

TEORIA DE CINEASTAS

PRÁTICAS E POLÍTICAS DO PENSAMENTO AUDIOVISUAL

ORG.
BRUNO LEITES
E ANDRÉ ARAUJO

intermeios
CASA DE ARTES E LIVROS

Editora Intermeios
Av. Dr. Pedro Lessa, 1.111 Conj. 33
11025-001 Ponta da Praia – Santos – SP – BR
(13) 3394-8645
www.intermeioscultural.lojavirtual.com.br

Teoria de Cineastas: Práticas e Políticas do Pensamento Audiovisual

© Bruno Leites e André Araujo (Editores)

Editoração eletrônica, produção Intermeios – Casa de Artes e Livros
Diagramação Fernandes Augusto Castro
Revisão Tuca Dantas
Capa Caio Ramos

CONSELHO EDITORIAL
Vincent M. Colapietro (Penn State University)
Daniel Ferrer (ITEM/CNRS)
Lucrécia D'Alessio Ferrara (PUCSP)
Jerusa Pires Ferreira (PUCSP)
Amálio Pinheiro (PUCSP)
Josette Monzani (UFSCar)
Rosemeire Aparecida Scopinho (UFSCar)
Ilana Wainer (USP)
Walter Fagundes Morales (UESC/NEPAB)
Jacqueline Ramos (UFS)
Alessandra Paola Caramori (UFBA)
Cláudia Dombusch (USP)
Barbara Arisi (Unila)
Nikita Paula (Ancine)
Paulo Vieira (UFPA)
Antônio Fernandes Junior (UFCAT)
Cristiane Maria Marinho (UECE)
Regiane Lorenzetti Collares (UFCA)
Luis Celestino Collares (UFCA)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L533 Leites, Bruno; Araujo, André (Editores)

Teoria de cineastas: práticas e políticas do pensamento audiovisual / Edição de Bruno Leites e André Araujo. – São Paulo: Intermeios; Porto Alegre: FAPERGS, 2026.

542 p. 16 x 23 cm

Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).
ISBN 978-85-8499-227-0

1. História. 2. História Social. 3. História Cultural. 4. Indústria Cultural. 5. Cinema. 6. Arte. 7. Política. 8. Sociedade. 9. História do Cinema. 10. Cinematografia Histórica. 11. Cineastas. 12. Pensamento Audiovisual. 13. Teoria do Cinema. I. Título. II. Leites, Bruno, Editor. III. Araujo, André, Editor. IV. Teoria de cineastas e epistemologias do Cosmos Vivo. V. Conflito, empatia e outras dimensões do pensamento do cinema em contato com a alteridade. VI. Aporia e teoria dos cinemas negros. VII. Atrizes como cineastas teóricas. VIII. Criação e crítica de conceitos a partir de filmes e cineastas. IX. O pensamento da imagem e do som entre mídias. X. Pensamento e análise da imagem. XI. FAPERGS. XII. Intermeios – Casa de Artes e Livros.

CDU 930.85:791.4 **CDD 791**

Catalogação elaborada por Regina Simão Paulino – CRB-6-1154

9. O perpétuo presente do arquivo: notas sobre a insubordinação poética dos movimentos afrodiaspóricos em *Solmatalua*

Ricardo Lessa Filho[1]

"O essencial da vida está no
movimento que a transmite"
- H. Bergson. *Evolução criadora*

"colonizadores do mundo,
queremos que tudo fale conosco,
as feras, os mortos, as estátuas"
- A. Resnais e C. Marker. *As estátuas também morrem*

O que pode ser o movimento? E, todavia, como liberar, pelo cinema, corpos que se movimentam quando o próprio movimento pressupõe *já* liberação? Como através de corpos em *perpétuo movimento* organizar um pensamento que os vislumbrem como ato insubordinado, dilatando-os temporalmente através da montagem cinematográfica? E como propor, obstinadamente, experimentações visuais e rítmicas do próprio material arquivístico, ou seja, da própria latência das temporalidades de passados diversos que são lançados em nosso presente por uma montagem dialética, por uma montagem que experimenta sons e imagens secretadas em sua misteriosa potência?

Mas ante a tantas questões inquietantes ou exigentes, ainda não dissemos sobre a inquietação ou exigência mais fundamental do filme de Rodrigo Ribeiro-Andrade: a confirmação de um estilo ou poética das temporalidades afrodiaspóricas, que em *Solmatalua* implica, ainda mais do que em seu filme anterior, *A morte branca do feiticeiro negro* (Lessa Filho *et al.*, 2022; Costa Junior, 2022), de 2020, a liberação total dos movimentos dos corpos negros, isto é, a obstinação de fazer de toda presença arquivística no filme a cintilância mesma da insubordinação rítmica e visual dessas motricidades como um *ato de criação* capaz de inventar ou imaginar todo um "povo que falta" (Deleuze, 1997, 2005).

1. Professor no Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8496566086504744. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-9814-1626.

Assim, o presente ensaio propõe, à luz de sua rítmica ou visualidade, que o que a montagem de *Solmatalua* faz é engendrar e dialetizar em suas imagens a um só tempo aquilo o que Pasolini denominara de "cinema de poesia" – ao afirmar a natureza fundamentalmente artística do cinema, a sua violência expressiva, a sua materialidade onírica –, como também por sua insistência genealógica, o filme de Ribeiro-Andrade parece buscar uma origem-redemoinho tal qual proposta por Walter Benjamin – essa origem impura, de aparições e desaparições. Nesta encruzilhada epistemológica (Benjamin) e poética (Pasolini), a dimensão experimental da obra acaba por aproximar-se de alguns desdobramentos pensados por Dènetém Touam Bona e, ainda, por sua natureza tanto arquivística quanto afrodiaspórica, *Solmatalua* faz ressoar aquilo que Saidiya Hartman definiu como *fabulação crítica* e Dionne Brand como o *mapa da porta do não retorno*. E na constituição dos ritmos e das visualidades do filme, o pensamento de Gilles Deleuze se faz fundamental para pensar o *ato de criação* como porvir dos povos.

***

A Origem como redemoinho

Aqui é fundamental, para introduzirmos e compreendermos algo da atmosfera dissonante e experimental de *Solmatalua,* para apreendermos, portanto, a própria dimensão da enraização-desenraização de imagens e sons que o filme articula, acessarmos as linhas onde Walter Benjamin dedicara-se no intuito de organizar uma imagem do pensamento para definir a sua concepção de *Origem (Ursprung):*

> Origem (*Ursprung*) não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese *(der Ursprung steht im Fluß des Werdensals Strudel)*. [...] O seu ritmo (*in seine Rhythmik)* só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado (*Unvollendetes*, *Unabgeschlossenes*). (Benjamin, 2013, p. 34)

Então essa origem é "rítmica" (*Rhythmik)*, incompleta (*Unvollendete)* e inacabada (*Unabgeschlossenes)*: é uma origem-redemoinho e, com isso, uma *origem desenraizada* – como são as origens dos povos afrodiaspóricos, arrancados das terras-raízes africanas em imensuráveis navios negreiros. E é importante ressaltar, aqui, que Benjamin escreve tais páginas em a *Origem do drama trágico alemão* em 1928, ou seja, exatamente um ano depois da publicação de *Ser e tempo* de Martin Heidegger. E não é nada casual que estes dois alemães, de *origens* e pensamentos diametralmente opostos, tenham, cada um em seu próprio estilo, destinado páginas cruciais e tão divergentes acerca do mesmo conceito.

