

O MACACO COM A CÂMERA NA MÃO: MONTAGEM ANARQUÍVICA E DEVIR-ANIMAL EM LEO PYRATA

The monkey with the movie camera: anarchivic aesthetics and becoming-animal in Leo Pyrata

El mono con la cámara en la mano: montaje anarquívico y devenir-animal en Leo Pyrata

Marcelo R. S. Ribeiro

Doutor; professor de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

E-mail: marcelorsr@ufba.br

Resumo

Este artigo discute os principais filmes de curta metragem dirigidos por Leo Pyrata, que exploram a figura do “macaco com a câmera na mão”, mencionada em Cuauhtémoc (2012), para insinuar o devir-animal como prática criativa. Em diálogo com linhagens do cinema experimental e da videoarte, Pyrata elabora modos de montagem anarquívica e reivindica o devir-macaco como fundamento de uma perturbação destrutiva – e potencialmente inventiva de formas consolidadas de linguagem audiovisual.

Palavras-chave: Cinema brasileiro contemporâneo. Experimental. Videoarte. Montagem anarquívica. Leo Pyrata.

Abstract

This article discusses the main short films directed by Leo Pyrata, which explore the figure of “the monkey with the movie camera”, mentioned in Cuauhtémoc (2012), in order to suggest becoming-animal as creative practice. In dialogue with lineages of experimental film and video art, Pyrata elaborates modes of anarchivic montage and claims the becoming-monkey as basis for a destructive and potentially inventive disturbance of established forms of audiovisual language.

Keywords: Contemporary brazilian cinema. Experimental. Video art. Anarchivic montage. Leo Pyrata.

Resumen

En este artículo se analizan los principales cortometrajes dirigidos por Leo Pyrata, que interrogan a la figura del “mono con la cámara en la mano”, mencionada en Cuauhtémoc (2012), con el fin de reconocer el devenir-animal como práctica creativa. En diálogo con linajes del cine experimental y videoarte, Pyrata elabora modos de montaje anarquívico y reivindica al devenir-mono como base de una perturbación destructiva y potencialmente inventiva de las formas consolidadas del lenguaje audiovisual.

Palabras clave: Cine brasileño contemporáneo. Experimental. Videoarte. Montaje anarquívico. Leo Pyrata.

Leo Pyrata é a assinatura artística de Leonardo Gama, um artista multimidiático de Minas Gerais que tem realizado incursões em diferentes campos criativos. Parte de sua experiência mais significativa é no campo da atuação, em filmes como o curta-metragem *Contagem* (2010) e o longa-metragem *No coração do mundo* (2019), dirigidos por Gabriel Martins e Maurílio Martins, da produtora Filmes de Plástico, que tem se destacado cada vez mais, nacional e internacionalmente, desde sua fundação, em 2009. Pyrata também tem uma produção experimental de obras de artes visuais em meios eletrônicos e digitais, trabalhando com formatos emergentes como o GIF¹ e explorando procedimentos de glitch art² e datamoshing³, entre outros. A estética das obras cinematográficas que dirigiu está relacionada ao modo como Leo Pyrata se apropria de possibilidades formais e criativas exploradas no campo da arte contemporânea, como se pode observar no filme de longa metragem que dirigiu, intitulado *Subybaya* (2016), e também em seus diversos curtas com circulação em festivais de cinema, tais como *Filme Pornografizme* (2011), *Élégie à Rimbaud* (2011), *Cuauhtémoc* (2012), *Passagem* (2012), *O Curta dos Festivais* (2013) e *Imhotep* (2015), que serão comentados analiticamente neste texto⁴. Considero apenas alguns dos curtas de Leo Pyrata como objetos de análise, pois o formato curto condensa um conjunto de procedimentos recorrentes que, a meu ver, o longa não explora, ou ao menos reduz em seu alcance estético⁵. De modo geral, argumento que, em seus curtas, Leo Pyrata elabora uma perturbação destrutiva e

potencialmente inventiva de algumas formas consolidadas da estética cinematográfica e audiovisual contemporânea. Para isso, seus curtas elaboram o que denomino montagem anarquívica, reivindicando um devir-animal e desdobrando um devir-imperceptível, em direção ao informe.

O devir-macaco

No conto “Um relatório para uma academia”, de Franz Kafka (1994, p. 57-67), um “ex-macaco” que “entrou no mundo dos homens e aí se estabeleceu” relata aos “senhores da Academia” sua trajetória, que se inicia na Costa do Ouro e termina nos “grandes teatros de variedades do mundo civilizado”. Pedro Vermelho – como se tornou conhecido devido à cicatriz deixada por um tiro que resvalou por seu rosto no momento de sua captura – recorda sua “pregressa vida de macaco”, com base em relatos de terceiros e em suas memórias que ainda sobrevivem, e observa que, ao “retraçar com palavras humanas o que então era sentido à maneira de macaco”, comete distorções. O relatório que o estranho narrador do conto de Kafka apresenta aos “senhores da Academia” reconstitui, em linhas gerais, sua luta “contra a natureza do macaco” e seu “salto” na “comunidade humana”. As “palavras humanas” que compõem o relatório de Pedro Vermelho distorcem a animalidade do macaco, que se distancia em um passado distante, como

¹ Sigla para Graphics Interchange Format, o termo GIF se refere a um formato de arquivos de imagens estáticas e em movimento, geralmente de baixa resolução e 256 cores (8 bits), criadas em 1987. Atualmente, o GIF é um dos formatos mais frequentes da difusão de imagens em redes corporativas como Facebook e Twitter, entre outras, e tem sido utilizado para a produção de animações e cliques de vídeo de baixa resolução.

² O termo glitch art se refere, de modo geral, ao conjunto de possibilidades artísticas decorrentes da exploração do erro dos aparelhos de produção e de reprodução de imagens. A palavra glitch designa, em inglês, todo tipo de falha, mau funcionamento ou irregularidade da operação de um aparelho, máquina ou dispositivo.

