



UFC
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ANNÁDIA LEITE BRITO

**DOS FOTOGRAMAS AO CINEMA MENOR: DISPOSITIVOS, MONTAGEM E
MOVIMENTOS NA OBRA DE SOLON RIBEIRO**

FORTALEZA

2015

ANNÁDIA LEITE BRITO

DOS FOTOGRAMAS AO CINEMA MENOR: DISPOSITIVOS, MONTAGEM E
MOVIMENTOS NA OBRA DE SOLON RIBEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes

Orientador: Prof. Dr. Moacir dos Anjos

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- B875d Brito, Annádia Leite.
Dos fotogramas ao cinema menor : dispositivos, montagem e movimentos na obra de Solon Ribeiro / Annádia Leite Brito. – 2015.
169 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.
Orientação: Prof. Dr. Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Júnior.
- 1.Ribeiro,Solon,1960- – Crítica e interpretação. 2.Ribeiro,Solon,1960- – Exposições. 3.Fotogramas – Exposições. I. Título.

ANNÁDIA LEITE BRITO

DOS FOTOGRAMAS AO CINEMA MENOR: DISPOSITIVOS, MONTAGEM E
MOVIMENTOS NA OBRA DE SOLON RIBEIRO

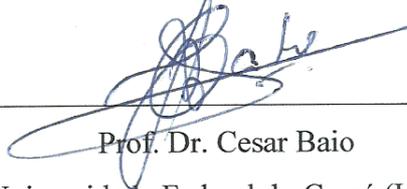
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes

Aprovada em: 23/03/2015

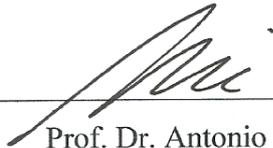
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Moacir dos Anjos (Orientador)
Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj)



Prof. Dr. Cesar Baio
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. Antonio Fatorelli
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Aos meus pais, Ana Maria e Aníbal.

Uma dedicatória de dissertação não é o suficiente para expressar o tamanho da minha admiração e do meu amor por vocês.

Seguirei tentando.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro concedido através da bolsa de auxílio.

Ao Prof. Dr. Moacir dos Anjos, pela orientação atenciosa e pelos aprendizados durante o percurso.

Ao Prof. Dr. Antonio Fatorelli, ao Prof. Dr. Cesar Baio e ao Prof. Dr. Osmar Gonçalves, pelas valiosas contribuições.

Ao artista Solon Ribeiro, pela generosidade na partilha de suas obras e de seus pensamentos.

Ao Centro Cultural Banco do Nordeste, à Jacqueline Medeiros e à Kelviane Lima, pelo acesso ao arquivo de documentação das exposições.

Ao Museu de Arte Contemporânea do Ceará, ao Bitu Cassundé, pelo apoio à pesquisa audiovisual realizada na ex-posição *O cinema é meu playground* (2013).

Ao artista e Prof. Me. Yuri Firmeza e à Profa. Dra. Beatriz Furtado, pela rica experiência e pela confiança durante o estágio de docência.

À Amanda Rodrigues Guimarães, pelo auxílio rápido e constante nos muitos trâmites administrativos.

Aos colegas de mestrado, em especial ao Andrei Bessa, pelo caminho que trilhamos juntos.

Aos amigos Danilo Maia e Eudes Freitas, afetuosos companheiros na documentação audiovisual da pesquisa de campo.

Aos amigos Rafael Ferreira, Rodrigo Faria e Yan Jamaru, por todo o apoio, pelos sábios conselhos e pelas alegrias compartilhadas.

À Sara Pontes, pelo bálsamo da leveza e do aconchego.

Aos queridos Aníbal e Ana Maria, pela paciência e por tanto amor.

“Porém, esse mesmo trabalho (do montador de cinema) oculta um outro ainda não realizado, ou que se perdeu no momento da sua confecção. Um lugar aberto pela montagem, apenas momentaneamente fechado, quando esse homem confere a um filme um ponto final, provisório e frágil como a própria vida.”
(Eduardo Leone)

RESUMO

O trabalho de Solon Ribeiro com os fotogramas do cinema clássico herdados de seu pai articula dispositivos através de outra montagem para que essas imagens sobrevivam por meio da constante variação operada por seus gestos em um cinema menor. As exposições individuais *O golpe do corte* (2005), *Quando o cinema se desfaz em fotograma* (2009) e *O cinema é meu playground* (2013) são investigadas acompanhando os desdobramentos do trabalho no tempo. A metodologia empregada toma as singularidades do corpo da obra em questão ao tensioná-las com a teoria de importantes autores, tornando-os intercessores na tessitura da discussão. Ademais, foi realizada pesquisa documental, que inclui conversas com o artista – Apêndice A da dissertação – e reunião e análise de material de arquivo referente a suas exposições. A partir da teoria do dispositivo no cinema (BAUDRY), a pesquisa passa aos conceitos de dispositivo na filosofia de Agamben e de Deleuze e de aparelho em Flusser, alargando a noção de cinema para as experiências em campo expandido (PARENTE). Os elementos pertencentes a cada obra são examinados e têm os processos e as singularidades de suas configurações apontados. A característica processual inerente ao trabalho do artista é evidenciada pela reiteração no uso de determinados *frames* e pelo retorno ou modificação de certos dispositivos já apresentados. As transformações da montagem cinematográfica clássica (LEONE; MOURÃO) para as montagens operadas por Ribeiro no espaço o aproximam da prática filosófico-histórica de Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). A montagem heurística (DIDI-HUBERMAN) no choque entre os tempos dos fotogramas é relacionada com a imagem-tempo deleuzeana, posto que ambas compreendem uma experimentação que envolve a articulação de um pensamento em imagens, ressaltando a diferença entre a prática afetivo-colecionista do pai e o deslocamento ensejador da sobrevivências (DIDI-HUBERMAN) dos *frames* pelo artista. As modificações no tempo e no espaço de cada obra apontam para movimentos improváveis (DUBOIS) que se colocam no interstício entre a aparência de fluidez e de imobilidade dos fotogramas (BELLOUR). O devir fotográfico (FATORELLI) do cinema de Ribeiro leva à reflexão sobre a linguagem cinematográfica, conduzindo-a a um cinema menor (DELEUZE; GUATTARI) ao afirmar a possibilidade da construção de um outro cinema engendrado a partir dos elementos da forma cinema (PARENTE) hegemônica.

Palavras-chave: Fotogramas. Dispositivo. Montagem. Sobrevivência. Entre-imagens. Cinema menor.

ABSTRACT

Solon Ribeiro's work with the frames of classical cinema inherited from his father articulates apparatus through another montage so that these images survive through constant variations made by his gestures in a minor cinema. The solo exhibitions *O golpe do corte* (2005), *Quando o cinema se desfaz em fotograma* (2009) and *O cinema é meu playground* (2013) are investigated following the development of his work over the course of time. The methodology used takes the body of work's singularities into account to promote the encounter with the theories of important authors, turning them into intercessors in the construction of the discussion. Furthermore, a documental research was accomplished, which included conversations with the artist – Appendix A in the thesis – and the reunion and analysis of archive material regarding his exhibitions. Starting with apparatus theory on film (BAUDRY), the research moves to the concept of apparatus on Agamben's and Flusser's philosophy and *dispositif* on Deleuze's philosophy, expanding the understanding of cinema to the experiences on an expanded field (PARENTE). The elements of each work are examined to point out the processes and singularities of their configurations. The processual characteristics of the artist's work is made evident by the repeated use of given frames and by the modification of some apparatuses already shown. The transformation from the classical montage (LEONE; MOURÃO) to the ones Ribeiro produces on space turns him closer to Aby Warburg's philosophical and historic practice in his *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). The heuristic montage (DIDI-HUBERMAN) found on frames' time collision is related to Deleuze's time-image, since both comprise the development of thought through images, emphasizing the difference between the father's affective and collector practice and the artist's acts of dislocation which led to frames' survival (DIDI-HUBERMAN). The changes on each work's time and space point out to the improbable movements (DUBOIS) placed between the frames' apparent fluidity and immobility (BELLOUR). Ribeiro's cinema becoming-photography (FATORELLI) leads to reflection on cinema itself and to the making of a minor cinema (DELEUZE; GUATTARI) that asserts the possibility of other cinema created from the elements of hegemonic cinema's form (PARENTE).

Keywords: Frames. Apparatus. Montage. Survival. Between-the-images. Minor cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>O golpe do corte</i>	25
Figura 2 – <i>Fotogramas</i> (2009).....	27
Figura 3 – <i>Fotogramas</i> (2013).....	27
Figura 4 – <i>Fotogramas</i> (2013).....	28
Figura 5 – <i>Uma janela para o cinema</i>	29
Figura 6 – <i>Sala dos beijos</i>	30
Figura 7 – <i>Myxomatosis</i>	31
Figura 8 – <i>Céu de estrelas</i>	32
Figura 9 – <i>Quando o cinema se desfaz em fotograma</i>	33
Figura 10 – <i>Eu sou o cinema</i>	34
Figura 11 – <i>Cinema moderno</i>	35
Figura 12 – <i>O corte em Cantagalo</i>	37
Figura 13 – Ação com a plateia em <i>O corte em Cantagalo</i>	38
Figura 14 – <i>Circus</i>	39
Figura 15 - <i>Sage</i>	41
Figura 16 – <i>Perdeu a memória e matou o cinema</i>	42
Figura 17 – Participadores em <i>CC5 Hendrix-War</i>	46
Figura 18 – Espectadores em <i>Uma janela para o cinema</i>	47
Figura 19 – Tarzan na piscina em um segmento de <i>Sage</i> e em <i>Perdeu a memória</i>	51
Figura 20 – Disposição da prancha 79 do <i>Atlas Mnemosyne</i>	52
Figura 21 – Disposição da maior sala de <i>Cinema Moderno</i>	53
Figura 22 – Exterior de um dos álbuns de Eduardo Solon.....	62
Figura 23 – Interior de um dos álbuns de Eduardo Solon.....	62
Figura 24 – Interior do livro <i>O golpe do corte</i>	67
Figura 25 – <i>Elas por elas</i>	67
Figura 26 – Performance no livro <i>O golpe do corte</i>	68
Figura 27 – Mesas de <i>Fotogramas</i> e sala de <i>Perdeu a memória</i>	74

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	DISPOSITIVOS	15
2.1	Teoria do dispositivo no cinema	15
2.2	Dispositivo através da filosofia	17
2.3	Dispositivos de Solon Ribeiro	23
2.3.1	<i>O golpe do corte</i>	24
2.3.2	<i>Fotogramas</i>	26
2.3.3	<i>Uma janela para o cinema</i>	29
2.3.4	<i>Sala dos beijos, Myxomatosis e Céu de estrelas</i>	30
2.3.5	<i>Quando o cinema se desfaz em fotograma</i>	32
2.3.6	<i>Eu sou o cinema</i>	34
2.3.7	<i>Cinema moderno</i>	35
2.3.8	<i>O corte em Cantagalo, Circus, Sage e Perdeu a memória e matou o cinema</i>	36
3	MONTAGEM	44
3.1	Outras montagens	47
3.2	Imaginação e espectador emancipado	58
3.3	Sobrevivência dos fotogramas	60
4	MOVIMENTOS	66
4.1	Entre-imagens	69
4.2	Cinema menor	74
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
	REFERÊNCIAS	81
	APÊNDICE A – CONVERSAS COM SOLON RIBEIRO	86

1 INTRODUÇÃO

O artista cearense Solon Ribeiro herdou de seu pai uma coleção de cerca de 35 mil fotogramas do cinema clássico, em sua maioria hollywoodiano, coletados entre as décadas de 1920 e 1960. Manuel Eduardo Pierre Solon – doravante denominado Eduardo Solon – encomendava tais *frames* aos projetionistas, que os cortavam dos rolos de película aos quais pertenciam e, dessa forma, lhe forneciam as figuras estáticas. Catalogadas em álbuns ou soltas sem referência alguma, essas imagens foram extirpadas de seu contexto inicial, no qual eram pertencentes ao fluxo de composição do movimento de obras cinematográficas.

Desde 2005, Ribeiro vem realizando trabalhos com esse material, tomando as imagens e as deslocando em diversas configurações para desestabilizar seu lugar e ativá-las para outras possibilidades de fruição. Para se chegar à análise do trabalho do artista, objeto do presente estudo, antes é necessário narrar o percurso dos fotogramas, que é intimamente ligado a práticas afetivas desenvolvidas pela família de Ribeiro, além de se caracterizar como um primeiro desvio ao destino usual dessas imagens.