Benjamin concebeu a Origem como subversão ou *insubordinação* à noção de origem-raiz heideggeriana. Enquanto para Heidegger ela é permanente, *enraizada*, e é isso que lhe permite falar da terra como um invólucro sobre si mesmo e como reino do Imutável, a origem-redemoinho de Benjamin é *desenraizada*, forjada por impermanências, pela ordem das alteridades. O redemoinho irrompe de tempos em tempos, quase sempre de forma inesperada, no curso das grandes porções d'água. Fenômeno potente (já que surge modificando o fundo e as superfícies aparentemente bem consolidadas), mas ao mesmo tempo frágil, efêmero, aparecendo e desaparecendo. O redemoinho, em sua dinâmica de plasticidade e fluidez, traz as coisas das profundezas à superfície e as faz, no mesmo movimento, imergirem de volta. A origem-redemoinho benjaminiana é, então, uma origem que busca revelar as *temporalidades soterradas.*

E não é sobre soterramento ou insubordinação e, inclusive, sobre impurezas que *Solmatalua* constrói toda sua duração? O filme é atravessado por arquivos outrora soterrados, enclausurados em depósitos, esquecidos alhures, e ao fazer com que esses arquivos irrompam à nossa visibilidade, *Solmatalua* forja-se experimental e insubordinadamente para desafiar as diversas hierarquias narrativas, imagéticas ou arquivísticas. E se há uma experimentação naquilo engendrado pela montagem, é porque Ribeiro-Andrade sabe que tal desafio só se materializa exitosamente se sua constituição se der pela dimensão das impurezas das temporalidades, dos desejos, dos corpos e de seus movimentos.

***

Da poesia – e sobre os arquivos da escravidão

Solmatalua apresenta-se sob a forma de uma montagem de breves sequências – retrabalhadas nas suas durações, nos seus ritmos, bem como

na sua visualidade – de um cinema que se apoia, como método e estilo, naquilo denominado de "filme de arquivo", em que o uso inventivo dos arquivos elegidos, graças à uma montagem experimental, revela formas outras de como dotá-los, através de latências e compassos, com movimentos obstinados, com movimentos perpetuamente inacabados. De tal modo poderíamos denominá-lo, próximo a Pasolini, de um "cinema de poesia". Essa poesia e esse cinema que o cineasta italiano propôs teórica e praticamente, constituía-se na virtude crítica da montagem, gesto somente possível para Pasolini à luz de uma *potência poética* que nos permitiria ver outra coisa em tudo o que mostra (Pasolini, 1976).

Pasolini insistiu em lembrar que as imagens que se desenrolam na tela são indissociáveis do mundo da memória e dos sonhos, o que explica a profunda qualidade onírica do cinema e da inseparabilidade da sua natureza, digamos, objetal, absoluta e necessariamente concreta. Uma forma de afirmar a natureza fundamentalmente artística do cinema, a sua violência expressiva, a sua materialidade onírica e espectral. Tudo isso leva Pasolini a pensar, em conclusão, que a linguagem do cinema é fundamentalmente uma "linguagem de poesia" (Pasolini, 1976) – ainda que o cineasta italiano note que, de forma massiva, é a prosa narrativa que terá tomado o poder, via Hollywood, sobre a história da sétima arte.

Mas tanto em Pasolini quanto em *Solmatalua* podemos vislumbrar uma poética da montagem que é, ela também, uma dialética: ou seja, trata-se, no plano da crítica e da verdade, de fazer emergir algo essencial através da "normalidade" política ou histórica que certas imagens e certos acontecimentos possuem em nosso presente mais insensível. Mas também se trata, ao nível da poesia e da sensibilidade, de trazer à tona algo comovente em certos movimentos do corpo, em certas expressões de rostos rasgando, aqui e ali, a tela da estética e a retórica da "normalidade" dos arquivos consultados.

Por exemplo, como não se sentir a uma só vez desafiado e comovido quando nos primeiros minutos da narrativa somos apresentados a uma fotografia do navio britânico *HMS Daphne* (Fig. 1), que em 1868 resgatara escravos da África Oriental que tinham sido feitos cativos por traficantes árabes nos primeiros dias de novembro daquele ano?[2] Como que de ponta cabeça, a fotografia da enorme embarcação vai, pouco a pouco, nos revelando os corpos negros e escravizados nesse espaço tão bem denominado por

2. A Lei de Abolição da Escravatura (*The Slavery Abolition Act*) entrou em vigor oficialmente no Império Britânico em 1833. Mas já alguns anos antes a Marinha Real da Grã-Bretanha iniciou operações anti-escravatura visando, principalmente, os navios portugueses e espanhóis.

Dionne Brand como o "mapa para a porta sem retorno", isto é, a metáfora que a autora utiliza para pensar como as entradas dessas enormes construções flutuantes podem ser interpretadas, em nossa atualidade, como a "porta pela qual os africanos foram capturados, carregados em navios que se dirigiam ao Novo Mundo" (Brand, 2001, p. 23, tradução minha).

Uma fotografia (Fig. 1) *posta em marcha* como se estivéssemos olhando um globo terrestre verticalmente se movendo em *slow motion.* A imagem vai lentamente abrindo espaço para a voz inconfundível de Milton Nascimento, declamando o poema de Fernando Brant: *Era rei e sou escravo* (1976). Por isso a estranha beleza poética dessa imagem que se move à velocidade sonora da vocalização de Milton: compassada, lenta, supliciada algumas vezes, mas uma "voz de poesia", uma voz cuja profunda ternura parece buscar nomear – ainda que nenhum nome próprio seja ali pronunciado – os inomináveis da violência do mundo. Uma voz que abre, tanto para a narrativa do filme quanto para a fotografia do império britânico, a temporalidade da história da escravidão:

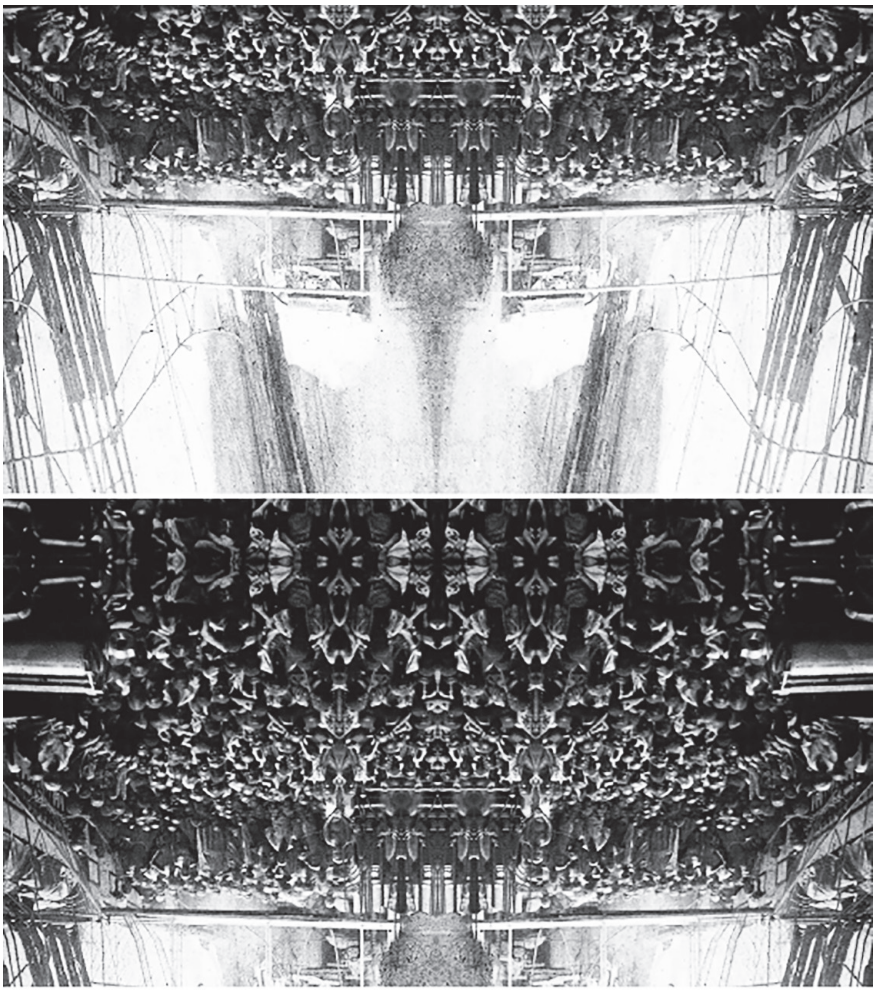
> Era rei e sou escravo
> Era livre e sou mandado!
> Onde a minha terra firme, África dos meus amores.
> Onde a minha casa branca, minha mulher e meus filhos.
> Me trouxeram para longe, amarrado na madeira,
> me bateram com chicote, me xingaram, me feriram.
> Era rei e sou escravo, era livre e sou mandado.
> Mas por mais que me naveguem, me levando pelos mares,
> mas por mais que me maltratem, carne aberta pela faca,
> A memória vem e salva, a memória vem e guarda,
> Guarda o cheiro da minha terra, a música do meu povo,
> a certeza de hoje e sempre que ninguém vais nos tirar: onde estiver o porto,
> Por mais que eu sofra e grite,
> Sou mandado serei livre, sou escravo serei rei. (Brant, 1976)[3].

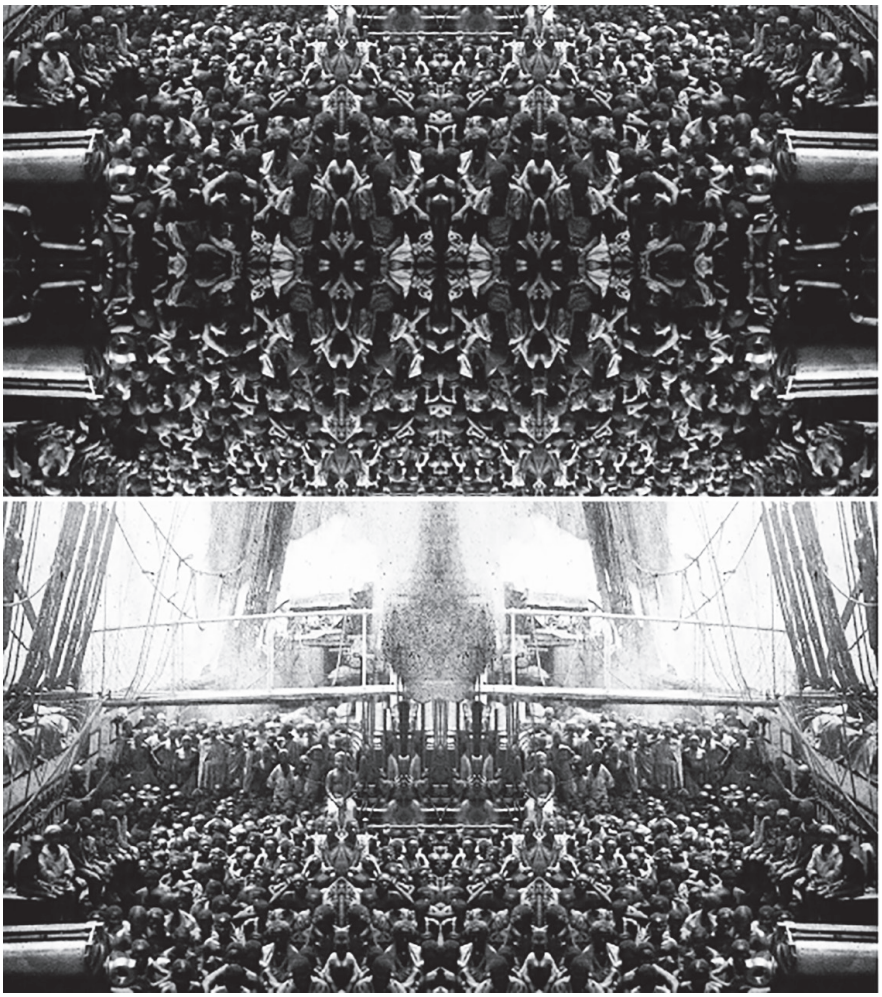
A "memória vem e salva", a "memória vem e guarda". Memória que guarda origens, ainda que sua salvação se dê, nesse poema, no campo das reminiscências, porque somente ao reconhecermos as formas de opressão

3. O poema de Brant musicalizado por Milton e presente no início de Solmatalua pode ser acessado através do link: https://www.youtube.com/watch?v=z2g2JVx65OA&ab_channel=thecandycoloredclown

que o passado lança em nosso presente é que se torna possível imaginarmos um futuro verdadeiramente liberto. Então os povos negros, outrora enraizados na terra materna eram os reis e rainhas de direito tanto de suas geografias quanto de seus corpos e espíritos. Mas logo escutamos Milton declamar, sob a pena de Brant, a história desse crime: o desenraizamento da terra como punição que fizeram os povos afrodiaspóricos serem "levados para longe", "amarrados na madeira", em "carne aberta pela faca", chicoteados, assassinados através dos navios negreiros que nunca deixaram de ser, à sua maneira, *espaços concentracionários flutuantes*.

Figura 1 – Fotogramas do navio *HMS Daphne*





Fonte: Ribeiro-Andrade (2022).

