

McLuhan, mídia e materialidade: Estendendo o cinema experimental¹

McLuhan, medium and materiality: Extending experimental cinema

WILSON OLIVEIRA FILHO²

RESUMO

Adaptação da palestra apresentada em festivais de cinema experimental mostrando, a partir de algumas ideias de Marshall McLuhan e da noção de materialidade dos meios, possibilidades para o cinema experimental. Estender esse tipo de cinema para configurações contemporâneas de espectadorialidade e de linguagem de filmes que mais e mais interpelam a própria linguagem se tornam importantes discussões para os estudos de mídia e para os experimentos audiovisuais atuais.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema experimental. McLuhan. Materialidades.

ABSTRACT

Adaptation of a lecture presented at experimental film festivals showing, from ideas of Marshall McLuhan and the notion of media materiality, possibilities for experimental cinema. Extending this type of cinema to contemporary configurations of spectatorship and of film language that more and more challenges the language itself become important discussions for media studies and current audiovisual experiments.

KEYWORDS: Experimental Cinema. McLuhan. Materialities.

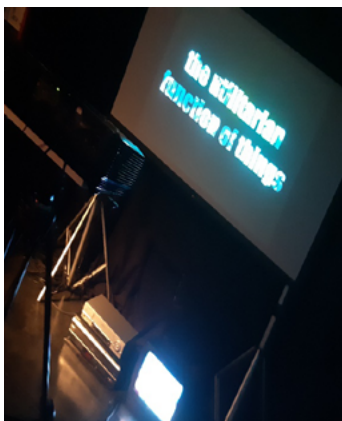
“Seja ele, portanto, underground, cinema direto, free cinema ou outra coisa, o filme experimental não é diferente do próprio cinema em sua constante evolução, porquanto seja verdade que um filme experimental bem-sucedido, não é mais que o clássico de amanhã”

Jean Mitry

AGRADECIMENTOS

Gostaria inicialmente de agradecer aos organizadores do lindo e necessário Festival Ecrã por esse convite. Em especial, meu muito obrigado a Pedro Tavares por acreditar que essa palestra, ou como prefiro sempre chamar fala/escuta, uma vez que as trocas entre olho e ouvido são marcas da obra de Marshall McLuhan, seria de grande valia ao festival. O agradecimento se estende a Pedro Diaz, que foi fundamental para a instalação “Obsolescência Desprogramada”, do DUO2x4 (aqui o agradecimento de sempre a minha parceira, companheira, amiga e amor Márcia Bessa) que faz parte do Festival – não deixem de visitar, pois talvez mais do que nos ótimos filmes que estão sendo exibidos nessa sala, a maior extensão do cinema experimental em um sentido mcluhaniano se encontra lá fora ou tilintando no bolso de você. Lá fora no espaço das instalações, não só com a obra citada, mas muito mais com a holografia, com o cinema (de museu) pensado como curadoria como evidenciam autores como Mathiew Copeland e artistas/pesquisadores como Gabriel Menotti as extensões do cinema experimental se fazem sentir.





Figuras 1, 2 e 3: “Obsolescência desprogramada” – DUO2x4 – Vídeoinstalação. Vídeo single channel (VHS) em loop e Projeção do mesmo vídeo em Full HD. Fotos : DUO2X4

O cinema como arte da projeção e de outros temas (fora os temas/ conteúdos dos filmes) como a espacialidade, a repetição e a paragem que Giorgio Agamben vê no cinema de Debord, mas que se dá talvez de forma mais efetiva no cinema experimental em uma visada mcluhaniana, em suma uma configuração expandida do cinema anunciava e hoje se vê diante de novos desafios. Não consigo mais pensar em um festival de cinema experimental que não seja um experimento como o Ecrã. Experimentações audiovisuais, experimentações curatoriais. Agradeço também a Cinemateca do MAM e a todos que incansavelmente se dedicam a memória dos filmes, dos suportes, do cinema. A cinemateca é também um grande experimento. Por fim, e sem vocês não haveria palestra, agradeço a todos presentes por aqui em um domingo de manhã. A cultura trabalha muito, acorda cedo, dorme tarde!