³ O datamoshing é um procedimento de glitch art baseado na manipulação dos dados digitais em arquivos de mídia, de modo a alcançar efeitos visuais e sonoros no momento da decodificação do arquivo por dispositivos.

⁴ Uma versão inicial deste texto foi publicada no catálogo do II Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental, realizado em Goiânia, em 2015, e depois revisada para apresentação no XIII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado em Salvador, em 2017.

⁵ Embora a obra ultrapasse o escopo deste texto, considero importante assinalar que o longa *Subybaya* foi objeto de intenso debate crítico desde sua estreia na 20ª Mostra de Tiradentes, em 26 de janeiro de 2017. Um dos eventos que reverberou e aprofundou esse debate foi o III Fronteira – Festival Internacional do Filme Etnográfico e Experimental, que exibiu o filme em uma de suas mostras competitivas, em 22 de março de 2017. A partir das atividades da residência de crítica promovida pelo mesmo festival, sob a coordenação de Janaína Oliveira e Dalila Martins, foi publicado um livro eletrônico que inclui uma discussão crítica e metacrítica, elaborada por Glênis Cardoso (2017), sobre *Subybaya* e outro filme da época, *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017). O próprio Leo Pyrata (2017) escreveu o que denomina uma “crítica autoral” do filme, posicionando-se no debate.

memória rarefeita, enquanto ele aspira a um lugar na “comunidade humana”, como resultado de um projeto humanista de recusa ativa de tudo o que pode reenviar à animalidade.

Quando, em uma das conversas reproduzidas no curta-metragem Cuauhtémoc (2012), aproximadamente aos 3 minutos do filme, a voz de Leo Pyrata reivindica a figura do “macaco com a câmera na mão”, contra o peso da “vivência”, da experiência acumulada sob a forma de conhecimento sobre o cinema e a história das imagens, sua paráfrase desloca o humanismo que define, de modo dominante, a experiência do cinema e a história dos usos sociais e políticos do aparelho, assim como as convenções estéticas da chamada linguagem cinematográfica. Associado, em parte, a uma formulação que remonta a Dziga Vertov e ao seu conhecido filme de 1929, Um homem com uma câmera, o humanismo cinematográfico é deslocado por meio da introdução do macaco no lugar de sujeito da invenção. Enquanto o projeto de Vertov reivindica o aparelho — o “cine-olho”, como o cineasta soviético gostava de designá-lo (Vertov, 1983) — como fundamento técnico de um novo homem revolucionário, a reivindicação estética do “macaco com a câmera na mão” se desdobra em um devir-animal, que nos confronta, como definem Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012, p. 20), “com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade”.

Ao reivindicar a figura do macaco como instância de agenciamento do aparelho, a frase de Pyrata reenvia, igualmente, à conhecida formulação associada ao nome de Glauber Rocha — “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” — e à sua importância fundadora no contexto do cinema brasileiro, definindo a ideia, isto é, a forma, o eidos, como horizonte teleológico final do cinema, na medida em que é expressão de autoria e de engajamento na realidade. Dessa forma, a figura do “macaco com a câmera na mão” insinua uma perturbação dupla do sentido humanista da noção de linguagem cinematográfica, de um lado (afinal, quando é o macaco que agencia o aparelho, a invenção cinematográfica entra em um devir-animal), e da teleologia da ideia como horizonte criativo, de outro (afinal, se a mão que movimenta a câmera pertence a um macaco, a um animal, a “ideia na cabeça” se desfigura, e a invenção cinematográfica tende a se endereçar ao informe).

Se, para Pedro Vermelho, tratava-se de encontrar, em sua ascensão à condição humana (por meio da imitação dos homens), uma saída viável em relação ao cativeiro em que foi levado a viver depois de sua captura, para Pyrata, trata-se de buscar, no devir-animal do “macaco com a câmera na mão”, isto é, no devir-macaco, uma forma de destruição da experiência. Diante do peso da história como processo de acumulação que sedimenta a linguagem do cinema, o devir-macaco de Pyrata reivindica, como uma de suas condições de possibilidade, a “pobreza de experiência” que, em um contexto de saturação da técnica, “não é mais privada, mas de toda a humanidade”, como escreveu Benjamin, em 1933 (1983, p. 115):

Surge assim uma nova barbárie.

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. (Benjamin, 1983, p. 115-116)

Por meio da barbárie (isto é, da desarticulação da linguagem, da perturbação da convenção comunicacional, da desfiguração da forma expressiva), o “macaco com a câmera na mão” pode aspirar à abertura de um espaço de experimentação disjuntiva, de que será preciso fazer, algum dia, o cauteloso atlas, mas que se pode vislumbrar, nos limites deste artigo, por meio de comentários analíticos interessados na compreensão dos principais procedimentos de abertura da experiência e da experimentação.

Uma das principais características da relação que Pyrata estabelece com o cinema, por meio do devir-macaco, consiste na exploração de uma série de procedimentos de desfiguração, os quais definem as formas poéticas da barbárie que seus filmes articulam. Efetivamente, o rigoroso caos da orquestração de diversas formas poéticas da barbárie sob a assinatura de Leo Pyrata não é capaz de reduzir ou de rarefazer a heterogeneidade que as

caracteriza, configurando, por meio do que denomino montagem anarquívica, uma estética da disjunção, refratária ao arquivamento como horizonte de sedimentação das imagens na memória, crítica em sua relação com os arquivos como fundamento do conhecimento da história, e inventiva em sua criatividade anárquica⁶. Em termos visuais, a pobreza da baixa definição de imagem convive com a vertigem da acumulação de informações fragmentadas, e a disritmia de sua cadência na tela perturba o sentido de movimento que habita toda imagem de cinema. Em termos sonoros, a pobreza da baixa qualidade de registro direto contribui para a densidade buscada com as escolhas de acompanhamento musical e de organização do material sonoro, de modo geral.