Então tanto o navio britânico com a sua multidão de corpos escravizados quanto o poema de Fernando Brant parecem articular, em *Solmatalua*, a metamorfose do testemunho da violência da escravidão: um por aquilo o que a imagem inscreve em nossa visibilidade, e o outro por aquilo que a música ou poesia são capazes de levantar por sua linguagem, por sua abertura à vocalização. Mas ambos os campos (imagem, linguagem) também são gestos, neste filme, em que o que é irradiado, aberta ou secretamente, é a porta fechada no rosto, aviltada

no corpo da própria humanidade. Aquilo que estudiosos afrodiaspóricos denominam de a *porta sem retorno* (Brand, 2001). Dionne Brand, por exemplo, em um admirável livro propôs mais do que uma porta que se fecha, é o próprio mapa que poderia levar ou guiar alguém à uma saída – física, psíquica ou espiritual –, que foi eliminado brutalmente pela escravidão:

> Mas para a Porta sem Retorno que se ilumina na consciência dos Negros da Diáspora não há mapas. Esta porta não é mera fisicalidade. É um local espiritual. Também é talvez um destino psíquico. Como a partida nunca foi voluntária, o retorno foi, e ainda pode ser, uma intenção, por mais profundamente enterrado. Não há como dizer, pois não há nenhuma maneira de entrar; sem retorno. (Brand, 2001, p. 7, tradução minha)

Por isso a profunda conexão entre o poema de Fernando Brant declamado e musicalizado por Milton Nascimento *não nomear* nenhum nome próprio, por isso que a fotografia da imensa embarcação britânica elegida por Ribeiro-Andrade para seu filme ser fundida com a vocalização de Milton, porque ambos os excertos permanecem como inscrições anônimas (já que não há nome algum dos corpos cristalizados pela fotografia, assim como no poema musicalizado de Brant), tais quais os *Namenlosen* de Walter Benjamin (2000), pois não ter nome era não ter passado – essa intermitência da história que representa aquilo que o mundo colonial ultrajou contra tantos povos, eliminando toda a nomeação daqueles começos e *origens* que poderiam vir a ser rastreáveis:

> Não ter um nome para chamar era não ter passado; não ter passado apontava para a fissura entre o passado e o presente. Essa fissura está representada na Porta Sem Retorno: aquele lugar onde nossos ancestrais partiram de um mundo para outro; o Velho Mundo para o Novo. O lugar onde todos os nomes foram esquecidos e todos os começos reformulados. Em algum sentido desolador, foi o lugar de criação dos negros na diáspora do Novo Mundo, ao mesmo tempo em que significava o fim de começos rastreáveis. (Brand, 2001, p. 9, tradução minha)

***

Arquivos – ou da fabulação crítica e insubordinada

Recentemente Saidiya Hartman realizou um mergulho a uma só vez histórico e antropológico com admirável êxito ao renovar por conta própria os desdobramentos da fabulação e da investigação arquivística. Mas qual é o método que Hartman inaugura para regressar às suas próprias origens afro-americanas, portanto, para regressar e acessar à própria genealogia? Por um lado, ele é investigativo: profunda circunspecção para trabalhar através de documentos de arquivos e de textos e imagens contemporâneas, mas também para, se necessário, deslocar-se entre continentes como ela o fez para investigar suas origens a partir de Gana (Hartman, 2021); por outro lado, ele é obstinadamente imaginativo e poético, ou como a autora denomina: uma *fabulação crítica* (Hartman, 2020), ou seja, "uma operação de escritura que permite ir além do trabalho de recontar a violência descrita nos arquivos que registraram a opressão colonialista contra vidas negras brutalmente apagadas" (Lessa Filho *et al.*, 2022, p. 293).

Hartman, sobre a sua própria perspectiva de *fabulação crítica*, a define como a capacidade "de recuperar o que permanece adormecido – a aderência ou reivindicação de suas vidas no presente – sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração" (Hartman, 2020, p. 15). Mas como fabular existências condenadas à desaparição física, simbólica e memorialística? Como insistir em fabular tais existências quando o material que resta sobre elas é tão precário e tão difícil de acessar?

Para Hartman, contudo, mesmo ante a tal precariedade ou inacessibilidade, é sempre possível fazer resplandecer atos de resistência na criação de uma contranarrativa capaz de embaralhar hierarquias e expectativas, ofertando-nos uma releitura inesperada e renovada da história, pois nesses atos residem *forças de visibilidade* que rompem o véu da apagamento sistemático; são eles que, ao arrancarem as vidas soterradas, desmontam os dispositivos de ilegibilidade que as mantêm submetidas ao silêncio e à opacidade destrutiva.

A fabulação crítica busca se constituir, escreve Hartman, como

> uma história fundamentada na impossibilidade – de escutar o não dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas – e decidida a atingir um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, códigos e fragmentos de discurso, que é o mais próximo que nós chegamos a uma biografia dos sem nomes e dos esquecidos.

> [...] A necessidade de tentar representar o que não podemos, em vez de conduzir ao pessimismo ou desespero, deve ser acolhida como a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo por um futuro liberto. (Hartman, 2020, p. 15, 31)

Pensar a fabulação crítica seria pensar a história fundamentada na impossibilidade. Árduo desafio, portanto: não deixar que a precariedade ou inacessibilidade do material investigativo nos condicione a um inoperante pessimismo ou desespero, mas fazer dessas limitações algo como um *movimento de insubordinação* que nos anime e nos lance à uma outra possibilidade de futuro.

E é uma insubordinação à limitação material que é perceptível em *Solmatalua*. Insubordinação, por exemplo, quando descobrimos, pelos créditos finais, que muitos dos materiais audiovisuais utilizados na montagem do filme eram excertos pouco conhecidos e, consequentemente, tomos ignorados por uma certa cultura visual hierárquica. A insubordinação exercida pela montagem de Ribeiro-Andrade se dá na fusão de materiais de depósitos internacionais confeccionados no século XIX com outros materiais produzidos na metade do século XX ou em nossa contemporaneidade no Brasil ou no exterior. E esses materiais vislumbrados pelo cineasta são tomos que precisaram ser aproximados, tensionados para que uma nova legibilidade pudesse constituir-se a uma só vez como exercício de sensibilidade e historicidade, e como gesto de insubordinação à hierarquia dos dispositivos, dos depósitos e das imagens.

Essa insubordinação também se observa na intensidade dos planos, na duração das sequências escolhidas por Ribeiro-Andrade, mais ainda, na rítmica ou na dramaturgia das relações que ele estabelece entre as sequências de *Solmatalua*: pode-se chamar isso de *concatenação das rimas visuais* criadas pelo cineasta através da montagem, nessa estirpe que ele mesmo denomina de "cinema negro experimental" (Ribeiro, 2020). Ao final, os arquivos consultados se tornam, quando dialetizados pela montagem, imagens rítmicas que vão, à luz da subjetividade temporal e estética de cada documento trabalhado e transformado em narrativa cinematográfica, articular um ritmo de temporalidades onde é um todo pulsante – e não um ponto de vista unilateral – que se torna capaz de ver o *tempo histórico afrodiaspórico* em seus aspectos mais heterogêneos.