Nascido em Crato, interior do Ceará, Solon Ribeiro passou a infância na cidade. Seu tio, Macário de Brito Monteiro, era proprietário do Cine Moderno, localizado no centro do município caririense. Lá, o artista enquanto menino possuía livre acesso à sala, entrando e saindo rotineiramente no meio das sessões. Ele também costumava frequentar a feira, comércio popular onde coexistiam vendedores de alimentos, de artigos artesanais, cordelistas, cantadores e fotógrafos lambe-lambe, sobre os quais Solon viria a publicar o livro *Lambe-lambe - Pequena história da fotografia popular* (1997), fruto de sua pesquisa de conclusão de curso na Escola Superior Nacional de Arte Decorativa, na França.

É importante citar que o Crato foi um importante polo exibidor no estado, possuindo quatro salas no bairro central por volta da década de 1950 – Cine Cassino, Cine Moderno, Cine Rádio, Cine Educadora –, que permaneceram abertas por mais tempo, encerrando as atividades nos anos 1970 e 1980. Porém, relatos de memorialistas dão conta de outras experiências levadas a frente por pequenos exibidores e o constante transitar de ambulantes portando brinquedos ópticos¹.

¹ Houve a oportunidade de fazermos uma breve pesquisa a respeito dos cinemas do Crato por ocasião da intervenção urbana Crato Assombrado – infelizmente, ainda não executada –, pertencente ao projeto Cine Fantasma, de Paola Barreto, no qual colaboramos. A documentação sobre o assunto é escassa e o maior acesso à informação foi encontrado através de *blogs* de memorialistas como Ivens Roberto de Araújo Mourão <<http://sonocrato.blogspot.com.br>>, Emerson Monteiro <<http://cariricaturas.blogspot.com.br/2010/12/os-cinemas-do-crato-emerson-monteiro.html>> e do professor e cineasta Glauco Vieira

Vindo de Sobral, o pai de Ribeiro, Eduardo Solon, era filho de proprietário de sala de cinema nessa cidade, o senhor Ubaldo Uberaba Solon. A bibliografia e a produção documental pesquisadas divergem quanto à coleção ter sido iniciada pelo avô ou pelo pai de Solon Ribeiro, inclusive nos livros organizados pelo próprio artista. Porém, fiar-se-á em matéria realizada por Ana Claudia Peres (1997) para o jornal O Povo, na qual Eduardo Solon afirma ter iniciado a coleção aos 11 anos com o fotograma de *Tarzan, o filho da selva* (*Tarzan the Ape Man*, W. S. Van Dyke, 1932), e em entrevista com o artista, que expressou o mesmo.

A infância de Ribeiro e seus seis irmãos foi movida pelo garimpo realizado nas salas de cinema da cidade afim de coletar fotogramas para a coleção de seu pai. Isso requeria contato direto com os projetionistas para barganhar as imagens desejadas e para que estes procedessem ao corte que tomaria os quadros de seu conjunto cinematográfico. Tais *frames* passariam pelo crivo do pai, que os acolheria à catalogação nos álbuns – normalmente acompanhada do nome do filme, do ator ou da atriz e do ano de produção – ou os juntaria a o que Solon mais tarde denominou de “lixo da coleção” (RIBEIRO, 2006) – fotogramas soltos e sem referência alguma. A prática comum à família alimentava a brincadeira entre as crianças, que manipulavam imagens rotineiramente e confeccionavam projetores com caixas de sapato e lâmpadas incandescentes.

Na transição dos filmes clássicos para o cinema do pós-guerra, Eduardo Solon decidiu interromper a coleção. Ainda em entrevista a Ana Claudia Peres (1997), diz ter perdido o interesse “quando os clássicos começaram a desaparecer. Os modernos não prendem o meu espírito e nem tem mais atores que prestem”. Ao final, seu acervo é composto por 10 mil fotogramas catalogados em 10 álbuns e por cerca de 25 mil imagens soltas e sem qualquer referência, coletados entre Sobral, Crato e Fortaleza e contemplando filmografia das décadas de 1920 a 1960 (RIBEIRO, 2013, p. 5).

Todo material foi trancado em um cofre e quase não era revisitado por seu dono. Certa melancolia é percebida quando de seu comentário sobre a passagem do tempo e o envelhecimento ou a morte dos atores. “Pra mim, quando morre um é como se eu tivesse junto e, quando vejo um envelhecer, é mesmo que observar o meu envelhecimento”, “É que eu vivi a vida deles” (PERES, 1997). Em entrevista (RIBEIRO, 2014), Ribeiro conta que sempre quis mexer nos álbuns, mas seu pai o dissuadia. O acesso só foi possível quando Eduardo Solon faleceu, no fim da década de 1990, e, em sorteio de seus bens entre os filhos, a irmã do artista foi contemplada e lhe cedeu a coleção.

Cerca de cinco anos se passaram até que ele iniciasse as experimentações com os fotogramas. Esse tempo foi necessário para que se desfizesse a ligação afetiva com o material tão atrelado à figura paterna e passasse a vê-lo “como um conjunto de imagens simplesmente” (RIBEIRO, 2006). Seguiram-se as exposições individuais: *O golpe do corte* (2005), no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza; *Quando o cinema se desfaz em fotograma*, também no CCBNB (2009), na Funarte (2009), no Rio de Janeiro, com curadoria de Yuri Firmeza, e na Galeria Virgílio (2010), em São Paulo; e *O cinema é meu playground* (2013), no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, com curadoria de Bitu Cassundé. A primeira e a última exposição geraram dois livros – *O golpe do corte* (RIBEIRO, 2006) e *Perdeu a memória e matou o cinema* (RIBEIRO, S., 2013). Ambos contêm reflexões realizadas pelo próprio artista e olhares críticos de pesquisadores sobre as obras as quais cada livro se atrela, além de vasta amostragem de parte do acervo de imagens.

Esta pesquisa trabalha com as exposições realizadas em Fortaleza, já que foram primeiramente pensadas para serem apresentadas nos espaços das instituições dessa cidade e, posteriormente, tiveram sua configuração reorganizada nos equipamentos culturais das outras capitais, como no caso de *Quando o cinema se desfaz em fotograma*. Ademais, as três são abrigadas sob a investigação, e não apenas uma ou duas, posto que há uma característica processual inerente ao trabalho de Ribeiro com os fotogramas. Vários fatores a evidenciam, como a reiteração no uso de determinadas imagens e o retorno de certos dispositivos já apresentados, seja de maneira modificada – como nas mesas de luz, na segunda e na terceira exposição, e em *Sage* (2008-2009) – ou com o mesmo arranjo – na obra *O golpe do corte* (2005), retomada em *O cinema é meu playground*. É importante acompanhar o trabalho no tempo para perceber as continuidades, transformações e rupturas no desenvolvimento das questões de Solon Ribeiro. Ao deixar que o conjunto da obra aponte os caminhos da pesquisa, o objeto se torna de fato protagonista da investigação e não mera exemplificação de teorias já consolidadas.

Esse conjunto de obras está inserido num contexto atual de vasta experimentação audiovisual apresentada em instituições de arte contemporânea e de contínua investigação a respeito das imbricações e contaminações mútuas entre cinema e artes visuais. Sua peculiaridade é partir de imagens diretamente advindas do cinema clássico – instância ainda hegemônica no mercado, estética e socialmente disseminada – para deslocá-las em inúmeras combinações em outros dispositivos, operando passagens entre a estaticidade e o movimento,

alterando suas inserções espaço-temporais e, por conseguinte, deixando-as abertas a novas possibilidades de fruição.

Portanto, parte-se da hipótese que o trabalho de Solon Ribeiro captura o dispositivo cinematográfico clássico e o modifica através de outra montagem para que essas imagens sobrevivam na constante variação da linguagem operada por seus gestos. Essa premissa surgiu em contato com as obras e será analisada em seus pormenores no seguimento da pesquisa.

A constante variação da técnica utilizada, do espaço engendrado (arquitetura) e do discurso construído nas obras é norteadora para o uso do conceito de dispositivo no primeiro capítulo. Há o intuito de examinar o conjunto de elementos pertencentes a cada trabalho e, através de suas singularidades, apontar como Ribeiro desprograma (FLUSSER, 2008) o dispositivo clássico do cinema (BAUDRY, 1983) em outras configurações.

Em seguida, no segundo capítulo, procura-se abordar o que nos parece a questão comum evidenciada a partir dos gestos do artista em suas exposições tendo os fotogramas como matéria-prima: o deslocamento das imagens a uma nova instância espaço-temporal, na qual a disposição espacial é ressaltada através do que ainda se constitui como um processo de montagem, porém, diferente daquela executada para o cinema de sala. O choque entre os tempos das imagens é uma estratégia estética reativadora responsável por suas sobrevivências (DIDI-HUBERMAN, 2011b). Desta feita, elas passam a se libertar da transparência (XAVIER, 2005) e da narrativa linear para terem sua materialidade evidenciada e se abrirem às reconfigurações articuladas também pela atuação imaginativa do espectador.

No terceiro capítulo, são analisados os desdobramentos dos dispositivos ao longo das exposições, reconhecendo o movimento como uma instância importante tanto internamente aos aparatos quanto na tessitura do conjunto das obras, posto que esse não se solidifica em uma forma, mas está continuamente em variação. Os trânsitos entre o móvel e o imóvel nos trabalhos apontam para a valorização das passagens como lugar de criação das experiências que se colocam no entre-imagens (BELLOUR, 1997), evidenciando o devir fotográfico (FATORELLI, 2013) como fator imprescindível para que o cinema volte-se para si mesmo em reflexão. Observam-se, então, procedimentos de torção da linguagem cinematográfica que configuram a prática de Ribeiro como um cinema menor (DELEUZE; GUATTARI, 2003).

Metodologicamente, busca-se passar de uma pesquisa teórica que toma o objeto como exemplificação de suas afirmações para uma investigação apoiada nos meandros do corpo da obra e que toma suas singularidades em questão ao tensioná-las com a teoria de importantes autores, tornando-os intercessores na tessitura da discussão. Entende-se que este é

um caminho mais árduo, porém mais pertinente e atento ao contexto atual do estudo da dissolução de fronteiras entre as artes, à transitoriedade das imagens e às estratégias e proposições forjadas pelo artista em seus dispositivos.

Concomitantemente, foram realizadas pesquisa bibliográfica e documental. Esta se fez necessária não só pela análise direta das obras, mas para perceber as constâncias e modificações entre as exposições de modo a compreender os principais pontos trabalhados por Ribeiro. Além disso, tendo em vista a escassez de material escrito e a relação do artista com a fala como ação de pensamento, foram realizadas conversas devidamente registradas em áudio e vídeo. Estas foram feitas de maneira extensa, em seis dias, e vieram a somar à entrevista encontrada no livro *O golpe do corte* (RIBEIRO, 2006), elaborada por Ethel de Paula. As conversas com Solon Ribeiro podem ser encontradas no Apêndice A, ao fim dessa dissertação. A Crítica de processo, desenvolvida por Cecilia Almeida Salles em seus livros *Gesto inacabado* (2011), *Redes de criação* (2008) e *Arquivos de criação* (2010), foi fundamental como metodologia de pesquisa de campo, porém não figura aqui como articulação conceitual.

O acervo herdado por Solon Ribeiro, do ponto de vista do gesto criador e não do arquivista, contém enorme potencial de trabalho e pensamento. É necessário perscrutar as variações de dispositivos e montagens realizadas pelo artista tendo em vista não só observar as sobrevivências dos fotogramas em sua contínua mudança espaço-temporal, mas de que maneira essas ações retornam ao cinema como reinvenção infundável de sua própria forma.

2 DISPOSITIVOS

Os fotogramas de Solon Ribeiro provêm de um cinema clássico caracterizado por uma dimensão técnica de registro (câmera) e projeção, por uma sala escura onde os espectadores sentam diante da tela e por uma narrativa de cronologia linear e efeitos de causalidade. A hegemonia dessa composição não se deu apenas economicamente (como acontece até hoje com seus derivados), mas se impôs também historiograficamente, tentando excluir dos registros oficiais a existência de articulações desviantes daquela considerada normativa.

