe como ritmo. Nem todo o trabalho do VJ tem esta marca, estou destacando este tipo de produção pois este é o tema aqui discutido. Alguns trabalhos propõe sentidos que são expressos não apenas nas imagens, como visualidade, mas também por palavras, isso é assunto de outra discussão.

Aqui interessa o movimento não em relação ao deslocamento, mas ao tempo. O movimento como relação de pertencimento ao tempo que irá instaurar qualidades de visualidade rítmica. Outras formas expressivas audiovisuais também exploraram o tempo com o objetivo de imprimir qualidades à situação, de imputar valores narrativos através da manipulação material da imagem. É usual em produções cinematográficas ou televisivas a aceleração e desaceleração da imagem visando acentuar ou demarcar um sentido. A diferença do que estamos propondo é que no trabalho dos VJs vemos o tempo quase que o a todo momento. O tempo constitutivo das imagens técnicas, o tempo como um dado que pode permanecer encoberto em imagens de trabalhos narrativos, ou mesmo em experimentações, serve para mostrar algo, aqui ele é visível. Dificilmente se assiste a uma imagem com a velocidade regular no set dos VJs. Uma maneira de se atribuir sentido

---

<sup>2</sup> No Brasil este artigo está no prelo. O mesmo pode ser encontrado no site: [www.vjtheory.org](http://www.vjtheory.org) VJ scene: Spaces with audiovisual scores.

é pelo tempo, pela duração de um movimento, pela decomposição do movimento. Os gestos prevalecem. Gestos como marcadores do tempo do movimento e do tempo do material, ou seja, do tempo que constitui a imagem.

A noção de espaço percorrido, cara a Henri Bergson em suas análises sobre o movimento não cabem aqui, o movimento não acontece no espaço ele é tempo. Deleuze defende a partir de Bergson a tese que já no cinema o movimento não se confunde com o espaço percorrido. A montagem é tratada na perspectiva da constituição da ilusão de continuidade, ela é vista como tentativa de se reconstituir o movimento por cortes móveis, assim o "plano deixará de ser uma categoria espacial para tornar-se temporal" (1985:12). A piscada dos VJs, ou seja, o branco, a falta de imagem, o pulo entre uma foto e outra, uma imagem de movimento congelada e outra, ou ela mesma, é um recurso expressivo que torna evidente o tempo. Não apenas o tempo constitutivo do movimento, não apenas o tempo da duração, segundo Bergson sempre passado, mas o tempo qualidade, o tempo que explicita o instante, que retira do *instante qualquer* em movimento qualidades de pose, qualidade de algo não visto, qualidade da dúvida. Recordo-me da imagem congelada da menina assistindo ao prestidigitador em O Homem da Câmara, clássico do cineasta russo Dziga Vertov em homenagem ao cinema. O processo de Vertov ao mostrar o espanto da menina em imagem congelada é de transformar o instante qualquer em pose. Pose repleta de indagações só resolvidas e esclarecidas pelo movimento, pela moviola em ação. Neste convite ao ver o ver mediado pela técnica, Vertov chama a atenção para o movimento, para como o movimento instaura a diferença, o outro da imagem. Outra situação do filme que trabalha da mesma maneira é o passeio à cavalo de charrete de um grupo de pessoas, não sem ingenuidade escolhe Vertov o cavalo, agora não é o movimento de Muybridge, mas o seu oposto. Em vez da composição a decomposição. Os VJs funcionam bastante neste regime de recuperação do movimento, mas movimento retiniano, não das coisas em si, logo um movimento que repito, tem como matéria o tempo, torna o tempo evidente.

Em sua segunda tese Bergson faz a distinção entre *poses* ou *instantes privilegiados* e *instante qualquer*, o cinema é visto como o lugar do "instante qualquer isto é , em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade" (1985:14). Vale lembrar que Bergson não pensava no cinema, o mesmo sequer havia sido inventado, quando ele faz essa discussão sobre o movimento em Matéria e Memória, no seu trabalho A evolução criadora o cinema já existia, mas suas idéias centrais já estavam configuradas antes do cinema, quem faz a passagem de suas questões para o cinema é Deleuze. A rigor Deleuze está trazendo como algo próprio do cinema, e aí cinema pensado em oposição à fotografia, a arte do instante qualquer e não da pose, em tese instante privilegiado. Deleuze considera que o trabalho de Muybridge e o galope do seu cavalo, ou seja, a constituição do movimento por fotos, por fotos em que faltam quadros e