A montagem de *Solmatalua* será a conformação – mas também em durações e ritmos, em timbres de vozes e em rimas – dessa divisão política,

histórica e até antropológica. Será, portanto, uma montagem essencialmente dialética: uma montagem de emergências e ressurgências concebidas segundo um ponto de vista mantido por todo um emaranhado processo de decisões práticas e atos de pensamento, de decisões sensíveis e intuições intelectuais. Será de modo obstinado a tentativa de forjar, com imagens e sons de passados diversos, uma memória para os povos afrodiaspóricos obliterados, tratando de reivindicar, em uma atualidade sempre renovada, uma certa intimidade com a vida dos mortos à luz da *História do presente*, ou como decididamente escreve Hartman:

> Uma História do presente luta para iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um estado livre, não como o tempo antes do cativeiro ou da escravidão, mas como o antecipado futuro dessa escrita. (Hartman, 2020, p. 17)

E próximo à Hartman, as elaborações recentes de Juliano Gadelha contribuem para pensar a montagem de *Solmatalua*, artística e epistemologicamente, como uma intersecção sensível entre fabulação crítica e *imaginação radical*, buscando em tudo isso um gesto insubordinado que seja capaz de experimentar infinitamente conceitos e poéticas onde novos modos de vida para os povos afrodiaspóricos possam ser criados:

> A imaginação negra tem experimentado de infinitas e radicais maneiras a formulação de conceitos, a criação de poéticas e a proposição de outros modos de vida para pessoas negras que as permitam em sua crítica atravessar as estruturas de poder rumo a novos mundos. [...] Faz parte da imaginação radical negra [...] fazer uma quebra com o mundo tal como conhecemos, compondo uma nova imaginação política agora. (Gadelha, 2023, p. 4)

***

Vislumbres – ou o experimental

Antes de tudo, e para além de todas as suas citações visuais ou sonoras, *Solmatalua* se constitui como um *poema experimental* precisamente porque *devolve* e interioriza o regresso de diversos passados, mas dando-lhes

forma, ou seja, uma exterioridade, uma visualidade acessível (mas jamais simplória), tornando-os partilháveis e sentidos como um horizonte histórico outramente possível. O grande poeta soviético, Ossip Mandelstam, disse palavras fundamentais sobre a poesia: que ela é "o arado que cava no tempo para trazer à tona as camadas profundas ", essa "terra enegrecida", rica em húmus, que temos que cavar fundo para que a superfície – nosso presente – seja fertilizada. Mandelstam falava dessa profundidade como um "ontem [que] ainda não veio, que não existiu realmente" e só existirá quando um poema tiver dado *retorno.* Todo poeta, continuará Mandelstam, é um "*insubordinador de ideias*" (*perturbateur d'idées*) (Lê, 2022, p. 42, tradução minha).

Mas logo os incontáveis retornos, em *Solmatalua*, só poderiam ocorrer mediante uma profunda sensibilidade às imagens e uma rigorosa articulação pela montagem enquanto gesto de insubordinação. Retornar parece ser, para Ribeiro-Andrade, tornar-se capaz de revirar o presente de cabeça para baixo, trazer as coisas do fundo à superfície ou trazer do passado para o presente algo que não vimos ou que pensávamos estar perdido. Retornar seria, neste filme, dar forma a um outro presente mesmo que experimentalmente para que uma reconfiguração seja exercida, pois só assim poderemos repensar a nossa história ou a nossa genealogia mais fundamental.

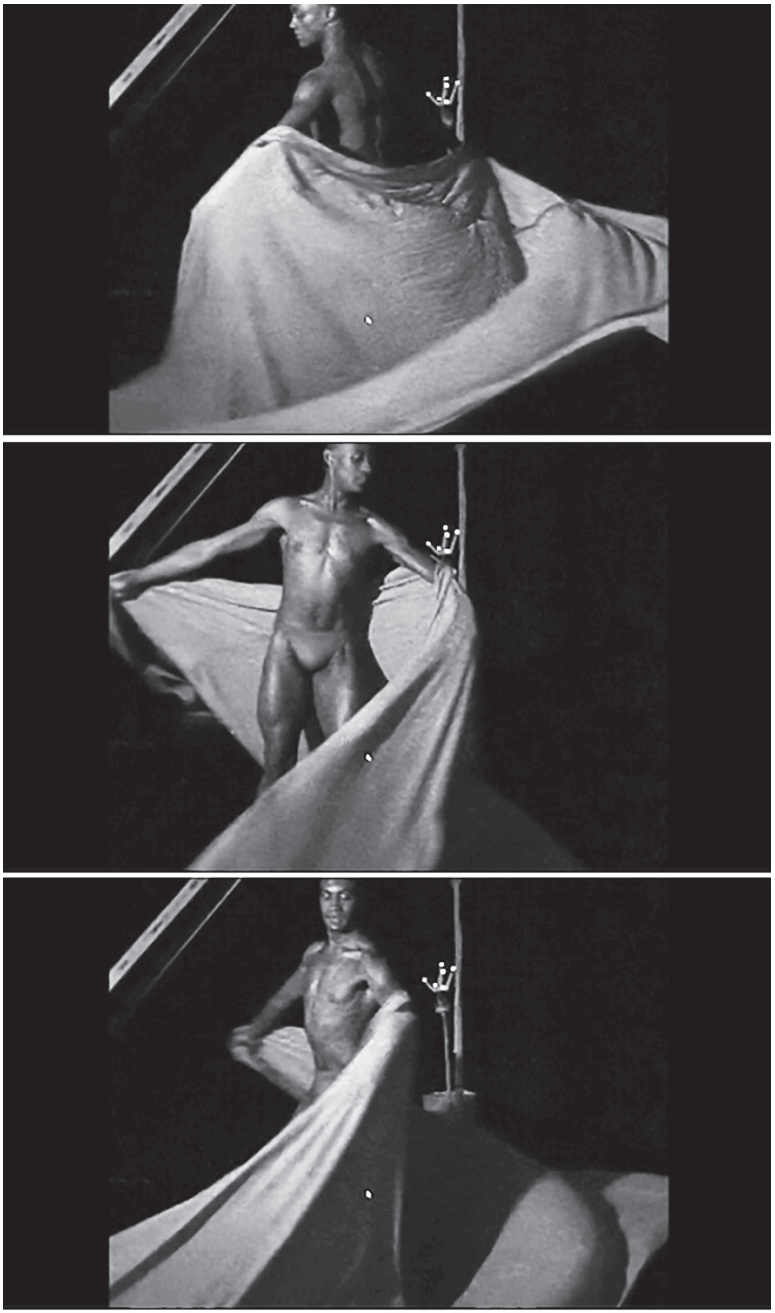
De maneira mais geral o filme de Ribeiro-Andrade articula, com pistas ou indícios mais complexos do que seu filme anterior, a própria posição de cineasta que me parece singular, não por algum virtuosismo especial de seus processos visuais ou narrativos, mas pelo movimento interno de suas imagens, esse movimento de retorno perpétuo aos poemas (sonoros ou imagéticos) e aos ritmos da montagem. Mas também articula, com intensidades sonoras divergentes e sem legendagem (como ocorreu em *A morte branca do feiticeiro negro*, onde a legenda na parte inferior da tela constituía a própria linguagem do escravo que insubordinou toda a lógica escravocrata), sobre um modo de pensar o cinema, ou seja, de produzir imagens anacrônicas das quais nunca sabemos muito bem as razões de tais fundações, fazendo um *retorno* a determinados passados, retornos ou passados estes que dizem respeito tão intensamente ao nosso presente na própria energia do desejo que eles manifestam, logo, um certo movimento em direção as "rajadas do futuro" como propôs René Char (Lê, 2022), ou seja, encontrar modos ou subterfúgios para um outro porvir a partir daquilo que o passado *nos lança*.