A precariedade dos aparelhos de registro – o celular, a câmera digital barata, a webcam etc. – constitui uma das formas da barbárie, isto é, um dos modos do devir-macaco que os curtas usam para inquietar os sentidos do cinema. A organização elaborada do material registrado – a imagem filmada por Pyrata, a imagem encontrada na internet etc. – evidencia um pensamento da montagem, cuja gramática deve ser buscada, em parte, em alguma memória do cinema e do vídeo – a vanguarda, o experimental, o marginal, em uma linhagem que Jairo Ferreira (2016) denomina “cinema de invenção”; a estética da imagem doméstica, o efeito zapping, a mixagem de imagens e as fragmentações do vídeo como “forma que pensa”, nos termos de Philippe Dubois (2003). Ao mesmo tempo, trata-se de reconhecer, nas formas de relação de Pyrata com as imagens que produz, e com aquelas de que se apropria, alguma memória da cegueira que caracteriza toda forma de familiaridade, de hábito, de costume, de habitação, de convenção – em suma, a memória da cegueira que define nossa relação mais comum com as imagens que nos circundam, na contemporaneidade.

Filme Pornografizme (2011)⁷

⁶ Remeto a intervenções anteriores baseadas na noção de anarquívico, em conceitos como “abertura anarquívica” e “remontagem anarquívica”. Ver Ribeiro (2019).

A relação com a memória da cegueira é o que está em jogo no método de desenquadramento que rege a apropriação de imagens de pornografia disponíveis na internet, em Filme Pornografizme (2011). Os procedimentos formais de desenquadramento são, basicamente, dois: a redução da nitidez, que resulta em contornos borrados, perturbando o enquadramento a partir de seu interior (Figura 1), e a ampliação de áreas específicas recortadas de imagens maiores, que faz coincidir desenquadramento e reenquadramento (Figura 2). Aos procedimentos de desenquadramento se acrescenta o encadeamento das imagens, que as descontextualiza e as inscreve numa montagem descontínua, e o acompanhamento musical, que divide o curta em dois momentos (além dos créditos).

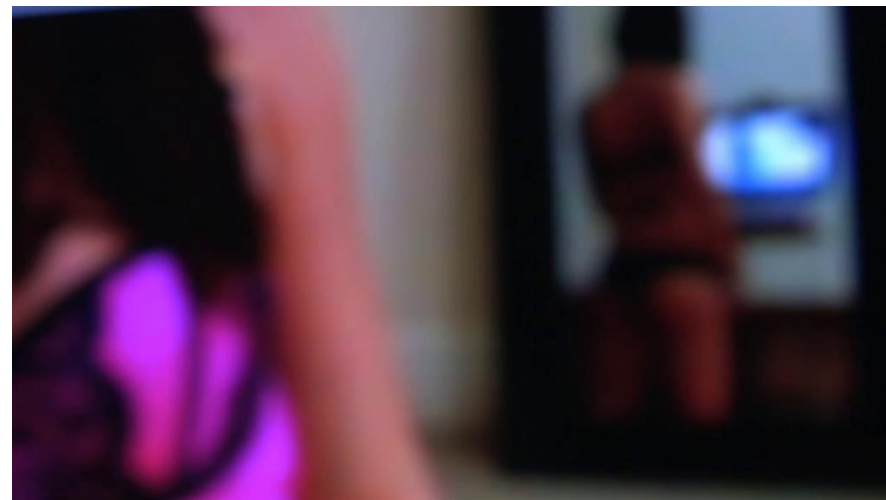


Figura 1 – Desenquadramento por meio da redução da nitidez. Captura de tela do curta Filme Pornografizme (2009), de Leo Pyrata. Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

⁷ Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=filme_pornografizme; acesso em 22/09/2019.



Figura 2 – Desenquadramento por meio de recorte e ampliação. Captura de tela do curta Filme Pornografizme (2009), de Leo Pyrata. Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

O filme compõe uma narrativa do consumo pornográfico, por meio da exploração do efeito zapping, conforme a consagrada tradição da videoarte. O resultado é a retirada das imagens pornográficas do regime de visibilidade que as caracteriza, que as destina ao consumo e ao esquecimento, e a sua devolução a uma esfera de uso comum em que alguma memória das imagens se torna possível, em que algum afecto vem inscrevê-las novamente na história do cinema. Se “o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica”, como escrevem Deleuze e Guattari (2012, p. 22), “ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu”: em Filme Pornografizme, o afecto é o que emerge dos procedimentos de desenquadramento e se desdobra em efeitos de estranhamento.

O gesto de retirar as imagens pornográficas de seu contexto de consumo imediato (e de esquecimento, uma vez que o olhar pornográfico esgota rapidamente as imagens que o alimentam e busca sempre mais imagens)

produz um estranhamento parcial de seu modo de operação, na medida em que torna visíveis aspectos da mitologia que as orienta. Quando, por exemplo, sob a música mais pesada que demarca o primeiro momento do curta, os contornos borrados de um plano em que se adivinha um corpo seminu refletido num espelho convertem o prazer visual suposto na economia da pornografia em beleza plástica, a cegueira diante do que parece familiar cede lugar a uma nova visibilidade paradoxal, que reside no impreciso, no borrado, no confuso – vemos muito pouco, de modo muito impreciso, mas vemos o que teria permanecido invisível no contexto pornográfico original da imagem. Nesse primeiro momento do curta, de modo geral, os procedimentos de desenquadramento e a paisagem soturna da música convidam o espectador ao estranhamento.

No final do primeiro momento e na passagem para o segundo, o desenquadramento por meio do recorte e da ampliação de detalhes das imagens pornográficas originais revela e destaca, no cerne de sua composição, uma série de elementos estranhos – um gato que se lambe, um boneco do Garfield em pelúcia (e há todo um programa de montagem surrealista, baseada em formas de associação livre, no encadeamento entre o gato e o boneco do gato), flores estampadas na parede. A música delimita uma relação de fruição diante do estranho que se descobre nas imagens, enquanto a potência de estranhamento que o filme tinha projetado sobre as imagens por meio de procedimentos formais se revela constitutiva de seu conteúdo.