O trabalho desse artista se inscreve numa tradição de experiências que data desde os brinquedos ópticos do século XIX, passando pelas vanguardas artísticas de meados da década de 1920, pelo *underground* norte-americano de 1950/1960, pela videoarte, pelo cinema de artista (CANONGIA, 1981) e, mais recentemente, pelo cinema de museu.

Todos esses movimentos romperam com uma ou várias das características da forma cinema (PARENTE, 2011a, p. 38), entendida como um “modelo-representativo-institucional” – termo de Noël Burch (*idem*, 2011, p. 38) – calcado num suposto realismo da imagem e no encadeamento linear e causal transparente (XAVIER, 2005, p. 9), posto que sua articulação interna é ocultada para reforçar a verossimilhança.

No entanto, trabalhando a partir do deslocamento dos fotogramas da forma cinema em diversas outras configurações de visualização que voltam de encontro à disposição de origem das imagens para desestabilizá-la, Ribeiro articula os elementos componentes do cinema entendido como dispositivo.

2.1 Teoria do dispositivo no cinema

A introdução desse conceito nos estudos cinematográficos se deu em 1970 quando Jean-Louis Baudry publicou o artigo *Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base* na revista francesa *Cinéthique*. A partir de matrizes marxistas e psicanalíticas, o autor afirma a produção de um olho-sujeito inicialmente forjado pela *perspectiva artificialis*, porém posteriormente tornado transcendental através da instituição da continuidade narrativa. Soma-se ainda o assemelhamento da sala de cinema à caverna de Platão por meio do modelo lacaniano do estádio do espelho na infância, no qual entre o sexto e o décimo oitavo mês de vida passa a ocorrer a formação da ideia do “eu”, para isso sendo determinantes o avançado desenvolvimento visual e a incipiência da condição motora. Assim, “o espectador identifica-

se, pois, menos com o representado – o próprio espetáculo – do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver” (BAUDRY, 1983, p. 397). Antes de estabelecer relação de espelhamento com as personagens, é com a própria forma cinema que o espectador se identifica.

Baudry introduziu a questão ideológica na seara do cinema de maneira bastante entranhada em seus elementos técnicos, estéticos e arquitetônicos por entendê-los como componentes tornados ocultos pelos poderes dominantes burgueses. Dentre as críticas feitas ao seu modelo, estão a desconsideração da capacidade ativa do espectador, forjada pelas teorias cognitivistas de David Bordwell e Noel Carroll e pela abordagem feminista de Laura Mulvey, além da revisão feita pela própria revista *Cinéthique* (n. 9/10, p.57 *apud* XAVIER, 2005, p. 157), na qual aponta que “o erro – e o texto de Baudry vai também nessa direção – consistia nesta supervalorização que acabava dando a impressão de que o cinema não podia escapar à metafísica, ao idealismo, à ideologia burguesa”.

Segundo Parente (2011a, p. 42), Baudry teria desprezado o fato de aquela ser uma conformação do cinema dentre outras ao longo de suas transformações históricas. Ademais, o elemento discursivo só teria sido adicionado aos estudos posteriormente, através de Jean-Louis Comolli, em *Técnica e ideologia: câmera, perspectiva, profundidade de campo*. A partir de então, têm-se como elementos da configuração do dispositivo cinematográfico a disposição arquitetônica, as características técnicas e a dimensão discursivo-formal, que variaram ao longo do tempo, mas carregam até hoje o modelo de cinema clássico hollywoodiano como referencial mais marcado.

O que é necessário ressaltar aqui é que Baudry se detém sobre a produção de um efeito cinema através das tecnologias de produção e posterior projeção das imagens em uma configuração arquitetônica específica. Há uma busca pela desconstrução da prática cinematográfica através do desvelamento dos componentes de formação dessa experiência, aos quais o discurso veio a ser somado quando reconhecido posteriormente. Tal movimento teórico é fundamental para dar início a uma investigação que observa o cinema hegemônico como uma forma dentre outras e para propiciar o estudo dessas outras experimentações em sua variabilidade, em particular o conjunto de obra abordado nessa pesquisa.

Durante o registro, a aparelhagem óptica permite a impressão de uma diferença em película, por meio da sucessiva fixação de quadros de imagem estática – 24 a cada segundo. Porém, Baudry ressalta que a mecânica do aparelho escolhe a diferença mínima e que esta ainda será negada duplamente. Primeiro, pelo efeito especular conferido às imagens, construído através do perspectivismo para que o olhar do espectador seja identificado ao da

instância enunciativa e ateste a representação da realidade. Posteriormente, pelo ato da projeção, que, ao encadear as imagens, reconstitui a impressão de movimento, tempo e continuidade, suplantando os “elementos diferenciais” e “deixando em cena apenas a relação entre eles” (BAUDRY, 1983, p. 390).

Ora, quando Ribeiro escolhe fotogramas de filmes distintos e os encadeia, seja em um trabalho audiovisual, nas obras instaladas nas exposições ou no livro *O golpe do corte*, ele os mantém estáticos, mesmo quando retornados à duração do vídeo. Dessa maneira a negação da diferença mínima é refutada em proveito da afirmação de uma diferença máxima a partir do imaginário cinematográfico. Diferença esta que se expandirá da estrutura interna aos trabalhos para as mudanças entre os dispositivos diversos engendrados.

Todavia, a operação de Baudry ainda é insuficiente para que o conceito seja apropriado aos casos de desvios da forma cinema. Em seu estudo, dispositivo diz respeito “à projeção dentro da qual o sujeito está inserido”, enquanto aparelho de base englobaria todo “um conjunto de aparelhagens e operações necessárias para a produção e para a projeção de um filme” (CARVALHO, 2008 , p. 53). Portanto, por se referir somente à forma cinema, pelas lacunas que deixou e pela maneira idealista em que a aprisionou em sua visada ideológica, deve-se incursionar pela filosofia para buscar um conceito de dispositivo que se relacione de melhor maneira com o contexto das obras audiovisuais na arte contemporânea.

2.2 Dispositivo através da filosofia

De acordo com Agamben (2009, p. 28), Foucault não chegou a definir com precisão o termo dispositivo em sua obra escrita, porém, o conceituou mais detidamente em entrevista de 1977, na qual ressaltou a função estratégica concreta que o dispositivo cumpre, tendo em vista que é composto em um momento histórico e atravessado por relações de poder e saber.

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...] (FOUCAULT, 1994 *apud* AGAMBEN, 2009, p. 28)

Portanto, para Foucault o dispositivo é composto por elementos heterogêneos, pela articulação destes em rede e pelo discurso que dele se depreende (PARENTE, 2011a, p.

43). É possível, então, articular tais disposições com o que foi colocado anteriormente, ou seja, a partir de Foucault, têm-se como elementos heterogêneos no cinema a estrutura arquitetônica, a forma discursiva das imagens em movimento e a dimensão técnica de sua feitura.

A rede tecida entre estes e sua conseguinte “episteme” (*idem*, 2011a, p. 43) responderam a determinada urgência histórica na virada entre os séculos XIX e XX e compuseram a consolidação da forma cinema. Já o vídeo com suas características de possibilitar a parada na imagem em movimento, a visualização simultânea daquilo que captura e de constituir-se através de sua espessura (DUBOIS, 2004, p.14), ao contrário da profundidade de campo do cinema, intensificou os movimentos iniciados pelo cinema experimental².

Parte relevante dos artistas da videoarte produziu obras que convergem as dimensões de suas imagens e de seus dispositivos. Ao conceituar o vídeo como um estado-imagem, Dubois (2004, p. 101) evidencia sua capacidade de pensar a imagem como dispositivo e o dispositivo como imagem, o que desemboca na aptidão do vídeo de ligar-se a outros meios para potencializar suas questões sobre o estado do pensamento das imagens através do rearranjo de suas formulações, como é o caso do que o autor denomina cinema de exposição. Desta feita, é da ordem da urgência da contemporaneidade que a forma cinema seja tomada pela arte em verve reflexiva, produzindo novas propostas de dispositivos e, por conseguinte, de imagens a partir do rearranjo dos elementos do cinema clássico em contaminação com outros campos da arte.

Retornando a Agamben e à apropriação que realiza do dispositivo de Foucault, ele o ampliará largamente, desejando incluir qualquer materialidade ou imaterialidade que possa capturar e moldar a subjetividade dos seres humanos, seja “a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem” (AGAMBEN, 2009, p. 41).

Tal entendimento, a princípio, parece se ater à reificação do conceito, chegando a diluí-lo de certa forma. No entanto, ao invés dos inúmeros dispositivos apontados incorrerem na profusão de processos de subjetivação, o capitalismo em seu estágio atual seria responsável

² O cinema experimental é entendido aqui como a escola *underground* nova iorquina dos anos 1960 e o cinema estrutural realizado por cineastas como Kubelka e Sharits. Sabemos que esses movimentos podem possuir diferenças até mesmo internamente entre as obras que os compõem, porém, seus pontos em comum, segundo Noguez (1979, *apud* AUMONT; MARIE, 2003, p. 110-111), são: não serem realizados no sistema industrial; não serem distribuídos no circuito comercial; não visarem à distração ou à rentabilidade; são majoritariamente não narrativos; e trabalham “questionando, desconstruindo ou evitando a figuração”. Além dessas características, é perceptível que o vídeo tomou outras questões também presentes no cinema experimental, como a importância da superfície da imagem sobre sua profundidade e a incorporação da forma estática.

por dessubjetivações. Ao fim, o teórico desemboca no conceito de profanação³ como única forma de trazer novamente ao uso comum aquilo que foi alçado à categoria de dispositivo pela instâncias de poder; no entanto, assim como Baudry, não aparenta crer na possibilidade de reversão.

Retirar as imagens do contexto do acervo reunido, ainda ligado à origem dos fotogramas, e explorar suas potencialidades deslocando-as demandou de Ribeiro a composição de formas capazes de desatrelá-las de seu passado e reconfigurá-las. O uso recorrente de certos *frames* em diversos dispositivos somado ao seu reaparecimento em exposições diferentes leva a crer que a operação de contínuas variações é condição fundamental para libertar as imagens e abri-las a diversas leituras. Afirmar, então, a dificuldade ou impossibilidade de reversão do processo de dessubjetivação operado pelos dispositivos é negar (1) a produção artística contemporânea que trabalha nas fronteiras entre artes e não pode mais ser definida por características ontológicas de um estado anterior e (2) a abertura à atuação do espectador, em certos momentos solicitado inclusive através de seu corpo, e a necessidade de sua presença para que a obra se concretize.

Não é possível retornar os fotogramas à configuração inicial que possuíam e nem é esse o desejo de Ribeiro. A decomposição dos elementos cinematográficos passa por um trabalho de depuração buscado pelo artista para que se atinja outra forma de cinema. É necessário exercer a linguagem para poder desconstruí-la, quiçá desaprendê-la. Empreender um movimento do excesso do barroco ao mínimo do minimalismo, segundo Ribeiro.

Sinto-me feliz em participar deste momento em que o cinema abandona a caverna de Platão e começa a se libertar da literatura, da sociologia, da psicologia, tornando-se simplesmente imagem em direção ao branco sobre branco de Malevitch ou ao vazio de Samuel Beckett.

Penso que para atingir o mínimo do minimalismo é preciso atravessar pelo buraco do barroco.

Navegar é preciso e um lance de dados é necessário.

Um fotograma, um som, um zoom, o mais profundo em direção à abstração total do detalhe, ao mais elevado grau de luz (RIBEIRO, S., 2013, p. 6).

Em algumas de suas obras são tomados certos elementos da forma cinema a serem explorados detidamente. Em *Cinema moderno* (2013), tem-se a projeção, que é trabalhada de outra maneira em *Sage* (2008-2009), *O corte em Cantagalo* (2011), *Circus* (2013), *Perdeu a*

³ Para Agamben, a profanação provém da restituição das coisas sagradas ao uso do homem, porém, na sociedade de consumo capitalista, a impossibilidade de usar saiu de sua restrição à esfera religiosa para se alastrar a todas as searas da vida humana, o que o autor denomina como “museificação do mundo” (AGAMBEN, 2007, p. 73). “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas” (AGAMBEN, 2007, p. 75). Assim, a profanação deve estabelecer um uso diferente de qualquer finalidade anterior que o dispositivo possuía.

memória e matou o cinema (2013) e, ainda de forma diversa na almofada da instalação de *O golpe do corte* (2005). O texto é investigado em seu modo falado em *Fissura* (2005) e *Perdeu a memória...*, e como imagem através das legendas em *Descoberta do amor* (2005) e em excertos dispostos lado a lado do cinema impresso de *Eu sou o cinema* (2013). A própria materialidade dos *frames* é trabalhada nas mesas de luz de *Fotogramas* (2009-2013), nos pequenos *backlights* de *Céu de estrelas* (2013) e nos monóculos de *Uma janela para o cinema* (2013). Essas obras serão investigadas em seus pormenores em breve.