Mencionamos três parágrafos acima acerca do *poema experimental* que vislumbramos em *Solmatalua.* Essa "terra experimental" ao longo da história do cinema é prolífica e heterodoxa, mas vincular-se a essa "terra" é estar ciente das modulações incessantes entre retornos ou recomeços que ela exige, e ela é o próprio lugar onde Ribeiro-Andrade concebeu suas práticas cinematográficas e onde evoluiu sua sensibilidade às temporalidades disjuntivas entre imagem, som e linguagem. Nessa terra estética, aliás, os *retornos* são gestos recorrentes. Por exemplo, P. Adams Sitney (2002, p. 347-369) notou o "teor lírico" do cinema de vanguarda até as operações que ele chama de "cinema estrutural". Falando da obra-prima de Michael Snow, *Wavelength* (1967), Sitney analisa entre outros exemplares a eficácia do uso conjunto – como vemos em *Solmatalua* – de câmera lenta e sobreposição: "Uma das táticas mais interessantes usadas por Snow", escreve ele, "é a sobreposição em uma posição ligeiramente avançada do zoom, aquela do plano seguinte sobre o que estamos vendo", e o autor norte-americano conclui que esse exercício oferece "uma imagem estática do processo temporal" (Sitney, 2002, p. 360, tradução minha).

Então para materializar a dimensão experimental, mas também dialética de *Solmatalua,* escolhemos agora duas sequências visuais (dois atos de montagem) que irrompem em momentos distintos durante os quatorze minutos do filme:

I - Um personagem que gestualiza movimentos com o corpo à mostra, portando um lençol carmim e passando-o ao seu redor em uma intensidade dançada (Fig. 2). Esse personagem que se volta sobre si mesmo em *Solmatalua* dá a impressão tanto de fugir do espaço quanto de tentar dissolver-se por completo na profundidade enoitecida – como aqueles truques de mágica em que ao passar uma capa ao redor do próprio corpo, o mágico desaparece diante dos espectadores –, ao passo que persiste, que não para de movimentar-se diante de nossos olhos, algures rodopiando incessantemente como um pião, mas também *cintilando* entre a aparição que se pulveriza no espaço como um fenômeno meteorológico e a tela enegrecida imposta pela montagem. Estes excertos montados estão, sem dúvida, vinculados à uma estirpe ou estilo que poderíamos denominar de "experimental".

Figura 2 – personagem envolto em lençol carmim



Fonte: Ribeiro-Andrade (2022)

Mas há também os próprios desdobramentos dialéticos que uma montagem crítica e aberta às sensibilidades do tempo nos dá a ver: esse personagem portador do lençol carmim, nos movimentos corporais mesmos parece remeter, em sua plasticidade e fluidez, aos *Parangolés* de Hélio Oiticica (Fig. 3), esses amontoados de restos ou restituições de tecidos e membranas que o próprio artista considerava como "antiobras de arte". E não é nada casual que Oiticica tenha iniciado a confecção dos parangolés a partir de sua vivência no Morro – e que também é uma escola de samba – da Mangueira, no Rio de Janeiro, aprofundando suas reflexões estéticas e passando a compreender os gestos artísticos como gestualizações de desierarquização da obra de arte, portanto, abrindo (ou dialetizando) sua própria produção à luz de elementos corporais e sensoriais, populares e vernaculares, e onde recursos como a dança, a música, o ritmo do corpo e do tempo se tornaram fundamentais em seu projeto artístico. (Oiticica, 1986; Ribeiro e Detoni, 2023).

Figura 3 – fotografias dos *Parangolés*



Fonte: Oiticica (1986)

> o espectador "veste" a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise. O próprio

> "ato de vestir" a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica da dança, sua primeira condição. (Oiticica, 1986, p. 70)

II – A segunda sequência é a do Malandro (Fig.4). Provocativa porque insubordinada, isto é, de seu próprio vislumbre afrodiaspórico parece nascer os movimentos que constituem esse ser negro, pobre, sem emprego fixo e habitante das margens da cidade; o Malandro é a imagem da *insubordinação* contra tudo aquilo que busca mediocriza-lo, reduzi-lo aos estereótipos mais banais. "Deste modo", escreve Leandro Cristino (2005, p. 3), "a malandragem compõe algo diverso de uma classe ou camada. Esse coletivo permanece dúbio e ambivalente, intersticial, situado entre dominantes e dominados". Mas a malandragem é tanto movimento quanto subterfúgio, ou como mais decididamente escreve Dénetèm Touam Bona, uma *tatuagem rítmica dos corpos afrodiaspóricos,* pois

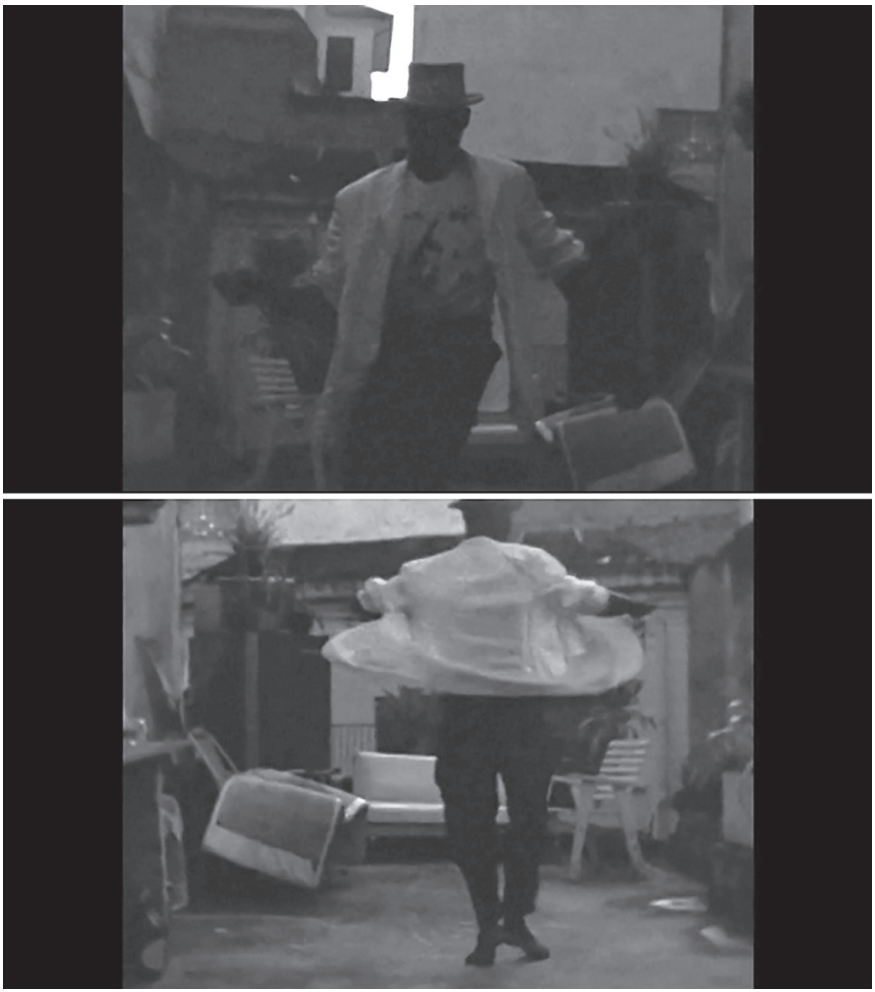
> A memória do corpo não é estática, é motora, dinâmica, só se atualiza em gestos, em posturas, numa série de práticas corporais tais como a dança ou a música. Os ritmos do Atlântico negro se confundem muitas vezes com a própria repetição do mito: sua atualização ritual. As cerimônias do candomblé, do vodu ou da *santeria* testemunham isso: "cada divindade tem seus motivos tamborilados, infinitamente repetidos, que constituem uma espécie de *leitmotivs wagnerianos* dessa mística africana". (Bona, 2020, p. 29-30).