Nas figuras que preenchem sua superfície, adivinha-se a irradiação do inesperado punctum que reivindica os afetos do olhar, para deslocar o conceito de Roland Barthes (1984) da fotografia para o vídeo. O “isso foi” que sedimenta o tempo na fotografia cede lugar ao agora do consumo pornográfico, que a remontagem pode fazer explodir em uma multiplicidade de tempos do afecto, ativando a irradiação do punctum. O estranhamento – que emerge agora das próprias imagens, além dos procedimentos formais do curta – alcança seu ápice na sequência final, em que uma câmera-pinto aparece como o símbolo incontornável da economia das imagens pornográficas e, ao mesmo tempo, como uma revelação paródica e diabólica de sua própria mitologia (Figura 3). Como forma simbólica, a câmera-pinto associa os fragmentos da pornografia em uma totalidade, reúne os traços e

unifica sua heterogeneidade; como força diabólica, seu movimento desagrega qualquer totalidade, perturbando as estruturas e acolhendo, no interior da composição formal, uma relação com o informe, com a desfiguração dos traços e com a decomposição do todo.



Figura 3 – A câmera-pinto. Captura de tela do curta Filme Pornografizme (2009), de Leo Pyrata. Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

Élégie à Rimbaud (2011)⁸

O sentido diabólico – isto é, disjuntivo, decomposicional, anárquico – da relação entre o “macaco com a câmera na mão” e as imagens se encontra também na reivindicação da poesia de Arthur Rimbaud, um dos representantes mais ilustres da tradição artística dos malditos, por meio dos latidos de Rimbaud, o cachorro de que Pyrata se despede em *Élégie à Rimbaud* (2011). Quando o cachorro late, em meio às brincadeiras com pinhas que o despertam da letargia de seu sofrimento derradeiro, Pyrata inscreve na tela os

versos do poema “L’Éternité”, de Rimbaud, como se fossem legendas (Figura 4). Se o homem Rimbaud escreveu a eternidade como o encontro em fuga do mar e do sol, o cachorro Rimbaud late a eternidade, nas imagens do vídeo, no tempo do eterno retorno da brincadeira no quintal.



Figura 4 – O poema latido por Rimbaud. Captura de tela do curta *Élégie à Rimbaud* (2011), de Leo Pyrata. Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

Depois da poesia, depois da brincadeira, depois da eternidade latida por Rimbaud, a introdução de uma música instrumental demarca a segunda parte do curta, em que uma voz em off recita os versos de “Sensation”, enquanto legendas inscrevem na tela a história do cachorro, narrando sua

⁸ Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=elegie_a_rimbaud; acesso em 22/09/2019.

chegada na vida de Pyrata, suas brigas, seus amores. A montagem anarquívica da elegia videográfica que Pyrata dedica a seu cachorro tem, em seu cerne, o recurso expressivo das legendas, que não traduzem nenhum outro discurso. Entre os latidos de Rimbaud e as legendas que reproduzem o poema, na primeira parte do curta, e entre a voz off que recita outro poema e as legendas que narram a história de Rimbaud, na segunda parte, o que se desdobra é um jogo baseado na associação disjuntiva de elementos díspares.

A montagem anarquívica desordena os traços dos arquivos mobilizados pelo filme: de um lado, o arquivo pessoal, doméstico e familiar, do qual as imagens são extraídas, passando à deriva da poesia, em direção ao sol, à eternidade, ao cosmos; de outro, o arquivo literário, do qual os poemas são extraídos, passando à deriva do cotidiano, em direção ao ínfimo e ao insignificante, ao menor e ao banal, ao elementar. No ponto de fuga onde convergem o cósmico e o elementar, o devir-animal de Pyrata, como “macaco com a câmera na mão”, encontra-se diante do cachorro que late poesia, outra figura do devir, que insinua o molecular, e o minoritário (em oposição ao molar e ao majoritário). Se “não há devir-homem, porque o homem é a entidade molar por excelência, enquanto que os devires são moleculares”, como argumentam Deleuze e Guattari (2012, p. 94), “ninguém devém animal a não ser que, através de meios e de elementos quaisquer, emita corpúsculos que entrem na relação de movimento e repouso das partículas animais, ou [...] na zona de vizinhança da molécula animal” (2012, p. 70). Por meio do devir-macaco de Pyrata, o nome de Rimbaud se inscreve em um devir-cachorro, porque seus latidos se tornam índices opacos, língua estrangeira e ruído poético: “Ninguém devém cachorro molar latindo, mas, ao latir, se isso é feito com bastante coração, necessidade e composição, emite-se um cachorro molecular” (2012, p. 70).

Às legendas acrescenta-se, em seguida, a sobreposição de duas peças musicais diferentes na trilha sonora, compondo um clímax que antecede a sequência final de planos de Rimbaud no quintal. Antes dessa sequência final carregada de saudade, a frase que encerra a sucessão das legendas é, ao mesmo tempo, um comentário sobre a possibilidade de Rimbaud ter deixado filhotes, sobre a poesia e sobre a memória, sobre os rastros que se deixa no mundo, sobre o filme que assistimos e sobre o cinema em geral: “É fácil projetar os

olhos em delírios apócrifos” (Figura 5). Um dos gestos fundamentais do devir-animal do “macaco com a câmera na mão” é, efetivamente, o de perder-se na facilidade dessa projeção, fazendo cinema como se fosse uma brincadeira anárquica, entre amigos ou com o cachorro, no bar ou no quintal, com o registro mais trivial do cotidiano, com as imagens mais banais e, ao mesmo tempo, mais singulares, talvez insubstituíveis.