Os fotogramas podem regressar e, de fato, voltam a ser cinema, porém, de outra forma. Retornam ao movimento, à narrativa, ao pertencimento a uma sequência de imagens estáticas, mas de maneiras diferentes, apontando para práticas e construções de pensamento diversas. Logo, Ribeiro desmonta a forma cinema ressaltando sua condição de configuração de um dispositivo, a partir do qual ele passa a operar na variação de composição de outras formas.

Nesse ponto, a filosofia de Flusser é importante para pensar na ação do artista ao identificar a forma cinema como dispositivo e passar a desmontá-la. Por voltar parte de sua teoria para a mediação tecnológica, Flusser chegou às características de dispositivo próprias às máquinas de produção de imagem, denominando como aparato técnico ou aparelho aqueles que funcionam como máquinas produtoras de significados. “Aparelhos são instrumentos que passam pelo crivo de teorias para fabricarem significados; ou: aparelhos são máquinas que não visam tanto mudar o mundo quanto dar-lhe significado” (FLUSSER, não publicado *apud* BAIIO, 2012, p. 837).

Os aparelhos projetam de si um certo imaginário possível, atuam na produção simbólica e engendram significado de acordo com a intenção programadora instaurada no momento de sua criação. Cada aparato técnico, assim como cada dispositivo, cria corpo, percepção e sensibilidade diferentes, ou seja, atua em produção de subjetividade. As relações estabelecidas no interior do aparelho compõem seu programa, definido como processo de codificação que contém modelos de ordem epistemológica, ética e estética (BAIO, 2011, p. 39) e que incidirá na produção de imagens já previstas como potencialidades do dispositivo desde que este seja operado de maneira pré-programada.

Os *funcionários*⁴ “ignoram o interior das “caixas pretas” que manejam” (FLUSSER, 2008, p. 82), relegando a especialistas a resolução dos problemas de seus aparelhos. É da

⁴ Flusser utiliza as figuras de funcionário e jogador como conceitos para explicitar as formas de relação do ser humano enquanto emissor com o aparato técnico com o qual ele lida. Aqueles que escolhem entre as opções que o aparelho dá são, para o autor, “dispersos e distraídos” (FLUSSER, 2008, p. 73) e realizam suas decisões dentro

programação do aparato técnico que este seja manipulado de maneira cega, eliminando a aprendizagem e dando conhecimento apenas de seu *input* e *output*, mas não dos processos que lhe ocorrem internamente.

Do contrário, se relaciona a figura de Solon Ribeiro à do *jogador* por entender os meandros do programa e conseguir trabalhar dentro dele e contra ele. Ao des-ocultar o funcionamento do dispositivo inicialmente existente por detrás dos fotogramas, o artista atua dentro do aparato, sendo consciente de seus processos, mas desbaratando-os através da invenção de outros aparelhos, ou seja, de sua desprogramação. O artista jogador trava diálogos e troca informações com outros e consigo, elaborando novas configurações que invertem o fluxo da programação do homem pelo aparelho para que este seja designado pela liberdade humana. “Eis precisamente uma das definições de “arte”: um fazer limitado por regras que são modificadas pelo fazer mesmo” (*idem*, 2008, p. 96).

De certa forma, é possível aproximar os conceitos de jogador e funcionário em Flusser aos de *traidor e trapaceiro*⁵ em Deleuze e Parnet. Ao falar da superioridade da literatura anglo-americana, os autores necessariamente associam a traição à criação, às linhas de fuga, à subversão das potências que querem reter o homem. Trair é análogo ao ato de roubar, de experimentar a construção de novos caminhos desconhecidos, como nas grandes expedições de descoberta. Trapacear, no entanto, não é prehe em devir, pois “o trapaceiro pretende se apropriar de propriedades fixas, ou conquistar um território, ou, até mesmo, instaurar uma nova ordem” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 34). A ação de trapacear implica seguir por caminhos já traçados.

Partindo do dispositivo foucaultiano, Deleuze o conceitua como um conjunto multilinear composto de linhas de naturezas diversas e em constante variação. O entrecruzamento destas suscita outras, o que acaba por configurá-lo como uma multiplicidade. A variedade dos dispositivos permite a apreensão do novo ao invés de se ater nas categorias do Eterno e dos universais. “Assim, todo o dispositivo se define pelo que detém em novidade e criatividade, e que ao mesmo tempo marca a sua capacidade de se transformar, ou de desde logo se fender em proveito de um dispositivo futuro” (DELEUZE, 1996). Ou seja, existem

de um âmbito já pré-programado, o qual não buscam explorar. Estes são os funcionários. O jogador ou *homo ludens* “penetra o aparelho a fim de descobrir-lhes as manhas” (FLUSSER, 2009, p. 24), tomando-o como jogo para *contra* ele brincar e estabelecer redes dialógicas com outras pessoas.

⁵ Deleuze e Parnet cunham os conceitos de traidor e trapaceiro ao discutir questões da criação em literatura no livro *Diálogos* (1998). O autor ou o personagem traidor subverte o “mundo das significações dominantes e da ordem estabelecida” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 34). Operar traições é dar vazão ao devir. O trapaceiro não traça linhas de fuga, mas incorre em plágio do que já é conhecido para chegar aos lugares de poder.

“linhas de actualização ou de criatividade” (*idem*, 1996) que permitem que este se modifique ou seja tensionado até sua ruptura e posterior criação de um outro dispositivo.

Segundo Deleuze, fazemos parte dos dispositivos e dentro deles atuamos. As linhas de subjetividade superam as linhas de força (dimensão do poder) e compõem-se como linha de fratura, escapando às forças estabelecidas e aos saberes constituídos e apontando para o limite extremo de um dispositivo e para as passagens de um a outro.

À novidade de um dispositivo em relação aos que o precedem chamamos actualidade do dispositivo. O novo é actual. O actual não é o que somos, mas aquilo em que nos vamos tornando, aquilo que somos em devir, quer dizer, o Outro, o nosso devir-outro. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: *a parte da história e a parte do actual*. A história é o arquivo, é o desenho do que somos e deixamos de ser, enquanto o actual é o esboço daquilo em que vamos nos tornando (*idem*, 1996).

Deixando a forma cinema e o memorialismo dos álbuns, confeccionados sob o intuito colecionista de reter parte, mínima que fosse, dos filmes de sua origem como imagens fossilizadas, o gesto de Ribeiro vai buscando o devir-outro do dispositivo cinematográfico. A atualidade desse aparato técnico está na variação de combinações a serem gradativamente exploradas. Um mesmo dispositivo pode dar vazão a diferentes modelos de representação e essas formas em suas diferenças revelam como aquele possui inúmeras dimensões que denotam sua mutabilidade através de seus arranjos dissemelhantes. Assim, a noção de cinema pode ser alargada e passar a comportar experiências em campo expandido⁶ em “instalações que reinventam a sala de cinema em outros espaços” e em “instalações que radicalizam processos de hibridização entre diferentes mídias” (PARENTE, 2011a, p. 54), ressaltando que a obra de Ribeiro se pauta por ambas as questões.

Desta feita, ao desviar de determinismos, clivagens e aprisionamentos teóricos, é necessário que nos voltemos para este conceito percebendo sua importância como pensamento em movimento para acompanhar o estudo de objetos em trânsito. Ribeiro opera dispositivos para deslocar os fotogramas e assim manipulá-los na feitura de outras formas de cinema e de imagem a partir desse cinema e dessas imagens. Os *frames* reiterados no trabalho do artista perdem experiência e significado anterior para se abrirem em constante reinvenção

⁶ Cinema expandido é um termo bastante lembrado por ser o nome do livro de Gene Youngblood (1970), no qual o autor lançou as bases para outra maneira de conceituar o campo do cinema através da observação do cenário de realização que se encontrava à época. Youngblood analisa outras experiências de imagem em movimento que vinham juntar-se à forma cinema consolidada, trazendo a televisão como meio criativo, os filmes de computador, o cinema holográfico e obras que trabalhavam processos intermediáticos com ambientes de múltipla projeção. Porém, filiamo-nos ao conceito de Parente (2011a), associado de maneira mais próxima aos estudos da forma cinematográfica como um dispositivo suscetível de modificações ou um aparato a ser desprogramado.

de acordo com as relações que travam em dispositivos distintos. As ligações são estimuladas utilizando não apenas técnicas e métodos estritamente cinematográficos, posto que o deslocamento produzido os incita a conversar com meios de outros universos, tais como a televisão, os *backlights* pequenos ou grandes, os monóculos, as mesas de luz, a sublimação em tecido, o vídeo, ou mesmo casos não objetuais, como a performance. Assim sendo, elementos que antes existiam obtêm nova organização, criando mundos, inventando e jogando em processos de transformação.

2.3 Dispositivos de Solon Ribeiro

No trabalho de Solon Ribeiro, a seleção dos fotogramas e a articulação dos aparatos se contaminam mutuamente. O estabelecimento de dispositivos orientados por critérios de decomposição dos elementos cinematográficos se volta para o momento da escolha dos fotogramas, definindo quais serão utilizados. Já a recorrência de *frames* que convocam certa questão em comum norteia a formulação de determinados aparatos. É possível notar essas tendências nas obras já mostradas ao público: no livro *O golpe do corte* (RIBEIRO, 2006) são privilegiados olhares e gestos, algo mais ligado à história do retrato, porém exponenciado pelo trabalho da *mise-en-scène* cinematográfica; na *Sala dos beijos* (2009) foram utilizados oito *backlights* com imagens de beijo do cinema clássico; em *Myxomatosis* (2008) aparecem *frames* de divas; e tanto em *O golpe do corte* (2005), quanto em *Eu sou o cinema* (2013) há certos excertos do trabalho encadeador de imagens que possuem legenda, montando uma espécie de diálogo imaginário.

Esses são apenas alguns vestígios, mas já dão a ver a recorrência de escolhas na direção de elaborar dispositivos que privilegiem determinadas características. Compõe-se, então, um ciclo de mútua influência entre a seleção dos fotogramas e a formação dos aparelhos.

Passa-se à observação detida dos dispositivos criados por Ribeiro e à análise de suas características singulares, no que se observa a instalação como meio fundamental para a reflexão sobre a espacialização dos componentes constitutivos da obra, potencializando e evidenciando a relação entre eles ao colocar o cinema em questão. Serão aglutinados aqueles trabalhos que possuem elementos em comum ou que lidam com questões que foram sendo desenvolvidas ao longo das exposições a partir de uma mesma proposição imagética.

2.3.1 O golpe do corte

O trabalho em ilha de edição foi a primeira instância de experimentação com *O golpe do corte* (2005). A criação de um “cinema sem câmera”, “cinema de edição” ou “cinema de ilha” (RIBEIRO, 2014) foi possível pela manipulação dos fotogramas já digitalizados em quatro configurações.

As imagens provenientes de uma estrutura clássica de montagem consolidada ainda em 1915 com *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, D.W. Griffith, 1915) foram transpostas para diferentes jogos de encadeamento. Operou-se uma edição interna a cada fotograma através da ampliação e do detalhamento de certos pontos, tendo o todo da figura desvelado posteriormente, em *Inferno* (2005); foram criados diálogos imaginários através das legendas contidas nos *frames*, em *Descoberta do amor* (2005); olhares e gestos são relacionados em uma busca feita pela personagem de um homem em um avião e pela figura recorrente dos olhos de uma mulher, em *A procura de...* (2005); e, finalmente, os fotogramas de atores e atrizes foram escolhidos e ritmados ao sabor da interpretação de um texto amoroso cômico de Natércia Pontes, em *Fissura* (2005). De uma montagem se passa a outras. Um maior caráter de sequencialidade domina, variando apenas em *Inferno* por trazer também um recorte interno aos fotogramas, valorizando olhares, bocas, gestos e outros pedaços de corpos ou objetos. Muitas vezes, os planos detalhados geram uma fabulação sobre aquilo que se vê, pois não se mostra o todo, porém ao fim, quando se encadeiam na mesma sequência os *frames* por inteiro, há o choque entre o que se havia imaginado e a integralidade da figura.