PREÂMBULO

É já famosa uma célebre sessão em 1968 para Marshall McLuhan do filme “2001: Uma odisseia no espaço” de Stanley Kubrick. Parentes e amigos do teórico canadense contam que não demorou muito tempo para que o guru das novas tecnologias, profeta da era eletrônica dormisse diante do monolito-filme. Talvez por compreender a um só tempo que as eras que o filme perpassa rapidamente continuam uma de suas ideias fundamentais, o entendimento de que “ambientes criados pelo homem sempre passam despercebidos dos homens durante os períodos de inovação. Quando superados por novos ambientes tor-

nam-se visíveis” (MCLUHAN, 1968, p.17). McLuhan por pensar a vida em um ambiente elétrico de informação codificada, não apenas para a percepção visual, mas para outras, considerando em Guerra e paz na Aldeia Global, livro do mesmo ano do filme de Kubrick, “natural que tenhamos novas percepções que destroem o monopólio e prioridade do espaço visual e que novos ambientes causam considerável sofrimento a quem os percebe” deve ter sentido que 2001 extrapolava o cinema enquanto mídia. Era um filme que se propunha ir além de todos os filmes, mas em um ambiente que talvez já entrasse em mais um de seus colapsos. “2001” provavelmente funcionaria melhor para McLuhan como espetáculo multimídia, pois nossos sentidos são radicalmente mexidos por novos ambientes tecnológicos... A frase de Heinrich Herz de que: “As consequências das imagens serão as imagens das consequências”, citada por McLuhan nos ajudaria a entender o espaço-filme de Kubrick e a entender o cinema experimental nos dias de hoje.

No cinema literalmente quase uma década depois, McLuhan interpretaria a si mesmo em Noivo neurótico, noiva nervosa. O cinema não era mais um novo meio de expressão quando McLuhan aparece no cinema em uma sequência desse filme de Woody Allen. Tanto Allen como Kubrick são diretores conhecidos por torcer, a linguagem cinematográfica – essa codificação coletiva bem própria ao cinema narrativo. Kubrick o faz através de uma *phantom ride*, um passeio flutuante da câmera, quase no final do filme mostrando como o filme se desdobra no próprio filme ou o cosmos no próprio cosmos. Na sequência em que Allen dirige McLuhan é a quebra da quarta parede e o dirigir-se ao público que rompe com a codificação da transparência do cinema.

O cinema que alia perfeitamente o caráter da techné com o fantástico estabelece o que poderíamos entender ao pensarmos o imaginário tecnológico que o filme de Kubrick tão bem demarcou e que filmes experimentais levaram ao extremo (para muitos “*La region centrale*” do também canadense Michael Snow, marco do cinema estrutural é o equivalente experimental de 2001). Ao mesmo tempo em que traz para si toda uma questão técnica, o cinema nos empurra rumo ao imaginário da própria tecnologia. É no universo dos cineastas, no ambiente abrasivo ou radar promovido pelos realizadores de cinema e sua virada muito debatida e executada nos anos 60 com as novas ondas e com as vanguardas sessentistas que se dá o entendimento do imaginário tecnológico cinematográfico, mas também dos videoartistas ou

ainda nas performances audiovisuais que o mundo real dos antigos rolos ou fitas passa a se fazer sentido na contemporaneidade levando. Tratava-se naquele momento de entender o cinema como meio, como materialidade e sensorialidade. Lembro, permitam-me a longa citação o que diz McLuhan sobre o filme enquanto tal:

Em termos de estudo dos meios, torna-se patente que o poder do cinema e 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 atual implosão tecnológica. (MCLUHAN, 1964, p.327)

McLuhan acaba prevendo um destino analógico para o cinema que se efetivou graças ao digital. McLuhan somente trocou a matéria ao falar em cartuchos sonorizados de 8mm. Mas a pressão que o autor faz referência permanece e hoje o cinema é pressionado pelas demandas do digital. O streaming, por exemplo nos coloca a questão se estamos diante de um filme ou de uma fonte de informação. É em questões como essa que o cinema experimental ressurgiu e se recria.