Figura 5 – Olhos. Captura de tela do curta *Élégie à Rimbaud* (2011), de Leo Pyrata. Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

Cuauhtémoc (2012)⁹

A memória do cinema aparece, em parte, sob a forma de experimentações disjuntivas com elementos da imagem cinematográfica, como se verifica no exemplo dos desenquadramentos, em Filme Pornografizme, e do jogo entre elementos dispares de imagem, som e legendas, em Élégie à Rimbaud, enquanto a memória da cegueira diante das imagens emerge, sobretudo, da apropriação e da ressignificação de imagens alheias, como no caso de Filme Pornografizme, ou de imagens pessoais que se poderia ter deixado na esfera doméstica e familiar, mas passam à esfera da visibilidade, em Élégie à Rimbaud. Em ambos os casos, a montagem desempenha o papel de caução da invenção cinematográfica, como ocorria na obra de Dziga Vertov, mas uma montagem que se transformou e amplificou seu alcance, no contexto da convergência digital, a partir da herança da videoarte, como montagem anarquívica.

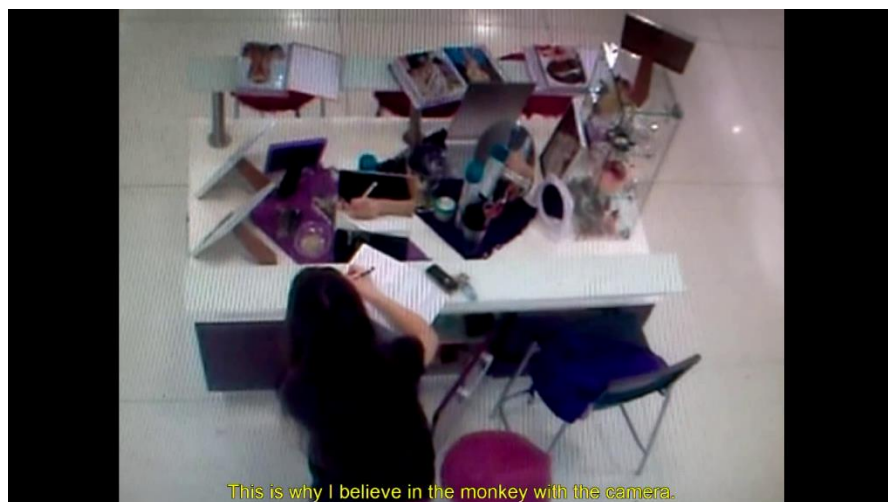


Figura 6 – O “macaco com a câmera na mão” filma e coleta imagens quaisquer.

Captura de tela do curta Cuauhtémoc (2012), de Leo Pyrata. Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

Enquanto Vertov pensava a montagem como uma tarefa que se inicia nas filmagens, o “macaco com a câmera na mão” de Pyrata (Figura 6) se dedica menos a filmar (e a pré-conceber o ato de filmar) do que à coleção de imagens quaisquer (que parecem às vezes ter sido feitas e/ou escolhidas de qualquer jeito, sem cuidado e sem rigor) e ao manejo dos programas de manipulação de imagens e de edição não linear de vídeo disponíveis para computador, nos quais o diretor encontra parte importante de seu repertório de recursos expressivos – os quais seria possível associar ao que Nicolas Bourriaud (2009) tem denominado “pós-produção”, no contexto expandido da arte contemporânea:

Aqui, o prefixo “pós” não indica nenhuma negação, nenhuma superação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude. Os procedimentos aqui tratados não consistem em produzir imagens de imagens — o que seria uma postura maneirista — nem em lamentar que tudo “já foi feito”, e sim em inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento. Aprender a usar as formas [...] é, em primeiro lugar, saber tomar posse delas e habitá-las. (Bourriaud, 2009, p. 14)

A precariedade que afeta muitas das imagens que compõem os filmes de Pyrata, ao menos do ponto de vista do tipo de aparelho e da situação de registro que as produziu, não se reproduz nos modos de edição e de transformação das imagens. Na conversa de bar reproduzida em Cuauhtémoc, a reivindicação de uma precariedade disfarçada e dissimulada, em

⁹ Disponível em: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=cuauhtemoc>; acesso em 22/09/2019.

contraposição à precariedade assumida e evidenciada, característica dos anos 1970 (e, por exemplo, de Rogério Sganzerla), assume Hollywood como referência exemplar que deve ser imitada. Há, assim, um cinema que nega sua “natureza de macaco”, que dissimula sua precariedade com arremedos de Hollywood. Como o narrador do conto de Kafka faz em relação aos homens, esse tipo de cinema imita Hollywood para se aproximar de sua condição, mas permanece excluído dela, conforme ocorre, por definição, com toda imitação, que resguarda sempre uma distância irreduzível entre imitante e imitado. Em oposição a esse cinema de imitação, que decorre de uma colonização do imaginário cinematográfico, o cinema de Leo Pyrata resiste diante da imitação, como Cuauhtémoc diante de Hernán Cortés – e há um sentido trágico nessa identificação, uma vez que o conquistador espanhol acabou condenando Cuauhtémoc ao enforcamento; ao mesmo tempo, entretanto, a reivindicação de uma figura da resistência anticolonial conduz a uma espécie de ressurreição de seus sentidos históricos. O cinema de Pyrata deseja a “natureza de macaco”, cuja potência assume forma sensível nos modos de montagem que caracterizam seus filmes – a montagem anarquívica como bricolagem do devir-macaco diante do mundo.