Ainda sobre a sequencialidade dos fotogramas em *O golpe do corte*, recorre-se ao texto de Barbalho (2006) no livro homônimo à obra para pensar em seu caráter duplo:

E mesmo quando as mínimas partes nos são apresentadas em movimento, reproduzindo a ilusão filmica, tal filme é um híbrido, uma bricolagem: um todo formado por partes de outros todos.

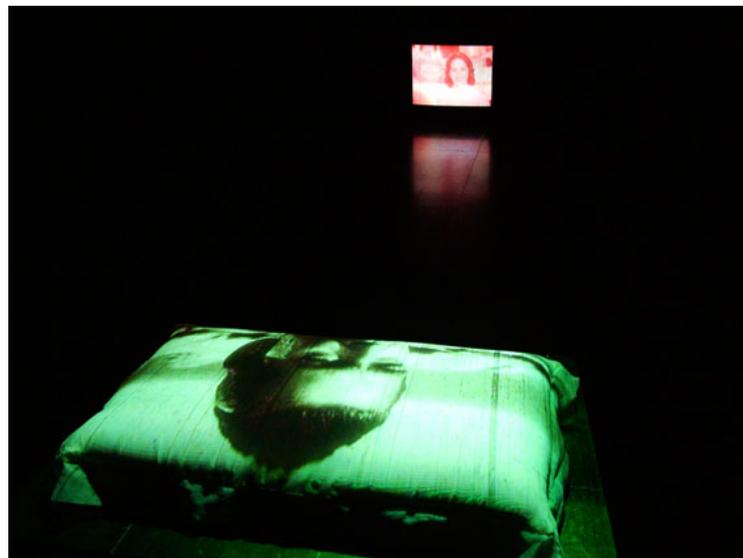
Não há aqui qualquer possibilidade do espectador se identificar com o filme. Talvez com vários filmes, mas de relance, num lapso de segundo. Sem permitir, portanto, uma ação mnemônica. Ou mimética.

Voltar a encadear as imagens uma após a outra no tempo é remetê-las novamente ao cinema, no entanto, esse gesto revela sua impossibilidade e simultaneamente derruba a ilusão cinematográfica do movimento através dos 24 quadros por segundo. Tampouco é possível estabelecer relação com as personagens apresentadas ou a lembrança estável de alguma obra já vista, posto que as imagens encontram-se em constante mutação. Não parece se tratar da negação do cinema como um todo, mas da subversão de sua forma representativa, se

aproximando da radicalidade do cinema experimental. Há ainda influência do método dadaísta de construção literária através de recortes de palavras tomados ao acaso e do *Cut-up* de William Burroughs em sua produção filmica.

A trilha sonora de cada um dos vídeos é bastante peculiar, portanto, é necessário analisá-las caso a caso. Em *Inferno*, a música *Teenage prostitute*, de Frank Zappa, acompanha os detalhes dos fotogramas como uma ópera frenética, exacerbando o tom libertino e histérico dos olhares e das partes apresentadas dos corpos. *Descoberta do amor* se divide em duas partes: a primeira, embalada pela melodia tristonha de *Uma história simples*, de Rodrigo Leão, encadeia fotogramas com legendas que compõem uma narrativa plural de desencontros amorosos; já a segunda parte traz o humor canastrão dos diálogos reforçado pelo som ritmado de cordas e acordeão de *A comédia de Deus*, do mesmo autor. Em *A procura de...*, as batidas eletrônicas de Marco Rudolf misturadas a ruídos cadenciados conferem certa qualidade de transe à busca desenvolvida no filme através dos *frames*. Por fim, apenas *Fissura* possui voz *over*, contendo interpretação humorística de texto em que uma mulher tenta seduzir um homem citando referências e expressões do cinema romântico clássico. A trilha que a acompanha é de música latina, o que acentua o gracejo ao atribuir-lhe a ambiência de uma radionovela.

Figura 1 – *O golpe do corte*



Fonte: Acervo do artista.

No entanto, *O golpe do corte* possui dimensão instalativa, o que estende suas questões estéticas para a espacialização dos fotogramas. Os vídeos descritos acima são exibidos em uma TV de tubo disposta no chão enquanto, em sua frente, uma grande almofada branca recebe a projeção de *frames* de “estrelas” do cinema. Há, então, imagens que assistem a imagens.

Usar desse arranjo é chocá-las não só entre si, mas também com a experiência de ver televisão confortavelmente em casa. A tela-almofada incide na experiência do espectador. Posicionar-se ao seu lado é se acompanhar de Orson Welles, Oscarito, entre outros, e sentar-se sobre ela é incorporar a imagem, se tornando estrela do cinema e dando carne humana para a instalação desses espectros.

A dimensão técnica d'*O golpe do corte* está totalmente implicada na formatação de seu dispositivo. O uso da televisão é determinante para essa disposição ao aproximar as imagens do âmbito do cotidiano; a projeção permite que a pele da imagem se imbrique com a superfície do corpo; e a mobilidade da almofada salienta sua objetualidade⁷ como tela.

Telas têm a curiosa característica de funcionar simultaneamente como limiares imateriais para outro espaço e tempo e como entidades materiais sólidas. A objetualidade da tela, contudo, é tipicamente ignorada na vida cotidiana: a propensão convencional é de olhar *através* da tela dos meios e não *para* elas. Embora a tela seja um objeto notadamente escorregadio e ambivalente, que parece exceder sua sombra de materialidade a cada vez, sua forma física modela ambos seu espaço próximo e sua relação com os espectadores (MONDLOCH, 2010, p. 4, tradução nossa).

Pode-se manusear a almofada-tela de inúmeras maneiras, assim como o próprio Ribeiro o faz na performance que passou a ser o segmento final dos vídeos exibidos na TV de *O golpe do corte* – obra exposta novamente em *O cinema é meu playground* (2013). Nele, o artista interage com as projeções amparando-as na almofada disposta em seus braços, tentando tocá-las e se deixando contaminar por elas em uma dança incerta ao som da superposição polifônica de músicas do imaginário cinematográfico – *My heart belongs to daddy*, interpretada por Marilyn Monroe; *Brigitte Bardot*, de Tom Zé; *Ballade de Melody Nelson*, de Serge Gainsbourg; e *Lili Marleen*, cantada por Marlene Dietrich.

Ao evidenciar a objetualidade da almofada-tela, a televisão passa a ser notada também em sua materialidade. A vida cotidiana instalada no museu tem sua percepção alterada, transformando a imagem na experiência de se fazer como dispositivo e vice-versa.

2.3.2 Fotogramas

A constituição dos fotogramas em sua organização de acervo reunido é tomada pelo artista para ser exposta, deslocando-a do caráter de mantenedora da memória afetiva para o

⁷ O termo objetualidade é uma referência direta ao conceito de *objecthood*, cunhado por Michael Fried em seu artigo *Art and Objecthood* (1967). Nele, o autor critica o minimalismo como uma arte inespecífica, próxima ao teatro por possuir uma dimensão temporal acentuada. Contudo, assim como em Mondloch (2010), nos ateremos à observação do teórico quanto à seara do cinema quando afirma que, entre outras razões, este campo da arte escapa à teatralidade devido à tela não ser percebida como um objeto existente em relação ao nosso corpo.

campo conceitual da arte. Os *frames* foram apresentados pela primeira vez na configuração de mesas de luz em *Quando o cinema se desfaz em fotograma* (2009).

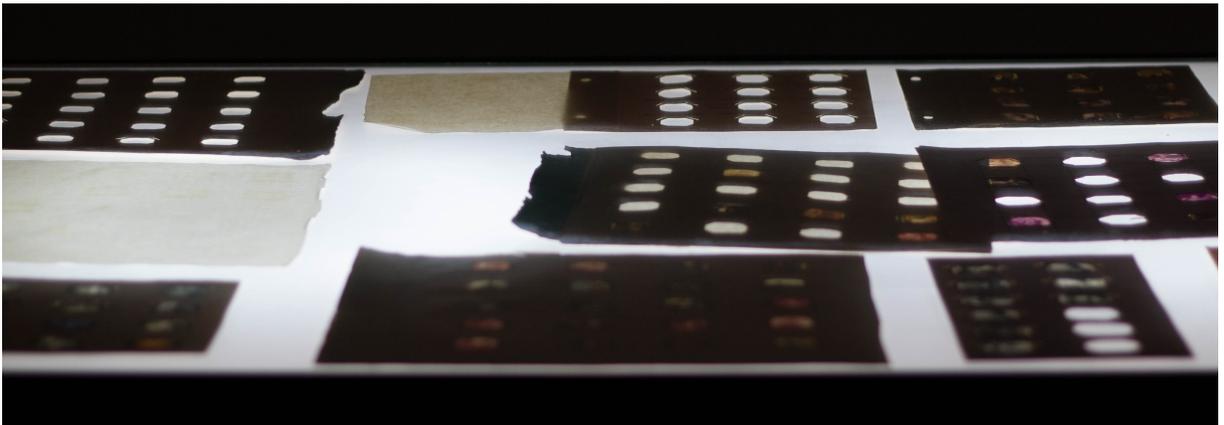
Figura 2 – *Fotogramas* (2009)



Fonte: Arquivo CCBNB - M. Studart.

Nessa exposição, a área de visualização das mesas se restringia ao espaço de uma página de álbum completamente preenchida por fotogramas e contendo sua devida catalogação, com nome do filme, dos atores e atrizes e com o ano de produção.

Figura 3 – *Fotogramas* (2013)

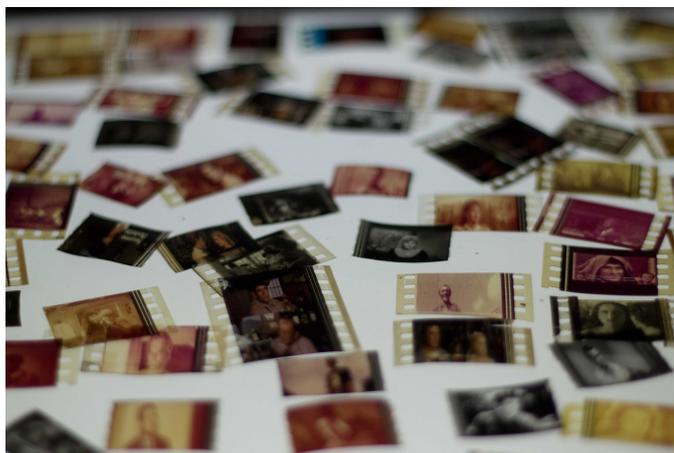


Fonte: Acervo próprio.

Em *O cinema é meu playground*, Ribeiro modificou a obra, aumentando a superfície das cinco mesas e expondo folhas sem *frames* vazadas por luz, seções semi-preenchidas, excertos dos álbuns grandes e pequenos, papéis vegetais marcados por rastros da química das imagens, folhas completas e fotogramas soltos ordenados ou não, que fazem parte do arquivo sem referência alguma.

O desenvolvimento da obra de uma exposição à outra aponta com mais clareza a questão que Ribeiro deseja tocar. A princípio, as folhas dos álbuns pareciam apresentar a morada intermediária dos fotogramas para a partir daí estabelecer as variações encontradas nas obras da exposição de 2009. Todavia, em 2013, a maturação do trabalho de fato trouxe as mesas de luz de *Fotogramas* à condição de dispositivo, estabelecendo relações internas. Com isso, se reconhece o trabalho elaborado pelo pai do artista, porém, este entra no domínio da arte e passa ter dimensão processual, evidenciando estratégias de manipulação da imagem cinematográfica em sua materialidade.

Figura 4 – *Fotogramas* (2013)



Fonte: Acervo próprio.

O cinema experimental norte-americano dos anos 1950 e 1960 levou ao extremo o reconhecimento artístico do filme como objeto. Markopoulos, Breer e Brakhage tomaram o fotograma como unidade fundamental, o que culminou com o *flickering cinema* de Kubelka em *Arnulf Rainer* (1960), para quem a articulação do cinema se encontrava entre dois *frames* (XAVIER, 2005, p. 106-107). Posteriormente, Sharits também foi fundamental nessa seara por estender seu trabalho estruturalista dos *flicker films* ao campo expandido do museu, pensando a espacialização da imagem, o uso de múltiplas telas e a relação com o espectador através de seus *locational works*.