Os gestos do Malandro parecem inscrever-se num outro regime de existência, num outro modo de vida – aquele que Bona nomeia com tamanha precisão: esquiva, escapada, desaparição. Uma retirada ou esquiva não como derrota, mas como metamorfose; um gesto que, ao se afastar pelo movimento intrínseco de seu corpo das relações ou formas excludentes, cria um espaço outramente possível onde a vida pode ser reinventada, fabulada: "pela sua retirada, se metamorfoseia e cria um fora: o quilombo, o palenque, o mocambo, o *péji an déyo*" (Bona, 2020, p. 40).

Tanto *Solmatalua* quanto o texto de Bona partilham, com rigor e sensibilidade, a urgência de inventar uma linguagem capaz de dar forma ao que escapa – formas de existência que não se submetem, que não se deixam fixar, *formas de sobrevivência para iluminar outramente o nosso presente*. Daí a escolha, desde o início do filme, da voz de Milton Nascimento decla-

mando a *poesia* de Fernando Brant, como se a própria dimensão poética da linguagem fosse o primeiro passo para habitar esse *fora, essa exterioridade* forjada como resistência que esses corpos afrodiaspóricos nos lançam. E daí também o título do livro de Bona, que já traz em si a necessidade de uma *cosmopoética*.

Figura 4 – fotogramas do Malandro



Fonte: Ribeiro-Andrade (2022)

***

Criar o "povo que falta"

Solmatalua não cessa de engendrar paradoxos gestuais e temporais como se pudesse envolver o próprio *ato de criação* enquanto saída ou subterfúgio, inclusive enquanto possibilidade de um Êxodo – esse ato de libertação para todo um povo, ainda que no caso das imagens e da narrativa experimental do filme, um Êxodo todavia incompleto, um Êxodo em devir**,** por isso esses corpos em *perpétuo movimento*, por isso esses corpos *perpetuamente inacabados,* figurando e fulgurando, confrontando-nos com uma genealogia ou espectralidade que já não são possíveis de ignorar, ali mesmo onde seus movimentos afrodiaspóricos constituem esse "povo menor, eternamente menor, tornado num devir-revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do [cineasta], povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado" (Deleuze, 1997, p. 14).

E para que não haja equívocos interpretativos para as palavras de Gilles Deleuze que acabamos de citar, o filósofo francês com essa formulação parece propor filosoficamente aquilo que as recentes obras de Ribeiro-Andrade partilham cinematograficamente: pôr em evidência "essa invenção de um povo, isto é, *uma possibilidade de vida*", porque, continua Deleuze, "escrever [ou montar as imagens] por esse *povo que falta*" (Deleuze, 1997, p. 15; grifos meus). De tal modo, a montagem é em *Solmatalua* a confirmação mesma de um *ato de criação*, ou seja, uma exigência em que o criador não trabalha pelo prazer meramente, mas fá-lo por causa de uma "absoluta necessidade", pois só assim é possível inventar, experimentar, criar conceitos (e mundos) outramente possíveis (Deleuze, 1999).

Contudo, qual seria esse *ato de criação* que vislumbramos em *Solmatalua*? O que se propõe Ribeiro-Andrade a criar? Bem, antes de qualquer coisa parece que em seu cinema a criação só pode se dar a partir de um exercício experimental com as imagens e as dimensões sonoras, portanto, que um ato de criação se constitui, neste filme, por uma necessidade tenaz em experimentar a própria linguagem cinematográfica que é onde ele funda – ou forja – seu pensamento, logo, seu próprio ato criador. Mas também o seu *ato de criação* busca dar forma à invenção ou imaginação de um "povo que falta" – aqui mais decididamente aos povos afrodiaspóricos –, em que uma afinidade fundamental entre o cinema e povos que "ainda não existem" nunca será objetivamente clara, pois "Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe" (Deleuze, 1999). Mas este apelo, em *Solmatalua,* também se materializa pelas insistentes, pelas obstinadas repetições de alguns ar-

quivos, de algumas imagens como se nesse gesto para além de uma diferença descoberta em cada momento, em cada temporalidade da repetição, o seu próprio *ato de criação* se forjasse ao querer o próprio retorno dessa *diferença na repetição* (imagens das reminiscências, das genealogias).

A noção de povo como *povo que falta* consiste, para o pensamento de Gilles Deleuze, em uma ramificação com o conceito de devir onde podemos vislumbrar que essa "falta" já aponta para algo futuro ainda que qualificando ou subjetivando esta temporalidade de outro modo. Não o "futuro" propriamente dito, mas a busca por consolidar um projeto ou pensamento – de todos os modos, um *ato de criação* –, que possa transmutar o presente, tornando-o um *deve ser*, transcendendo-o em outro tempo que precisará *vir*, surgir, resplandecer crítica e sensivelmente. É assim, por exemplo, que Juliano Gadelha (2023, p. 4) escreve, ainda que não faça referência a Deleuze, sobre o caráter "futurista" de uma criação ou imaginação radical para os povos afrodiaspóricos, isto é, que o autor propõe uma ruptura aos modos "convencionais de fazer ciência e filosofia", sem negar, contudo, a importância de imaginar outramente o científico e o filosófico.

E Ribeiro-Andrade para consolidar em *Solmatalua* tal projeto de inventar ou imaginar essa formulação (e fabulação) de um "povo que falta" à luz dos povos afrodiaspóricos, precisou pensar o devir unido às imagens de arquivo dos povos que possuem um *estranho status*, porque incessantemente soterrados pelas fundações hierárquicas ou coloniais, e por isso tal projeto não pode evoluir, se constituir senão quando clama e exige um porvir ou devir insistentemente político de nosso presente mais urgente.

> É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, mas contribuir para *a invenção de um povo*. No momento em que o senhor, o colonizador proclama "nunca houve povo aqui", o *povo que falta é um devir*, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir. (Deleuze, 2005, p. 259-260; grifo meu).

Considerações finais

Para resistir ao intolerável, é preciso inventar ou imaginar perpetuamente, jamais deixar de fazê-lo. Em *Solmatalua* a potência de sua invenção ou imaginação se dá, precisamente, na formulação de um "povo que falta"

tensionado num porvir dos povos afrodiaspóricos junto à experimentação das formas de trabalhar os arquivos – fabulando-os criticamente –, e nisso o filme se torna mais poético e experimental, mais político e histórico do que todas as tentativas de acreditar na reinvenção do mundo a partir do zero.