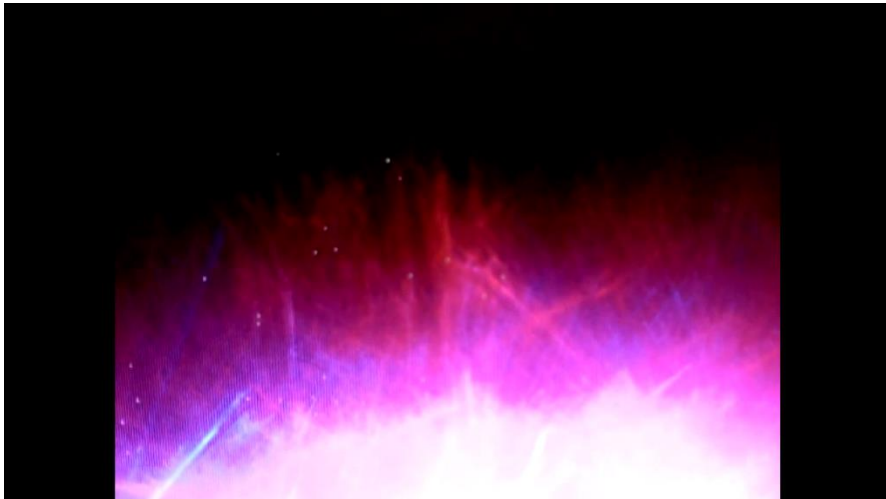


Figura 7 - Vagalumes e fogos de artifício da imagem digital: gestos de

“macaco” no computador. Captura de tela do curta Cuauhtémoc (2012), de Leo Pyrata. Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

De modo radical, essa “natureza de macaco” se torna visível na experiência que compõe a segunda parte de Cuauhtémoc, em que a fragmentação de imagens em decomposição do curta até esse momento cede lugar, finalmente, à abstração luminosa sintetizada pelo computador, aos vagalumes e aos fogos de artifício da imagem digital produzida por gestos de “macaco” no computador, isto é, gestos de barbárie, gestos incivilizados, gestos incultos (Figura 7). O devir-macaco se desdobra, por meio da síntese digital, em um jogo com o imperceptível, como “o fim imanente do devir, sua fórmula cósmica” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 76); nesse movimento do devir-animal ao devir-imperceptível, a vaga luminosidade da síntese computacional explora os sentidos do informe e

o próprio imperceptível devém um necessariamente percebido, ao mesmo tempo em que a percepção devém necessariamente molecular: chegar a buracos, microintervalos entre as matérias, cores e sons, onde se precipitam as linhas de fuga, linhas do mundo, linhas de transferência e de secção. (2012, p. 80)

A memória do cinema que está em jogo no procedimento de composição das imagens abstratas de Pyrata é também aquela de Stan Brakhage e de outros cineastas experimentais, que se tornaram conhecidos, em parte, por suas intervenções diretas sobre a película cinematográfica, desenhando sobre sua superfície, riscando-a e danificando-a, enfim, devolvendo-lhe a sua condição material como base da experiência imaterial da projeção. Em uma época de convergência digital, a intervenção na película é substituída pelo jogo programado da interface do computador, e um fantasma de materialidade da imagem aparece sob a forma dos rastros do cursor do mouse no traçado das formas abstratas e na evidência dos pixels como unidades formadoras da imagem digital. Se o artifício da intervenção direta na película implicava uma interrupção do sentido referencial e representativo da imagem cinematográfica (conforme um procedimento que culmina na possibilidade

de produção de imagens sem câmera), os fogos de artifício de Cuauhtémoc evidenciam, no devir-imperceptível da sua pixelização da tela, a perda de referencialidade constitutiva da imagem digital, que as formas consolidadas da linguagem audiovisual pretendem denegar, na medida em que investem nos regimes representacionais de um realismo de alta resolução de imagem.

Passagem (2012)

A perda de referencialidade das representações da paisagem é parte crucial da experiência de *Passagem* (2012), no qual o paradoxo da materialidade fantasmagórica da imagem digital fundamenta um passeio contemplativo em ritmo acelerado pelas paisagens de mais de uma cidade. A decomposição das paisagens ocorre por meio da alteração de cores e da distorção dos contornos, assim como da fragmentação do movimento que se adivinha entre as imagens em uma série de pequenos momentos, que escapam das imagens como rastros efêmeros e difíceis de enxergar, à exceção de alguns instantes de paragem, de respiro, de silêncio visual (embora a música drone¹⁰ continue a soar o tempo todo). Assim, *Passagem* carrega a memória da cegueira que define grande parte de nossas formas de relação com a cidade, com o espaço e com a paisagem.

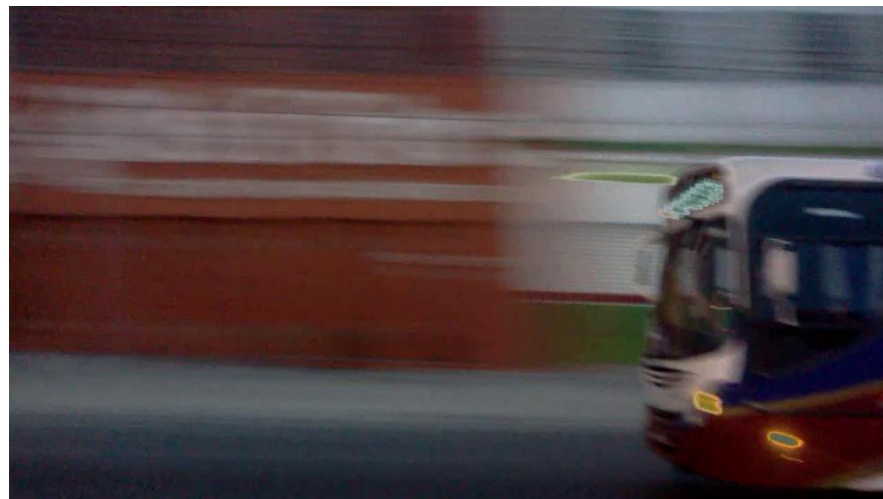


Figura 8 - A decomposição das paisagens urbanas. Captura de tela do curta *Passagem* (2012), de Leo Pyrata. Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

O título do filme alude ao projeto inacabado das *Passagens*, de Walter Benjamin (2009), enquanto o sentido do passeio que se adivinha na sucessão das imagens remonta à importância da figura do flâneur no contexto da história da modernidade que o autor alemão concebeu (BENJAMIN, 1987). Ao revisitar essas referências, Pyrata ultrapassa seus sentidos originais, uma vez que inscreve nas imagens os elementos e os tempos locais das cidades que habita e das paisagens que visita, nos quais misturam-se as figuras da metrópole moderna — prédios, luzes, carros — e vislumbres de uma experiência periférica e marginal da metrópole moderna. Diante das paisagens, *Passagem* constitui, também, uma experimentação com o registro documental e com a representação da duração.