ENTENDER MCLUHAN E O CINEMA EXPERIMENTAL

Essa fala/escuta que tem como título “McLuhan, mídia e materialidade: Estendendo o cinema experimental” é a segunda tentativa de ir além do livro que publiquei em 2017, “McLuhan e o cinema/ McLuhan and cinema”, prefaciado por Eric e Andrew McLuhan, respectivamente filho e neto de Marshall McLuhan. Ir além, pois estamos diante de outra implosão tecnológica advinda com o digital. No livro um único filme experimental é tratado: O célebre “Um homem com uma câmera” que 35 anos antes de *Understanding media: The extensions of man*, principal obra de McLuhan, já parecia antever as concepções do teórico da mí-

dia canadense. Se a câmera, cine olho corrige as imperfeições da visão, estende o olho para onde ele não pode ir e se o próprio filme deve ser pensado como um rádio olho, em outra associação com McLuhan seria impossível que este filme não fosse o primeiro capítulo desse livro que escrevi. O filme de Vertov foi classificado 'acinema' ou cinema-matéria, primeira tendência como demonstrado por André Parente do cinema experimental e para quem este tipo de cinema é "uma maneira de ser do outro cinema" (2000, p. 94).

Essa primeira tendência que abarca os filmes gráficos de Kubelka e os filmes subjetivos de Brakhage (exibir trechos de filmes gráficos) entre outros e seria resumida no filme de Vertov e em sua montagem que conecta "qualquer ponto do universo a outro em qualquer ordem temporal" é material, formal, puro meio por excelência. Essa montagem propiciada pelo cine e radio olhos pode ser lida em termos mcluhanianos através do conceito de extensão e de aldeia global. Uma outra tendência do experimental a do "cinema do corpo" como classificou Deleuze os filmes de Warhol, Varda, Morrissey et al, se trata de um cinema que impõe aos corpos no dizer de André Parente um "balé mecânico (...) e séries de anamorfozes" (2000, p.105). Nessa tendência McLuhan com seu entendimento do cinema como a união da velha tecnologia mecânica com o novo mundo elétrico, mas também a fusão do mecânico com o orgânico, lemos que o corpo é mídia.

O cinema experimental é um cinema de mudanças, mudanças nos corpos, mudanças de corpos, mudança de máquinas, mudança nas máquinas. Um cinema que em termos mcluhanianos o homem criou e que por esse cinema foi recriado. Nesse sentido, a mídia é ao mesmo tempo extensão do homem, linguagem e no fundo uma outra mídia. Daí o valor material que pensamos nos filmes experimentais que tanto dão valor aos suportes para sua linguagem e para sua relação para com a humanidade.

Um dos significados que McLuhan vai dar a mídia ou meio é também o de público, através de uma leitura etimológica inusitada da palavra (PEREIRA, 2004), uma vez que "não havendo qualquer leitura pública antes da impressão, os homens talvez tendiam a pensar em leitores em geral como uma espécie de dispersão do costume - um "meio" nesse sentido. (MCLUHAN *apud* ZINGRONE; 1995, p.272). Público algo que o cinema experimental tem e sempre se recriará. Por fim uma definição crucial de meio em McLuhan é a de ambiente. Pignatari, que traduziu "Os meios de comunicação como extensões do homem" (*Understan-*

ding media: The extensions of man) O explica a relação da arte em sua capacidade de ir além dos meios.

A arte é esse contrairritante, esse antiambiente, pois ela previne e prepara a sensibilidade para as mudanças e os efeitos causados pelos novos meios de comunicação, extraíndo dos próprios meios os meios com que criticá-los e compreendê-los, ou seja, os meios com que criticar e salientar os desmandos provocados pelas novas tecnologias (PIGNATARI, 2004, p.73).