assim se cria um movimento bruto, é da ordem do instante qualquer. Consideramos que tanto a imagem de Vertov acima mencionada, quanto os VJs, ao contrário de Deleuze, trazem sim poses, trazem sim instante privilegiados. Instantes estes só possíveis de se perceber quando retiradas do movimento e devolvidas ao tempo do instante escondido pelo movimento, logo, do tempo. O movimento é aqui algo falso, algo que não se procura reconstituir. O movimento não está mais nas coisas, nas imagens, elas trazem o tempo, o movimento está no intervalo, está no olhar. Além dos aspectos que poderíamos pensar em termos de enunciado, de conteúdo. Algo ligado à materialidade da imagem movimento, ligado às convenções do ver se rompe. Estamos diante do movimento que libera o tempo, do movimento como guardião do tempo. Tempo de uma situação apenas apreendida por estar no movimento. Situação que uma vez liberta, explicita-se como tempo de uma qualidade, como tempo de uma situação, como tempo de algo que irá instaurar um outro, seja este outro ação ou sentimento. A imagem pregnant de tempos, de afetos é revelada no trabalho de constituição do movimento pelo intervalo, pelo branco, pelo pulo. Ela diz do visível e de virtualidades que comporta. Virtualidade nem sempre reveladas, mas que se instauram quando a matéria do fazer é o frame, é uma imagem do movimento escolhida entre tantas.

Finalmente, uma última situação em que o movimento é tempo está em um recurso de fazer com que imagens desfilem na tela. Neste caso, e aí estou tratando o tempo em outra perspectiva, não se trata do tempo da imagem, mas do tempo do ver. A imagem está incompleta, é parcial, só se mostra em parte. Temos dela algo como o tempo do ver, mas um ver incompleto, um ver revelação que só se constitui por inteiro quando imaginada. O movimento é artificial de maneira explícita, é da imagem e não de uma situação, um movimento de histórias em quadrinho. O movimento como animação e neste caso morto, sem tempo do acontecimento, só com o tempo do ver.

Se existe um ser da imagem, se existe o ser destas imagens é trazerem como seqüência o tempo. A síntese a que se propõe faz delas virtual para além do tempo que trazem, a virtualidade como potência, como pregnância se instaura pelo jogo com sentidos anteriores. Trata-se de imagens com alto grau de codificação anterior e referencialidade, ou como avisa o corretor de texto, referencial idade. Imagens pertencentes a diversos sistemas expressivos do audiovisual ou das artes visuais, sejam eles da televisão ou de movimentos artísticos os mais variados. Em suma, trata-se de imagens de segunda natureza, ou mesmo da segunda natureza da imagem. Nomeamos segunda natureza da imagem ao processo de apropriação destas imagem referenciadas e repertoriadas pela cultura contemporânea. Sua visualidade remete a uma sistema expressivo anterior, quando colocadas em novas estruturas estabelecem um dialogo entre o que diziam e o que passam a dizer em função da situação de contigüidade criada. Ela diz do visível e de repertórios anterior. Spetto no inicio do seu trabalho fazia esta espécie de jogo. Um de seus personagens preferidos era o Chaves, anti-herói da TV mexicana. Se o Chaves no programa de TV pode ser considerado um

personagem picaresco pelas inversões alto e baixo da cultura que provoca, Spetto levará o pícaro às últimas conseqüências. No seu trabalho o Chaves, subdesenvolvido que sempre se safa, é colocado frente a personagens como George Bush. Seu movimento, sua evolução na tela desorienta seu oponente Busch. Vale lembrar que tanto o Chaves, quanto o Busch são reduzidos a um frame, frame que percorre a tela, frame que roda, frame nega-se como movimento. Seu movimento é passagem. Seu movimento devolve ao olho o movimento, pois percorremos a imagem que dança inteira na tela. Em suma, estamos diante de uma imagem, falando sobre imagens e política, trazendo para o visível atemporalidade política e sentidos anteriores à noite. Estamos diante de uma remixagem musical do visível, onde o tempo não é mais presente, o presente é apenas uma atualização do visível, do não-visível prenhe na imagem.

### **Referências Bibliográficas**

BELLOUR, Raymond. (1997). *Entre-imagens. Foto. Cinema. Vídeo*. Tradução: Luciana A. Penna. SP: Papirus.

BERGSON, Henri. (1984). *A evolução criadora* (extratos). In: BERGSON, Henri, coleção Os Pensadores. SP: editora abril.

DELEUZE, Gilles. (1985). *Cinema a imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. SP: brasiliense.

MACHADO, Arlindo. (2000). *Reinvenção do videoclipe (173/196)*. In: *A televisão Levada a sério*. SP: editora Senac.

YOUNGBLOOD, Gene (1970). *Expanded Cinema*. NY: E.P. Dutton & CO., Inc.