Os arquivos afrodiaspóricos da montagem de Rodrigo Ribeiro-Andrade serão a confirmação e, inclusive, a deflagração deste "povo que falta", destes povos sempre sem lugar, diaspóricos ou migrantes, nunca fixados, pois disseminados pelo mundo por suas origens-redemoinhos, impuras, e, portanto, em devir, num perpétuo movimento insubordinado. Povos cuja obstinação, nos mostra *Solmatalua,* encontra subterfúgios e esquivas sempre renovadas, pois esses corpos como os vemos, graças à dinâmica, à experimentação da montagem cinematográfica, projetam "um mundo ao mesmo tempo passado e ainda por vir" (Bona, 2020, p. 37), capazes, portanto, de "traçar uma linha de fuga a partir do próprio 'interior' do sistema escravagista'" (Bona, 2020, p. 39), isto é, que *Solmatalua* se constitui, singularmente, por suas convicções estéticas e temporais e por suas convocações rítmicas e poéticas, como um *ato de criação* onde o que se vê é um "processo contínuo de libertação" (Bona, 2020, p. 39), por isso nenhuma imagem deste filme nos aparece estática ou imóvel, mas sempre em *loops*, sempre em constante movimento, como se inscrevesse em cada uma de suas decisões a própria motricidade da liberação – da libertação – destes corpos, destes *povos que faltam*.

Mas como terminar por falar sobre um filme como *Solmatalua*? Sobre um filme cuja curta duração nunca nos deixa indiferentes, sobre um filme que nunca cessa de jorrar suas origens-redemoinhos, suas impurezas do tempo de tantos arquivos trabalhados, montados, dialetizados? Sobre um filme que sempre nos lança a passados diversos, citados, e exigindo, com obstinação e rigor, vislumbres que a *sobrevida da escravidão* impõe a todos nós – a todo o nosso presente e a todo o nosso porvir –, portanto, questões e inquietações que precisam ser postas à luz de nossa comum humanidade: logo, evidenciadas, partilhadas, tensionadas de todos os modos e lugares.

> A escravidão estabeleceu uma medida humana e um ranking de vida e valor que ainda têm de ser desconstruídos. Se a escravidão persiste como uma questão na vida política dos afro[diaspóricos], não é por causa de uma obsessão antiquada com o passado ou o peso de uma memória muito longa, mas porque as vidas negras estão ainda sob perigo e ainda são desvalorizadas por um cálculo racial e uma aritmética

> política que foram entrincheirados séculos atrás. Esta é a sobrevida da escravidão – oportunidades de vida incertas, acesso limitado à saúde e à educação, morte prematura, encarceramento e pobreza. Eu também sou a sobrevida da escravidão. (Hartman, 2021, p. 18)

Então esse "mistério desconhecido e indizível" que é, ainda hoje, a história da escravidão, nos mostra que, sem dúvida, para aqueles milhões de corpos negros que cruzaram o Atlântico e para seus descendentes, o "passado ainda não acabou" (Hartman, 2021, p. 28, 34). É por isso que em *Solmatalua* engendrar pelo arquivo a potência de aflorar experimentalmente os movimentos dos corpos afrodiaspóricos é um gesto crucial para *iluminar as formas de sobrevivência*, pois essa motricidade serve como *oposição vital* à imagem cativa e *calada* do escravo (o "criado mudo"), de seu corpo como

> o lugar do cativeiro. O corpo negro situa-se como signo de significados culturais e políticos particulares na diáspora. Todos esses significados retornam à Porta Sem Retorno – como se aqueles corpos saltitantes, esses corpos prostrados, esses corpos feitos para dançar e depois trabalhar, esses corpos coagulando sob o canto dos chicotes, esses corpos amaldiçoados, esses corpos valorizados, esses corpos ficam curvados nessas atitudes. Eles permanecem fixos no éter da história. Eles saltam para as costas do contemporâneo – eles se apegam não apenas às memórias coletivas e adquiridas de seus descendentes, mas também às memórias coletivas e adquiridas do outro. Todos nós entramos nesses corpos. (Brand, 2001, p. 31-32, tradução minha)

O cinema, como qualquer outra arte, não pode curar ou reparar a violência feita às formas de vida, não pode contornar a crueldade contra as genealogias negadas ou obliteradas da história, mas ele é capaz de, por um lado, se necessário, denunciar ou acusar tais violências de inúmeras maneiras (seria aí o cinema militante, por exemplo) reivindicando urgências do presente; mas ele também pode, por outro lado, experimentar ou gestualizar possibilidades para um outro mundo que seja capaz de forjar-se enquanto resposta a um mundo devastado por práticas coloniais do passado e capitalistas do presente.

Solmatalua elege o segundo lado do caminho, esse o mais difícil, o mais paradoxal porque incerto, experimental: sabe muito bem sobre o que está em jogo nos ritmos da montagem, nas dissonâncias poéticas, nas temporalidades dos movimentos corporais afrodiaspóricos que surgem e de-

saparecem sempre ecoando a sua própria experiência de inventar ou imaginar modos de deflagração para estes povos que faltam, fazendo junto ao arquivo – aqui como espectro sempre em movimento – um retorno à terra dos vivos, e como se nesse gesto algo de um repovoamento afrodiaspórico pudesse ser exercido ou clamado pela dimensão experimental da linguagem que o filme pratica, que o filme forja.

Porque faz falta ao cinema testemunhar o nascimento de ideias e a explosão de sua força experimental, gestualizante: e isso não nos filmes que as enunciam aos quatro cantos, mas nas obras em que a força se manifesta como algo inesperado, e, sobretudo, pelo modo que essas obras, experimentalmente, lutam pelas ideias e mundos que propõem.

Referências

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, W. Œuvres, III. Paris: Gallimard, 2000.

BONA, D. T. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BRAND, D. **A map to the door of no return**. Toronto: Vintage Canada, 2001.

COSTA JÚNIOR, E. Ante a cicatriz colonial. **Contracampo**, v. 41, n. 2, p. 1-17, 2022.

CRISTINO, L. N. A porção dionisíaca do malandro carioca. *In:* **Anais do II Congresso de Letras da UERJ**. São Gonçalo: Ed. Botelho, 2005.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G. O ato de criação. **Jornal Folha de S. Paulo**, 1999. Disponível em: https://encr.pw/MFV2b

GADELHA, J. Imaginar novos mundos agora. **Rev. Cadernos de Campo**, v. 23, n. 00, p. 1-34, 2023.

HARTMAN, S. **Perder a mãe**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *In:* **ECO-PÓS**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

LÊ, L. **De personne je ne fus le contemporain**. Paris: Éd. Stock, 2022.

LESSA FILHO, R.; SALGUEIRO MARQUES, A.; VIEIRA, F. A morte branca do feiticeiro negro: sobrevivências possíveis de um testemunho liminar. **Revista Eco-Pós**, *[S. l.]*, v. 25, n. 2, p. 283-312, 2022.

OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PASOLINI, P. P. **L'Expérience hérétique**. Paris: Payot, 1976.

RIBEIRO, P. S.; DETONI, P. **A arte transvalorativa de Hélio Oiticica**, 2023. Disponível em: < https://abre.ai/nbDv />. Acesso em: 27/11/2024.

RIBEIRO, R. **Por uma fantasmagoria negra experimental**. Cinética, 2020. Disponível em: <https://abre.ai/nbDx>. Acesso em: 20/12/2024.

SITNEY, P. A. **Visionary Film**. Nova York: Oxford University Press, 2002.

SOLMATALUA. Direção: Ribeiro-Andrade. Produção: Gata Maior filmes. Digital (14 min), 2022.