Mais e mais parecemos entender que o conteúdo de um meio é outro meio. o cinema experimental entende que o cinema é fundamentalmente uma projeção em uma tela, uma cintilação e uma fruição sensorial e faz McLuhan tornar-se importante personagem conceitual para também estendermos o cinema experimental hoje em dia. Destarte, o entendimento do experimental como mensagem podemos repensar algumas questões envolvendo as sensorialidades, estéticas, extensões e linguagens trazidas por artistas experimentais e recriadores que aplicam as formulações meio como mensagem, meios como mensagens para além das exaustivas mortes do cinema, pensando o futuro, a sobrevivência das imagens e sons no contemporâneo tecnológico, hiperestético da tela (ecrã) global. Cito McLuhan uma vez mais:

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).

Gene Youngblood, com seu conceito de cinema expandido, profundamente influenciado pelas teorias de McLuhan, pensa o cineasta

como uma espécie de ciência do design, prenunciando um potencial não utilizado muito claramente pelo cinema até então. Os recursos tecnológicos estendem o cinema no que Gene Youngblood chamou de cinema expandido. O uso de filmes em vídeo dentro de um computador, fotografia (mas também Holografia), texto, performance marcam esse cinema. Mas não se trata só de tecnologias informacionais, mas de uma expansão da consciência, de uma espécie de cinema cósmico como os filmes de Jordan Belson (exibir em loop Mandala, de Belson). Expandido, estendido e, como Eric McLuhan vem abordando a partir da ideia de uma tela mental, “o efeito de mexer com os sentidos” (2015, p.31), sinestésico. O cinema seria pensado, enfim, em trânsito com as outras artes e não como a sétima arte. Youngblood pensa alguns diretores de cinema ou os “cientistas do design” sinestésicos, maquínicos e tecnoanárquicos (YOUNGBLOOD, 1970, p. 70).

O rótulo “cinema expandido” vale lembrar seu percurso. Aparece num filme homônimo de 1965 de Jonas Mekas, popularizando a expressão que aparece no manifesto “Culture: Intercom and expanded cinema” de Van der Beeke o livro de Gene Youngblood “Expanded cinema” (1970). Além do manifesto e de uma série de obras que levavam a alcunha de cinema expandido, incluindo trabalhos como o da *performer* Yvone Rainer e uma obra audiovisual de Beek, “Moviedrome” (1963), que baseia-se na construção de um teatro semiesférico, no qual multiprojeções neste semicírculo eram apresentadas para o público como nas palavras de Beek murais-cinema ou refletir sobre o ambiente audiovisual que se monta nas projeções além da sala de cinema, nos trabalhos de videoarte, nas imagens que recebemos em seu celular, nos gifs animados que abundam na rede, na web como, de certa forma, *filmica parecia a previsão de obras complexas e que buscavam ser completas.*

ESTENDENDO O CINEMA EXPERIMENTAL

O atual cinema em tempo real, por exemplo, realizado por artistas de *live cinema* – prática na qual o audiovisual é criado ou recriado ao vivo diante do público, no fervor de uma performance – se oxigena na sociedade em rede e no *liveness*, na presença conclamada no contemporâneo. Os filmes experimentais e as obras de live cinema ou o cinema de museu lidam mais do que nunca com o aspecto material das mídias, com a materialidade das telas (uma projeção mapeada, por exemplo). A ideia de materialidade aparece como uma forma de resumir o cinema ex-

perimental. Por materialidade como observa Erick Felinto entendemos “que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se” (2001, p. 3). O cinema experimental é um cinema que compreende ao extremo que o meio é a mensagem (principal aforismo de McLuhan) e que o meio é a mensagem que os sentidos precisam.

Hoje, o indivíduo conectado ao seu prolongamento mais imediato, o celular, que lida com e é lido por dados deveio um criador, estendendo o cinema experimental para o universo dos gifs, dos gliches, do morphing entre outras repetições e anamorfozes acabam por consolidar o que Jeffrey Shaw chamou de cinema digitalmente expandido ou o que Lev Manovich (2001) percebeu como “softcinema”. Ao vasculharmos nossos celulares à procura de imagens feitas por nós, homens com câmeras digitais, ou recebidas pelo WhatsApp, ou ao trafegarmos nos cinemapas através de dispositivos de localização como o Google Maps, podemos entender melhor a relação entre o homem com a câmera e o homem recriado por seus dispositivos de McLuhan.