¹⁰ A música drone constitui um estilo de música minimalista, baseado no uso de sons constantes ou repetidos, modulados eletronicamente ou por meio de pedais, compondo clusters ou feixes.

O Curta dos Festivais (2013)¹¹

O Curta dos Festivais (2013) explora de modo contundente a dimensão documental que está presente nas imagens precárias que o compõem, e seu recurso expressivo mais importante consiste no uso das legendas como contraponto disjuntivo das falas. Entre as falas e as legendas, as imagens registram uma série de momentos da participação do diretor e de amigos dele no Festival de Tiradentes: trajetos de carro, conversas em torno de um sofá, atividades na cozinha, festas etc. As conversas se sucedem sem que seu nexos esteja garantido, seja pelas imagens (frequentemente distorcidas), que piscam e tremem, oscilam e param, seja pelas legendas, cujo discurso heterogêneo envolve relatos sobre o contexto de registro das imagens, citações de reflexões críticas e teóricas sobre cinema e uma série de lugares comuns da crítica e do discurso acadêmico, tais como: “afeto”, “potência”, “dispositivo” etc.



Figura 9 – Registros precários de conversas descontínuas. Captura de tela do

curta O Curta dos Festivais (2013), de Leo Pyrata. Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

O desfile descontínuo das citações nas legendas parece conter uma amostragem de citações de textos lidos em um curso de graduação em cinema, e algumas das temáticas abordadas são o conceito de ritual, os ritos funerários, a fotografia, a comunicação social, a função do briefing, a encenação cinematográfica, a pornografia etc. As conversas versam sobre os encontros entre amigos nos festivais, as ideias sobre arte e cinema que cultivam, os gostos e as preferências diferentes etc. As imagens representam vislumbres dos locais e dos momentos em que as conversas ocorreram. A montagem anarquívica que caracteriza o curta torna difícil atribuir um posicionamento à instância de enunciação do filme, que se inscreve sob a assinatura de Pyrata, mas não deve ser a ele identificada sem maiores considerações.

O Curta dos Festivais se apresenta como uma versão curta de um projeto de documentário de maior duração e constitui, de certa forma, uma exploração experimental de um material que tem uma importância dupla. Por um lado, as imagens constituem uma memória pessoal (são, sobretudo, registros de encontros com amigos). Por outro, pertencem a uma memória coletiva do cinema brasileiro contemporâneo, de um dos espaços sociais que o constituem (são, igualmente, registros de encontros com interlocutores e com possíveis colaboradores). Nesse sentido, a construção do curta impede que a conversa e o diálogo dos encontros apareçam de modo linear, desfigurando o ordenamento das formas discursivas e reinscrevendo a matéria em decomposição daí resultante em uma montagem anarquívica.

Imhotep (2015)¹²

Os usos da montagem anarquívica para a desfiguração da representação alcançam uma expressão radical em Imhotep (2015), em que o

¹¹ Disponível em: <https://vimeo.com/130931284>; acesso em 22/09/2019.

¹² Disponível em: <https://vimeo.com/130931284>; acesso em 22/09/2019.

efeito zapping (entre as heranças da videoarte) e a exploração das descontinuidades entre imagens e no interior das imagens (heranças do cinema experimental) convergem na articulação de uma série de modalidades de interferência entre imagens que representam ícones do Egito antigo e de suas sobrevivências na cultura visual contemporânea, sob a forma de pirâmides (o nome de Imhotep está associado à construção da primeira pirâmide egípcia) e de elementos iconográficos associados à escrita dos hieróglifos (em especial a representação do deus Rá, de quem Imhotep foi, igualmente, um dos altos sacerdotes). O único plano do filme que foi filmado por Pyrata corresponde a uma tomada de um boneco do deus Rá, que opera como uma camada primordial de sentido na orquestração visual do curta. Sobre essa camada, uma série de outras imagens vem depositar seus vestígios. A apropriação de imagens da internet, que são encadeadas ou sobrepostas com o plano do deus Rá, confere a Imhotep o sentido de uma exploração de arquivo, e sua montagem anarquívica perturba todo sistema de arquivamento.



Figura 10 – Ícones do Egito antigo sobrepostos ao plano de um boneco do deus Rá. Captura de tela do curta Imhotep (2013), de Leo Pyrata. Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

Seria possível dizer que a vaga luminosidade das imagens de internet ofusca a luminosidade solar do plano do deus Rá, na trama videográfica de Imhotep. De fato, frequentemente, o fluxo das imagens que atravessa o plano apaga a figura de Rá, criando um efeito de saturação da tela que remonta ao *Global Groove* (1973), de Nam June Paik, e às suas sobreposições (por meio de transparências e de *chroma key*). A genealogia desse efeito pode ser buscada, de acordo com o quadro interpretativo estabelecido pelo título e pela iconografia egípcia do curta, no sonho ou no delírio de Sergei Eisenstein, que supôs encontrar no hieróglifo egípcio e no ideograma japonês os modelos de sua montagem intelectual.

Ao mesmo tempo, é também frequente que o plano do deus Rá ressurgja sob o fluxo das imagens, ou dentro delas, sob outras formas, rarefazendo a saturação e revelando a persistência da iconografia a ele associada. Se há persistência de formas e de motivos iconográficos, efetivamente, entre o Egito antigo e suas sobrevivências visuais contemporâneas, não se pode, contudo, supor uma continuidade absoluta entre o presente e o passado. Imhotep explora o que sobrevive de uma iconografia antiga, cujos sentidos atuais devem ser buscados na memória do cinema a que ela está associada – a montagem conceitual de Eisenstein, mas também os procedimentos de sobreposição da videoarte e seus efeitos sobre o projeto eisensteiniano e sobre as práticas cinematográficas da montagem no contexto digital – e também no contexto da música, em suas relações com o cinema e o audiovisual – a figura do jazzista Sun Ra (e sua Arkestra), presente na trilha sonora musical do curta e em planos da ficção científica afrofuturista *Space is the Place* (1974), de John Coney.