Contudo, a concretude não só desvela a formação do cinema por meio dessas imagens estáticas, mas aproxima o trabalho da fotografia. Apesar de haver um vidro entre os fotogramas e os visitantes, certa tatilidade é evocada. Aquela do leve relevo dos materiais na mesa, da escolha e do manusear das fotografias, dos diapositivos próximos ao rosto e contra a luz.

A materialidade da obra aqui analisada não está encadeada no tempo em duração explícita, nem habita tela verticalizada, ao contrário, ela se espacializa nas mesas e deixa que os espectadores fitem as imagens, livres para estabelecer conexões, para inventar estórias,

para promover choques temporais enquanto determinam a permanência de seu contato com o trabalho.

2.3.3 *Uma janela para o cinema*

Ribeiro insere os fotogramas em monóculos e os suspende desde o teto com fios de *nylon*, entrelaçando-os. Retomar os monóculos, considerados *low tech* e tão caros à fotografia popular, é afirmar a ligação do cinema com a experiência dos brinquedos ópticos do século XIX e reiterar sua dimensão lúdica, estendendo o *playground* do artista também ao espectador. Todavia, a materialidade encontrada no trabalho discutido anteriormente se afirma de maneira clara, passando da fotografia para a escultura ao assemelhar-se a um móbile.

Figura 5 – *Uma janela para o cinema*



Fonte: Acervo próprio.

Porém, ao contrário dos móveis de Calder, o movimento das peças de *Uma janela para o cinema* (2013) não se dá pelo vento, mas pela atuação física dos espectadores que os manuseiam e realizam encadeamentos entre as imagens ao sabor de sua escolha ou da sugestão de outro visitante também em contato com a obra, que vê a imagem de um monóculo e, desejando compartilhá-la, a oferece.

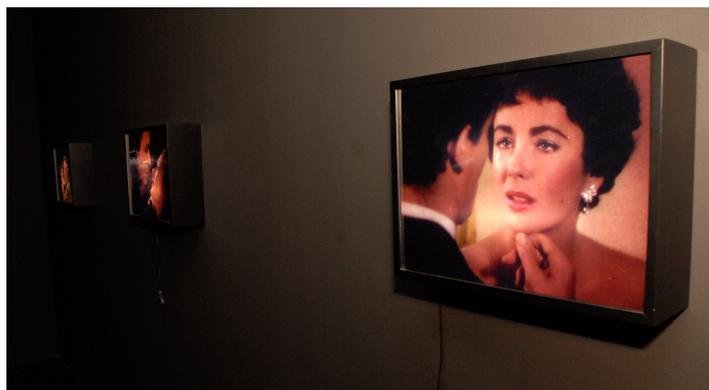
Essa obra dispõe de alto grau de permutabilidade, posto que cada visitante tomará peças diferentes em ordem diversa. Além disso, a inserção de cores sortidas de tampas acaba por alterar a composição das tonalidades presentes nos *frames* e, por conseguinte, modificar a percepção que se tem de uma imagem.

2.3.4 *Sala dos beijos, Myxomatosis e Céu de estrelas*

Os três trabalhos foram agrupados por possuírem em comum o uso de *backlights* para expor os fotogramas. Nessa técnica fotográfica, a luz não é direcionada externamente para dar maior visibilidade às imagens, mas parece delas emanar por conta da disposição de lâmpadas na traseira da caixa, ressaltando a profundidade das cores e os detalhes. No entanto, as obras utilizam essa dimensão técnica com finalidades discursivas diferentes e trabalham o espaço de maneira particular dentro da estrutura de cada uma.

Em *Sala dos beijos* (2009), oito *backlights* com *frames* de beijos do cinema clássico são apresentados em uma sala escura. A única iluminação presente é aquela que advém das imagens. Os rompantes amorosos dos atores e atrizes determinam a ambiência da sala em uma penumbra propícia aos encontros afetivos de casais. O tom intimista prevalece não só na instauração do “clima” do cômodo, mas principalmente na relação estabelecida entre espectador e imagem. É aí que deve haver o real enlace. À meia-luz, se olha para o fotograma captador da atenção, não para o que está ao lado, imergindo no contato com a obra de arte.

Figura 6 – *Sala dos beijos*



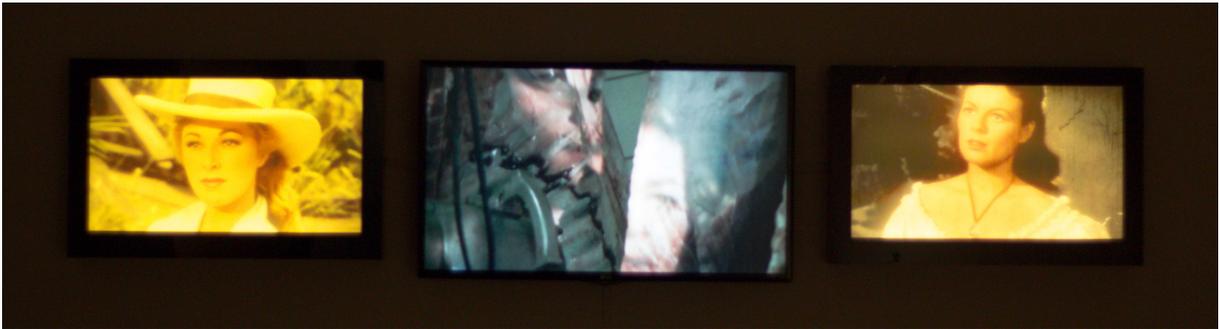
Fonte: Acervo CCBNB.

Myxomatosis foi realizado em 2008 como um dos episódios de *Sage* (2008-2009) em sua versão espacializada e passou a ser seu segmento final quando esta obra foi instalada em um canal. Imagens de musas do cinema passeiam por um matadouro, sendo projetadas em pedaços de carne, nos azulejos ensanguentados do local, no couro de boi recém retirado e em

Solon Ribeiro, que executa uma performance tomando banho de sangue e entrando em contato direto com os restos dos animais.

Devido a sua força estética e visceralidade, *Myxomatosis* foi retrabalhado até se tornar uma obra autônoma pautada pelo diálogo entre dois *backlights* com primeiros planos de atrizes e uma televisão de LCD disposta entre eles contendo o vídeo homônimo.

Figura 7 – *Myxomatosis*



Fonte: Acervo próprio.

Ribeiro cria um tríptico em que o aparelho de TV e os *backlights* se confundem, posto que ambos são retangulares e funcionam por retroiluminação. Em momentos de imagem congelada no vídeo, como na sequência do fotograma do motociclista, a proximidade entre os meios é ainda maior em razão da indistinção entre imagens estáticas e em movimento.

No áudio da obra, há incidência de um excerto da melodia de piano de *Le piège de méduse*, de Erik Satie, quando da duração da imagem do motociclista na tela. Por ser uma música leve e espirituosa, ela estabelece a impressão contrária ao que acontecerá adiante no matadouro. Como nos filmes de Brakhage⁸, não há som algum enquanto os fotogramas das atrizes são projetados nas carcaças e nas paredes do abatedouro, o que reforça as questões atinentes à imagem como cerne do vídeo. Apenas com a entrada do artista em cena é que se inicia uma música incidental – executada por uma bateria – que acompanha a intensidade de sua performance até o fim, quando o corpo de Ribeiro vai se acalmando do transe, enrolado em couro de boi, e ele fita a câmera.

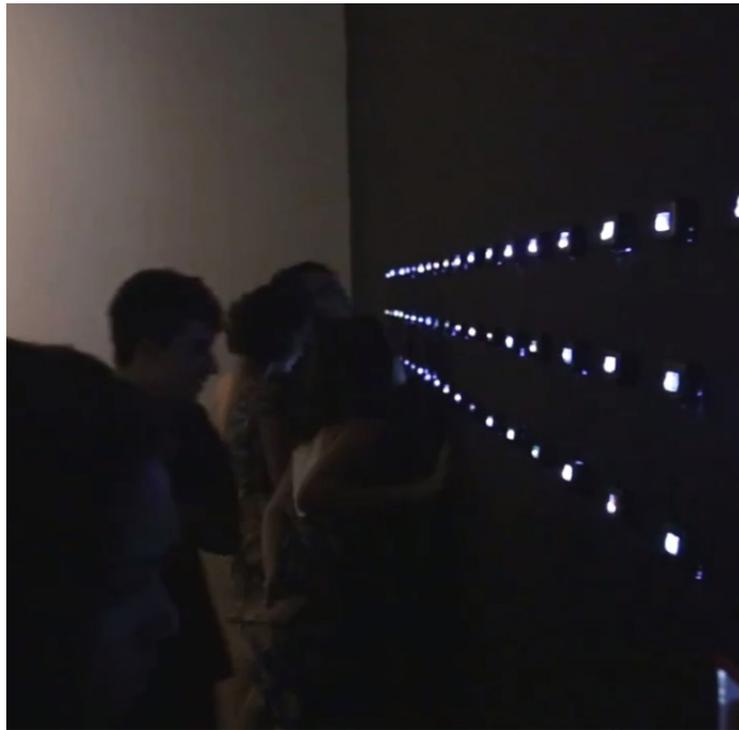
O diálogo entre os fotogramas dos *backlights* e da televisão vai além da simples constatação que tais primeiros planos de atrizes estão também inseridos no vídeo. As imagens dessas mulheres são sim cortadas ao meio quando aderem à carcaça de boi, porém, elas também se fundem com a serra que realiza o corte, com Ribeiro, com os ladrilhos do matadouro e com o sangue. Aquelas imagens estão ali fora para provarem sua vida, sua

⁸ O cineasta Stan Brakhage participou do movimento *underground* norte-americano e grande parte de sua obra não possui som. Aqui, lembramos especialmente de *The act of seeing with one's own eyes* (1971), filmado em um necrotério.

sobrevivência⁹ e assim reconhecerem-se em variação como figuras multidimensionais e constantemente abertas a outros sentidos e sensações.

Já em *Céu de estrelas* (2013) encontram-se sessenta pequenos *backlights* divididos em três fileiras afixadas em uma parede de cor escura. Ao longe, os fotogramas inseridos nas pequenas caixas têm suas imagens indefinidas. São apenas pontos de luz, como estrelas em um negro infinito observadas da superfície da Terra.

Figura 8 – *Céu de estrelas*



Fonte: Parte de *frame* do vídeo O Cinema é meu Playground¹⁰, de Luciana Magno.

O nome da obra traça a ambiguidade entre sua disposição espacial e a alusão às atrizes e aos atores do cinema clássico, conhecidos como estrelas. Ao chegar bem perto, veem-se os fotogramas detidamente, porém, o roteiro dessa observação astronômica vai se dar em constelações encadeadas pelo olhar do visitante.

2.3.5 *Quando o cinema se desfaz em fotograma*

Três estilistas de Fortaleza foram convidados por Ribeiro a produzir seis roupas utilizando três fotogramas. A partir disso, foi produzido um vídeo de nove minutos que delineia uma narrativa suscitada por essa ação. Exibido através de projeção, *Quando o cinema se desfaz em fotograma* (2009) traz três casais. Cada pessoa tem a imagem da metade de um

⁹ Conceito de Didi-Huberman a ser trabalhado no segundo capítulo.

¹⁰ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JPTxw6tSE1A>>.

fotograma inserida em sua roupa. Após serem apresentados de forma alternada entre o ritual e a pompa aristocrática, prosseguem num desfile até um cômodo onde permanecem perfilados. Uma sétima personagem adentra o quadro vestindo um fotograma inteiro de beijo. Ela passeia entre os demais e, posteriormente, eles chegam lentamente até ela e rasgam sua roupa. Ao fim, todos estão no chão, paralisados e dispostos ao redor da personagem nua. Imagens partidas, em admiração intensa de uma imagem inteira, una e coesa, a tomam e a desmembram, até que todas estejam partidas e estáticas.

Figura 9 – *Quando o cinema se desfaz em fotograma*



Fonte: Acervo do artista.