Os espaços visuais fabricados que nos mostra Crary em um livro bastante mcluhaniano “Técnicas do observador”, são uma espécie de “design feito com auxílio do computador, a holografia, os simuladores de voo, a animação computadorizada, o reconhecimento automático de imagens, o rastreamento de raios, o mapeamento de texturas” (2012, p. 11) que desloca a visão para além do olho humano, operando mais uma mudança nos modos de ver ou indicando cada vez mais o campo da visão como um “sítio de uma escavação arqueológica” (VIRILIO *apud* CRARY, 2012, p.11). Daí talvez um novo corpus e uma nova história do cinema pensada como arqueologia da mídia como propõe Elsaesser mostrar que o cinema tem no seu futuro todo seu passado pela frente. tem nos novos projetores digitais e nos novos projetoristas-*performers*, de *live cinema* por exemplo, mais uma camada a ser desbravada em meio às camadas de som e imagens que modificam um pouco mais o cinema, tornando possível o sonho de um cineasta como Hollis Frampton do projetor ser performance ou de Stan Brakhage: o projetor desponta como instrumento criativo, “e a exibição do filme se torna uma performance” (1983, p. 350). O espectador de *live*, observador com técnica refinada, compreende isso. Além de artistas que desde a invenção da videoarte levavam a performance e seus registros como parte da obra além de filmes que as próprias máquinas produzem, além da possibilidade que o gif animado nos

traz, que o erro, ou ruído da glitch art nos possibilita, enfim o entendimento que uma

(...) nova geração de artistas está explorando as possibilidades da projeção de imagem de fontes de filme, o vídeo ou de computadores fora do usual contexto do filme e vídeo experimentais, lidando menos, então, com paradigmas formais estabelecidos sobre o plano, a tela e o público e brincando com as ambiguidades do espaço, movimento e ontologia (GUNNING, 2009, p.34)

Essa nova geração está muito bem representada nesse festival. Geração que me leva a crer que a própria noção de cinema está sempre em expansão, estendida para além das convenções que o cinemão convencional, enquanto o experimental cria ou como observou Deleuze “ a diferença entre o cinema experimental e o outro cinema é que o primeiro experimenta, enquanto o outro encontra, em virtude de uma necessidade diferente do processo fílmico” (*apud* PARENTE, 2000, p.86). McLuhan assim como Deleuze nos convida a pensar não regimes da imagem, mas regimes dos próprios meios, meios que não se explicam, se exploram, se experimentam. Pensar um cinema que “se projeta e se expõe também” (AUMONT, 2008, p.84) Essa apreensão nos parece – e parecia para McLuhan – o cinema em tempo real. O cinema ao vivo por exemplo – em suas modalidades diversas o vjing, aving e as projeções mapeadas – parece se fundamentar em questões materiais por excelência. Projetar em uma fachada, usar o computador para criar filmes na hora. Estender os limites e explorar as possibilidades do cinema expandido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mídia é para McLuhan sinônimo de tecnologia. Como professor de literatura, que em grego é logotecnia, McLuhan compreendia que o que guia o estudo dos meios é a poesia (a criação). E criar é pensar e é acima de tudo experimentar. Estender nossos experimentos em uma era que por vezes parece retornar ao medievo é levar as experiências audiovisuais a estados ou ambientes maiores, mais elevados da consciência.

Esse novos ambientes estendidos do cinema são cenas de um novo homem que entende uma outra frase genial de McLuhan, “não existe

passageiros na espaçonave terra, somos todos tripulação”.