Figura II - Datamoshing e desfiguração. Captura de tela do curta Imhotep (2013), de Leo Pyrata. Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

Imhotep compõe uma espécie de atlas desfigurado da recorrência das pirâmides, do Deus Rá e da iconografia do Egito antigo, transformados e reinventados, a cada vez, por sua encenação cinematográfica e existencial pela figura de Sun Ra, por sua apropriação nos mais diversos contextos de práticas da imagem, por sua disseminação caótica, anárquica, aberta, de que o curta de Leo Pyrata constitui apenas um vislumbre e, talvez, o rigoroso (porque desfigurado) retrato. Por meio desse retrato da disseminação de uma iconografia, Imhotep parece simbolizar, em geral, a vida das imagens e a possibilidade de transferir suas formas – e, em alguma medida, seus sentidos – que caracteriza sua condição sensível. Ao mesmo tempo, o curta revela a dimensão diabólica da vida das imagens: a possibilidade de transferência entre os mais diversos contextos e a multiplicidade das transformações que as imagens atravessam nesse movimento as destina ao informe, que Imhotep encena sob as várias formas da interferência entre imagens. Paradoxalmente, a invenção de novas imagens a partir da interferência entre imagens revela que o informe não é, simplesmente, o fim da vida das imagens, mas um recomeço.

Sua barbárie é aquela de uma abertura para a renovação, e a destruição da experiência acumulada da história das imagens que se adivinha no informe opera como um princípio produtivo. Eis o que pode um “macaco com a câmera na mão”.

Anarcose

Os curtas de Leo Pyrata discutidos neste artigo pertencem a um conjunto mais amplo de experiências artísticas (que inclui outros curtas e um longa autoral, trabalhos como ator, experimentos de arte eletrônica e digital, entre outras possibilidades). Os curtas discutidos evidenciam diversas modalidades de relação entre mídias (literatura, cinema, vídeo etc.), explorando suportes de inscrição heterogêneos e deslocando elementos e procedimentos. O diálogo com linhagens do cinema experimental e da videoarte torna possível a elaboração de modos do que denomino montagem anarquívica, entendida como parte de uma estética da disjunção. Nessa elaboração, o sentido crítico e inventivo da montagem anarquívica promete e insinua um devir-animal – mais especificamente, um devir-macaco – que opera como fundamento contingente (uma vez que instável, como uma pulsão) de uma perturbação destrutiva e potencialmente inventiva de algumas formas atualmente consolidadas de linguagem audiovisual. Essa perturbação desencadeia um movimento em direção à decomposição, à desfiguração e à deformação, instaurando nas imagens, entre as imagens e com as imagens a anarcose de um devir-imperceptível, em direção ao informe. Não se trata de uma a-narcose (com hífen), entendida como negação da narcose, como recusa de estados alterados de consciência, como se fosse possível despertar por completo para uma consciência pura e originária. Em vez disso, a partir dos curtas de Leo Pyrata, talvez se torne possível experimentar e explorar os efeitos de uma efetiva anarcose (sem hífen), entendida como narcose anárquica, como alteração da consciência diante das imagens, como engajamento com a potência e a promessa da desordem, diante do entorpecimento narcótico que caracteriza as atuais formas sedimentadas de relação com as imagens.

Referências

BARTHES, R. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas – vol. I. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 114-119.

BENJAMIN, W. Rua de mão única: obras escolhidas – vol. 2. Trad. R. R. Torres Filho e J. C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. Passagens. Organização de R. Tiedemann, W. Bolle e O. Matos. Trad. I. Aron e C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

BOURRIAUD, N. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Trad. D. Bottmann. São Paulo: Martins Editora, 2009.

CARDOSO, G. Entre festivais: Subybaya e Baronesa. In: Estado Crítico: textos da residência de crítica do III Fronteira. Goiânia: Fronteira Festival, 2017a, p. 22-25. Disponível em: http://www.frenteirafestival.com/doc/IIIFFF_Ebook.pdf; acesso em: 22/09/2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. “1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...” In: _____. Mil platôs. Trad. S. Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 11-119.

DUBOIS, P. “O ‘estado-vídeo’: uma forma que pensa”. In: Cinema, vídeo, Godard. Trad. M. A. Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 97-116.

FERREIRA, J. Cinema de Invenção. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

KAFKA, F. “Um relatório para uma academia”. In: Um médico rural. Trad. M. Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 57-67.

PYRATA, L. Crítica autoral do \$V\beta\uparrow\beta\Delta\Upsilon\Delta\$. Disponível em: <https://medium.com/@leonardogama/cr%C3%ADtica-autoral-do-v%CE%B2-%CE%B2%CE%B4-%CE%B4-82OfiaOe2ea8#.dhlglr1lrx>; acesso em: 22/09/2019).

RIBEIRO, M. R. S. Do inimaginável. Goiânia: Editora UFG, 2019.

VERTOV, D. “Nascimento do cine-olho (1924)”. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Trad. M. Pithon. São Paulo: Graal, 1983, p. 260-262.

Cinco últimas publicações do autor:

RIBEIRO, Marcelo R. S. Do inimaginável. Goiânia: Editora UFG, 2019.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopolíticas e cosmopoéticas do contato. Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário, v. 24, p. 207-222, 2018.

RIBEIRO, Marcelo R. S. A imagem como experiência em Untitled Film Stills. Revista Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC, v. 8, p. 27-50, 2017.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 5, p. 1-26, 2016.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Sometimes in April: a inscrição sensível do genocídio como crime contra a humanidade. In: Bruno Amaral Machado; Cristina Zackeski; Evandro Piza Duarte (orgs.). Criminologia e cinema: narrativas sobre a violência. Ied. São Paulo: Marcial Pons; Fundação Escola Superior do Ministério Público do Distrito Federal e Territórios, 2016, p. 335-359.