Resta evidente o desejo de trabalhar a imagem em sua materialidade e de transpô-la para mais um suporte. O tecido altera a qualidade do fotograma ao reduzir a nitidez e a profundidade de campo e ao aumentar a sua saturação. Mais uma vez se fazendo objeto e apresentando a concretude de seu suporte, o *frame* em pano expande a dimensão tátil da imagem, que assim pode ser feita em roupa, ser dobrada, amassada e rasgada.

A obra possui um trabalho de edição alternada, com cortes rápidos nos planos mais fechados e em movimentação frenética e com sucessão de enquadramentos estáticos e duradouros que acompanham o trajeto das personagens. A música está associada ao deslocamento intenso da câmera e ao momento clímax em que a roupa é feita em pedaços, ressaltando-os.

No entanto, desfilar com os fotogramas impressos no corpo é outra maneira de colocá-los em movimento e de realizar montagem. Isso acontece não só pela disposição da inserção das imagens nas roupas, mas por meio de sua ordem de visualização ao passar dos sujeitos. Assim como no *Parangolé*¹¹ (1964-1965), de Hélio Oiticica, vestir os fotogramas é lhes dar nova vida através da movimentação dos corpos no espaço e no tempo. Há a

¹¹ Hélio Oiticica realizou os *Parangolés* como estruturas que envolviam tecidos e materiais de outras texturas em diversas camadas de cores. Eles dependem do público para se concretizarem como obras através do movimento dos corpos que os vestem e com eles dançam.

necessidade da incorporação, do fim da cisão entre corpo e imagem ao constituir esse dispositivo de experimentação.

2.3.6 *Eu sou o cinema*

O uso de tecidos é retomado em *Eu sou o cinema* (2013), no qual *frames* reproduzidos através da técnica de sublimação passam a ter suas variações em estampa emolduradas e dispostas nas paredes do museu. No entanto, tal disposição é irregular. Os sessenta quadros espalhados pela exposição de 2013 possuem tamanhos diversos e tanto podem ser afixados lado a lado – como nos fotogramas que possuem legendas - quanto em diferentes alturas. O encadeamento desses arranjos depende, de fato, da movimentação das pessoas nos ambientes, incidindo em processo de montagem espacial engendrado no tempo pelo deslocamento do espectador.

Figura 10 – *Eu sou o cinema*



Fonte: Acervo próprio.

Aplicada em tecido, além de sua ter sua qualidade estética alterada, como já dito, a imagem ainda tem seu valor inicial deslocado – conjunto de fotogramas de um filme clássico – para se transformar em estampa que pode facilmente ser reproduzida em larga escala e a baixos custos para uso ordinário.

A obra de Warhol é notória por estabelecer formas de união entre arte e vida através da repetição e reprodução do cotidiano. Suas serigrafias de pessoas famosas partiam da fotografia para, serializadas, empreenderem um duplo movimento: reificação da figura e promoção da captura daquilo que a torna notória publicamente.

Críticos e acadêmicos já escreveram sobre o colapso do valor de uso e o crescimento do valor de troca coexistentes na cultura da celebridade: a estrela é pura imagem,

pura marca (valor de troca), com pouco ou nenhum talento verdadeiro (valor de uso) e nenhum referente no mundo real além de sua própria constelação de atributos (Marilyn é uma mulher sedutora, Elizabeth é uma desequilibrada, Jackie é uma aristocrata americana). Mas esses ícones possuem um enorme valor de uso como objetos internalizados na economia libidinosa do espectador de massa, que aprende a filtrar seus desejos por meio desses arquétipos construídos de estilo e *sex appeal* (LARRAT-SMITH, 2010, p. 48).

É preciso notar o paradoxo colocado pelo emolduramento, que normalmente é atribuído a peças de valor. Com sua ação em tecido, Ribeiro evidencia a banalização da imagem no sentido de torná-la próxima ao cotidiano e à facilidade de reprodução, mas ainda assim confere importância de obra de arte delimitada do mundo pelas bordas da moldura ao se apropriar de todo imaginário cinematográfico em seu valor de uso.

De certa forma, essa questão pode ser estendida para a reiteração de alguns fotogramas em diversos dispositivos, entendida como uma serialização imbuída de variações apropriando-se do cinema clássico para levá-lo a outra forma de articulação.

2.3.7 Cinema moderno

Em *Cinema moderno* (2013) trinta projetores artesanais são confeccionados em madeira crua e têm como lente bulbos de lâmpada incandescente cheios d'água. Situado entre o feixe de luz e o elemento óptico improvisado, o fotograma tem sua profundidade de campo e sua nitidez reduzidas na projeção e sua superfície priorizada através das distorções provocadas pela lente. A imagem turva chega a parecer fantasmagórica e ocupa espaços de penumbra ou escuridão.

Figura 11 – *Cinema moderno*



Fonte: Acervo próprio.

A construção dos projetores remete à infância de Ribeiro. Todavia, além da brincadeira de manejar as imagens, a precariedade dos elementos é fator importante. Entre

projetores de diapositivos e elementos esculturais, as caixas de projeção estavam espalhadas por várias salas de *O cinema é meu playground*, em choque com outros dispositivos também aparentes. Ao optar por mais um meio *low tech*, o artista afirma a manipulação das imagens em diversas formas enquanto rejeita a perfeição técnica como instrumento de validação artística, sugerindo a construção de um cinema menor¹² em sua obra. Entende-se o menor aqui não como atraso em relação à forma cinema, mas como afirmação do *outro*, como será explorado no terceiro capítulo.

Sua disposição em variações de altura reitera a condição escultural dos objetos ao mesmo tempo que estabelece uma sequência irregular de imagens no espaço. Os projetores são dispostos assim para que o corpo em movimento na exposição trace as ligações que desejar, dependendo do encadeamento realizado pelo espectador. Nada impede, ainda, que o visitante possa se posicionar entre o projetor artesanal e a parede, recebendo o fotograma em si e compondo com ele uma imagem terceira.

2.3.8 O corte em *Cantagalo, Circus, Sage e Perdeu a memória e matou o cinema*

Ribeiro costuma atuar como projetorista dos fotogramas já digitalizados em *O corte em Cantagalo* (2011), *Circus* (2013), nos sete segmentos de *Sage* (2008-2009) e, conseqüentemente, no mais recente trabalho sobre as mesmas imagens de *Sage*, em *Perdeu a memória e matou o cinema* (2013).

Diante da estaticidade dos *frames*, o artista as retorna ao movimento, agora regido pelo seu próprio corpo enquanto operador do projetor. O projetorista livre passa a ser a figura principal, que sai de sua imobilidade na cabine cinematográfica e determina onde e como incidirá a imagem. Ambos, operador e fotograma, são libertos das amarras da forma do cinema hegemônico de sala para passar a habitar o espaço público, o lado de fora da caixa preta. Dançar com o projetor entre as mãos também poderia ser aproximado a sambar vestindo um *Parangolé*, porém, de maneira diferente do realizado em *Quando o cinema se desfaz em fotograma*, a imagem livre não se faz na superfície do corpo, mas passa a contaminar o espaço, somando-se a ele em sobreposição.

¹² O menor é um conceito forjado por Deleuze e Guattari ao se debruçarem sobre a literatura de Kafka. O autor – tcheco e judeu –, exercia sua escrita em alemão, porém, fazia dessa língua maior um uso que a revolia contra si mesma continuamente para encontrar a diferença. Portanto, o menor não indica ser menos importante, mas se colocar frente a uma linguagem dominante como desvio ao traçar linhas de fuga. Este ponto será tratado com mais atenção no terceiro capítulo.

As quatro obras aqui abordadas são constituídas por filmes feitos rapidamente a partir de ações performáticas do projetor no espaço. Transcendendo o registro, de forma alguma essas novas imagens se aproximam da estrutura de um *making of*, pois a câmera não se volta para o projetor, mas para o rastro de seus fotogramas adicionados à superfície do mundo.

E o que implica ao realizar a montagem na justaposição das imagens moventes com o espaço? “Fora da tela, a imagem não apenas nos olha, ela nos move a todos.” Essa afirmação de Baio (2013, p. 24) ao escrever sobre *Perdeu a memória e matou o cinema* traz uma chave para pensar na questão formulada acima. No contato, imagem, espaço e corpos se modificam.

A imagem pode contaminar diversos lugares e corpos ao mesmo tempo em que se modifica com eles em um constante movimento de atualização. É perceptível uma busca por imagens terceiras a descobrir através da sobreposição de projeção e superfície. Ao mesmo tempo, essas duas instâncias trocam constantemente de lugar, posto que a superfície é já uma imagem e a projeção também passa a recebê-la. O fotograma convoca o espaço e o que nele está contido a se afetarem de alguma maneira e, por conseguinte, a afetarem a imagem. Depois, através da articulação dos dispositivos de visualização específicos a cada obra, tais imagens terceiras passarão a afetar o espectador e a demandar sua atenção de maneiras diversas para que ele também fabule sobre elas.

Figura 12 – *O corte em Cantagalo*



Fonte: Acervo do artista.

Em *O corte em Cantagalo*, Ribeiro leva as imagens do filme *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) para serem projetadas durante o Festival Transperformance, no Oi Futuro, em 2011 – curadoria de Lilian Amaral. A ação se espalhou para o ambiente de fora da instituição, habitando a rua, os veículos e adentrando ambientes privados de prédios do entorno.

Esses fotogramas também foram utilizados durante uma fala, na qual o artista ao invés de somente refletir sobre o seu trabalho o realizou, projetando sobre a plateia do auditório. No vídeo, as imagens desse momento possuem sons de tiro e a figura dos fotogramas é inserida em rápidos *takes* intercalados com o registro do encontro da projeção com os corpos. Os próprios *frames* são as balas certas que atingem os espectadores, momento no qual também importa a reação dessas pessoas ao afetar a imagem.

Figura 13 – Ação com a plateia em *O corte em Cantagalo*



Fonte: Acervo do artista.

Já em *Circus*, a ligação com o universo lúdico e mais próximo da infância leva Ribeiro a fazer experimentações. O circo encontrado casualmente não é apenas um cenário para a projeção, ele confere aos fotogramas certas características do imaginário circense enquanto também é afetado por eles. Numa troca de espetáculos artísticos, Solon Ribeiro projeta os *frames* de Tarzan e do homem no avião, que já haviam sido trabalhados em *Sage* e em *O golpe do corte*, sobre a lona, um cachorro “vira-lata”, a grama, a rede de proteção, o público e sobre o acrobata suspenso no ar. Tudo isso em variações de *slow motion* que, ao final do vídeo, serão retomadas com extrema rapidez.

Vê-se que a escolha desses determinados fotogramas, somada à abertura do filme, que começa com o homem da motocicleta, traz certa carga de aventura e descoberta. O espaço do circo, o público e o acrobata somam-se em encantamento pela intervenção das imagens. O encontro entre *frames* e elementos do circo cria um terceiro estado, materializado na ação do vídeo. A modulação de velocidades da lentidão à rapidez também conflui para a construção do lúdico.

Tanto *O corte em Cantagalo* quanto *Circus* são exibidos em projeção na parede do museu, assim como é feito em *Quando o cinema se desfaz em fotograma*.

Figura 14 – *Circus*

Fonte: Acervo do artista.

Chega-se ao caso de *Sage* e sua reconfiguração em *Perdeu a memória e matou o cinema*. Composto por sete pequenos filmes, todos eles iniciados pelo fotograma do homem na motocicleta, *Sage* traz *frames* escolhidos projetados em seis locais: o de um homem ao chão e outros de mulheres fora e dentro do Teatro José de Alencar; imagens desgastadas de mulheres nas ruínas de uma antiga igreja; o homem no avião na pequena Igreja do Rosário, no centro de Fortaleza; Tarzan nadando projetado em uma piscina na qual uma mulher mergulha, movimentando a imagem através da ondulação da água; fotogramas de beijo sobre os corpos em uma festa; e, por fim, *Myxomatosis*.

Sage foi o primeiro dos trabalhos de projeção na rua, sendo importante a ação de projetar e o encontro da imagem com o mundo. Uma pequena equipe, com Ribeiro movimentando os fotogramas, Ivo Lopes Araújo na câmera e um assistente, ia aos lugares pensados e em poucas horas realizava as filmagens. Em sua exibição inicial, na exposição *Circuito intensivo* (2008), no Alpendre – Casa de produção e arte, em Fortaleza, foi apresentada uma versão especializada com três telas, onde os vídeos eram projetados em *loop*. O deslocamento do espectador era um fator essencial no encadeamento das imagens vistas, realizando uma montagem que sempre seria diferente para cada indivíduo. Na segunda exibição, em *Quando o cinema se desfaz em fotograma* (2009), *Sage* foi organizado linearmente, encadeando os seguimentos, e reproduzido em monitor.