As teorias de McLuhan abalaram as teorias da comunicação e introduziram o meio em sua materialidade, em seu apelo sensorial, em sua massagem aos sentidos, em seu entendimento como extensão física e psíquica do homem. Também no entendimento da mídia como metáfora, McLuhan antecipou questões que o cinema experimental hoje ao se expandir compreende. O pensamento mcluhaniano se pauta também metaforicamente – como muitos já observaram – na velha questão psicológica da ilusão figura/fundo . Em “Os meios de comunicação como extensões do homem” observa-se essa metodologia interessante. Como figuras, afloram conceitos sob um caleidoscópio de mídias (não exclusivamente meios de comunicação, mas ambientes, ecologias, metáforas) Um método próximo de um roteiro de cinema, mas não de um roteiro que segue fórmulas, e sim como o roteiro que é figuralmente pensado à medida que é feito – como em Godard, Glauber e cia, e hoje nos artistas que estendem o cinema expandido

McLuhan frisava seu método exploratório. “Eu quero mapear novos terrenos no lugar de mapear pontos de referência” (MCLUHAN, 2005. Tradução nossa). Nos experimentalismos audiovisuais esse mapeamento passa por festivais como esse. É aqui que compreendemos novos terrenos para o cinema, naquilo que chamei de “geocinema”. Se o meio é a mensagem o usuário é o conteúdo, mas conteúdo deslocado para outros lugares, novas vertentes. Como na canção de Paulinho Moska o pensamento é também “um móbile solto no furacão “ onde qualquer calma dá solidão. Para além do cinema solitário das multidões nos blockbusters ou calmo nos streamings do lar, o cinema experimental estendido nos dá pontos de referência para compreender os meios e seus desafios materiais e sensoriais.

REFERÊNCIAS:

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Como o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema:** antologia. São Paulo: Graal, 1983.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador:** visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FELINTO, Erick: Materialidades da Comunicação: Por um novo Lugar da Matéria na teoria da Comunicação. Revista Eletrônica **Ciberlegenda**, n. 5, 2001. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36779/21354> Acesso em 15 abr. 2019.

GUNNING, Tom. Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. **Revista Imagens**, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 5, ago. / dez. 1995.

_____. The long and the short of it: Centuries of projecting shadows, from natural magic to avant-garde. In: DOUGLAS, Stan; EAMON, Christopher (eds.). **Art of projection**. Ostfildern: Hanje Cantz, 2009.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Massachussets: The Mit Press, 2001.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **Guerra e paz na aldeia global**. Rio de Janeiro: Record, 1968,

_____. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: 8ªed. Cultrix, 1996.

MCLUHAN, Eric. **The sensus communis, synesthesia and the soul**. Toronto: BPS, 2015.

MCLUHAN, Eric; ZINGRONE, F. **Essential McLuhan**. Toronto: House of Anansi Press Lt, 1995.

MCLUHAN, Stephanie; STAINES, David (orgs.). **McLuhan por McLuhan**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

OLIVEIRA FILHO, Wilson. **McLuhan e o cinema/McLuhan and cinema**. Rio de Janeiro: Verve (edição bilíngue), 2017.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: Os cinemas não narrativos do pós-guerra**. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

PEREIRA, Vinícius Andrade. As tecnologias de comunicação como gramáticas: meio, conteúdo e mensagem na obra de Marshall McLuhan. In: **Anais XXVII Intercom**. Porto Alegre, 2004.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. New York: E.P. Dulkton & Co, 1970.

NOTAS

¹ O texto aqui publicado é a adaptação da palestra proferida no 3º Festival Ecrã na cinemateca do MAM/RJ em 14/07/2019. Uma outra versão reduzida também foi apresentada na Mostra Strangoscope de Cinema Experimental no MIS/SC em 15/09/2019, onde também foi exposta a obra "Obsolescência desprogramada". Para ver o vídeo que compõe parte da instalação acesse: <https://vimeo.com/347948721>

² Doutor em Memória Social (PPGMS/UNIRIO) com bolsa PDSE/Capes na Universidade de Chicago (março a junho de 2012) sob supervisão de Tom Gunning. Finalizou em 2018 sob supervisão de André Parente pós-doutorado na ECO/UFRJ, onde também foi professor substituto entre 2014 e 2016. Pesquisador do Programa Pesquisa Produtividade na UNESA. Na mesma instituição também coordena o curso de Fotografia (campus João Uchoa) e leciona em diversos cursos da Economia criativa. Artista multimídia no DUO2x4.