No entanto, o encontro com o fotograma do homem na moto moveu no artista várias fabulações que acabaram por delinear uma narrativa que atravessava todos esses fragmentos. A modificação de *Sage* da apresentação em múltiplos canais para um só o aproximou mais

ainda da forma de uma estrutura narrativa no sentido de determinar sua ordem no tempo, porém, o delírio visual dos segmentos, bem mais próximos à sensorialidade das imagens, ainda não permitia que a estória de Ribeiro chegasse ao público.

A necessidade artística do desenvolvimento do elemento narrativo foi determinante para o prosseguimento do trabalho sobre essas imagens produzidas. Do incômodo de tornar a narrativa evidente, o artista procurou Eduardo Jorge para escrever o roteiro do filme e Danilo Carvalho para remonta as imagens e criar uma banda sonora, enquanto Sage, sua personagem, ganhou voz através de Paulo César Pereio, resultando no filme *Perdeu a memória e matou o cinema*.

A imagem perde a memória e, com isso, ela mata parte do cinema que um dia ajudou a construir. Ela assume a si mesma como corpo e se lança pelo mundo em busca de outras memórias, outros espaços e outros estados de olhar que não o do espectador cinematográfico (BAIO, 2013, p. 24).

Sage tem sua memória roubada por uma mulher e pretende reencontrá-la, porém, ele vê e ouve diferentes figuras e vozes femininas e deambula sem saber como recuperar o que lhe foi tomado. Indo além do furto da memória que acomete a personagem e da tessitura da narrativa, o importante aqui é analisar que lugar a imagem passa a habitar após sair dos filmes clássicos e da proteção do arquivo. Percebe-se que, assim como a dubiedade apresentada entre projeção e superfície, a imagem passa a tomar outras formas, sensações e outros significados ao migrar constantemente entre dispositivos, corpos e lugares tomando-os em si.

Diante disso, ao aproximar as duas obras, nota-se, primeiramente, que *Perdeu a memória...* possui metade da duração de *Sage* – 16'40'' e 35'12'' – e uma rede maior de colaboradores que atuaram diretamente no filme – 16 pessoas –, o que indica que a produção se especializou em suas questões de pensamento relacionado à técnica. Quanto a esse ponto, tem extrema importância a formulação de Eduardo Jorge ao criar o roteiro a partir do argumento de Ribeiro e o duplo trabalho de Danilo Carvalho ao montar as imagens a partir do material bruto e ao realizar o desenho sonoro.

Sage tem duração prolongada e seus sete segmentos não possuem muitos cortes em sua estrutura interna. Todos eles são sempre iniciados pelo *frame* do motociclista, acompanhado de trechos de músicas diversas – *Meu refrigerador não funciona*, d'Os Mutantes; *L'Histoire du soldat*, de Stravinsky; *Come on (Let the good times roll)* e *...And the gods made love*, de Jimi Hendrix; e *Le piège de méduse*, de Erik Satie. Nesse primeiro momento de cada vídeo, é perceptível que Ribeiro prioriza compositores e intérpretes reconhecidos pelo experimentalismo em suas músicas. Em contato com o fotograma do

motociclista, cada um desses sons suscita na imagem certa sensação ou ambiência – confusão, aventura, rebeldia, vivacidade – que se atrela a este *frame* fazendo-o modificar-se.

Nos vídeos de dentro e fora do Theatro José de Alencar e da igreja em ruínas, o artista utiliza uma música que intercala melodia e ruídos, ambos emitidos apenas por instrumentos de cordas, conferindo um tom de mistério ao que se vai descobrindo com a formação das imagens terceiras. Já nos vídeos da Igreja do Rosário e da piscina, identificam-se algumas composições de John Cage, como *Souvenir* e *Second construction*, o que reforça a observação anterior sobre o uso dos sons de importantes compositores. No primeiro, a música tocada em órgão soma-se às imagens do avião sobrepostas à igreja em certa sacralidade maculada, posto que o uso incomum do instrumento destoa de sua função usual de elevação religiosa. No segundo vídeo, uma cadência de violino e harpa evoca um caráter poético à mudança da imagem de acordo com o movimento da água em *slow motion*, porém, outra música de Cage quebra esse fluxo, propondo uma sonoridade diversa que faz o espectador olhar a imagem com estranhamento.

Figura 15 - *Sage*



Fonte: Acervo do artista.

Perdeu a memória... possui uma edição de ritmo mais rápido e dinâmico, que adiciona os *takes* de projeção do motoqueiro sobre Ribeiro e as imagens dos fotogramas sem projeção. A construção do áudio possui múltiplas camadas de voz – a de Sage, interpretada por Pereio, e a polifonia feminina que sobrepõe mãe, filha, esposa e amante. Foram adicionados ruídos à nova montagem, o que incide diretamente na composição da atmosfera de cada sequência.

Essas análises e comparações não pretendem julgar que uma obra seja melhor que a outra, mas constatar que suas estruturas estão em diálogo direto com a forma de sua apresentação. *Sage* possui uma composição que o direciona a ser instalado em ambiente expositivo, pois a duração total do trabalho e parcial de seus segmentos dá mobilidade ao espectador para que possa transitar entre as salas e não necessite acompanhar a obra inteira. Ela ressalta a ação de projetar nos espaços e evidencia um caráter sensorial através da exploração da textura do conjunto projeção-superfície.

Figura 16 – *Perdeu a memória e matou o cinema*



Fonte: Acervo do artista.

Perdeu a memória... ainda se utiliza de certos planos e sons de *Sage*, mas por sua polifonia de vozes, ruídos e músicas, todos bem articulados, exige maior atenção do espectador. Sua montagem também é mais trabalhada para a formação de uma coesão fílmica. Essa obra é, então, melhor abrigada em sala escura. Não é à toa que sua apresentação em *O cinema é meu playground* exigiu a adaptação de uma sala de cinema dentro do museu, que se constituiu como mais um dispositivo elaborado por Ribeiro. O trabalho interno ao filme – som e montagem – com a narrativa de *Sage*, o choque da projeção com os volumes dos objetos nos espaços e a própria instalação da sala escura confluem no desvelamento das estruturas do cinema, fazendo-o outro.

A imagem está por se fazer na projeção. Destituída a perfeita transversalidade frente à superfície, e expurgado o silêncio histórico-estético de uma tela branca e homogênea, suporte e projeção explicitam-se, pois, como vontades. E, com efeito, ambos são vontades até mesmo quando convencionais. Expandidos, experimentados e incorporados ao filme, *Perdeu a memória e matou o cinema* trata da projeção e suporte como questões de escultura.

Aqui, para esculpir é necessário fazer cinema. Fazê-lo mesmo usando suas convenções para destituí-lo. O suporte é um dispositivo narrativo desse filme, narrativa de matérias, texturas e volumes (RIBEIRO, F., 2013, p. 35).

Não se quer dizer que *Perdeu a memória...* seja um filme de narrativa clássica ou, pelo menos, de fácil acompanhamento. Do contrário, arrisca-se afirmar que as imagens

ganham mais camadas que adensam sua espessura, principalmente pelas vozes que se projetam sobre elas. O uso da palavra espessura não se refere ao vídeo como é trabalhada conceitualmente por Dubois (2004, p.14), mas à composição de camadas – pele da projeção, do espaço que a recebe e pele fônica – e do que isso implica a sua recepção. *Sage* trataria, então, da superfície da imagem, enquanto *Perdeu a memória...* de sua profundidade¹³ e, por isso, ainda assim, este expande suas questões e sua potência imaginativa ao encontrar o espectador.

O roubo manifesto das imagens desses astros mostra a importância do astro no cinema até os anos de 1960 e seu declínio em favor dos dispositivos cinematográficos a partir dos anos de 1960, em cineastas experimentais antes que essa prática se generalize no mundo da arte e se democratize com as ferramentas digitais, fazendo de quem quer que seja o realizador de novas interpretações ou perspectivas quanto à “realização” de filmes a partir de objetos encontrados. Na proliferação de variações, de recombinações oferecidas, o artista afirma a supremacia da permutabilidade, a importância do desvio na imagem a partir das quais se desenvolvem fantasias (BEAUVAIS, 2013, p. 32).

Ribeiro se apropria dos fotogramas das “estrelas” para deslocá-los em jogos de múltiplas modificações e associações. Essas imagens partem do cinema clássico para terem os elementos de sua origem – imagem, tela, projeção e público - dobrados pelo artista em dispositivos diversos que suscitam inúmeras possibilidades de criação, inclusive através da imbricação entre artes.

Várias questões surgem do conjunto de suas obras com os fotogramas, porém, o que se fará mote de investigação a seguir é o deslocamento dos *frames* de uma montagem no tempo para outra elaborada no espaço, o que se percebe em todos os dispositivos forjados. Com isso não se afirma que a dimensão temporal das imagens tenha sido anulada ou colocada em segundo plano. Do contrário, sua colisão no espaço dá vazão ao choque temporal entre elas, dependente também do seguimento e da duração de sua fruição a serem determinados pelo encontro com o espectador e a atividade de sua imaginação.

¹³ Superfície e profundidade aqui utilizados não estão determinados pela taxonomia de Daney (2007, p. 229-231) quando atrela a primeira ao cinema moderno por trabalhar a imagem em si e ser um pouco mais desvinculada do esquema teleológico, e a segunda ao cinema clássico por constituir uma ilusão através do enquadramento e da montagem de que há sempre algo a ser revelado, algo a mais a ser visto. Ambas as obras de Ribeiro tratam de alargar o trabalho iniciado pelo cinema moderno ao se desvincular completamente da teleologia e ao voltar-se para a imagem em sua potência.

3 MONTAGEM

Analisando o conjunto de obras de Solon Ribeiro com os fotogramas, se percebe sua característica processual. Há constante formulação de novos dispositivos, que colocam as questões importantes ao artista na seara da imagem sob outra perspectiva, como num exercício de olhar certo objeto por diversos pontos de vista. Ocorre também a retomada de *frames* em alguns trabalhos, denotando a abertura das potencialidades dos fotogramas ao se desvencilharem de seu sentido narrativo teleológico inicial.

Encontram-se certos paralelos entre as criações de Ribeiro e o *Bloco-experiência in Cosmococa – programa in progress* (1973-1974), de Hélio Oiticica¹⁴ e Neville D’Almeida. Nele, os artistas investiram seus campos de atuação particulares – artes plásticas e cinema –, criando uma nova obra que se localiza na junção entre as duas áreas, implodindo o conceito de autoria e incitando o espectador a se tornar participante¹⁵. Ambos estavam insatisfeitos com o modelo de cinema hegemônico. Dessa insatisfação, Oiticica cria o conceito de quasi-cinema, que compreende obras que quebram com a forma fixa usual do cinema, seja pelo uso de imagens estáticas, de sua espacialização ou da não narrativa.

[...] levantar cinema-linguagem a um criticismo in progress significa não só prever o seu fim como arte performed mas prever também o uso maior dele cinema como instrumento-linguagem não “aplicada” ou “aproveitada” para fins outros mas incorporada depois de fragmentada a um novo tipo de linguagem q se forma e q permanece como processo (OITICICA, 2009, p. 294).

Em sua variação, o cinema passa da condição de linguagem consolidada e fixa para se constituir como meio mutante incorporado por outro e tornado instrumento em sua fragmentação constantemente rearranjada.

As *Cosmococas* possuem como premissa a feitura de diapositivos a partir de imagens já existentes que são apropriadas através da disposição de cocaína sobre elas como elemento plástico transmutador. Esses *slides* são projetados no teto e nas paredes de uma sala com disposição específica, podendo conter redes de dormir, uma piscina, balões de ar, colchões e lixas de unhas, entre outros materiais destinados à transformação do espectador em

¹⁴ Hélio Oiticica se tornou uma figura influente na carreira de Ribeiro. Enquanto morava em São Paulo, ainda aos dezoito anos, o artista cearense acompanhou o evento *Mitos Vadios*, na Rua Augusta, e registrou a performance *Delirium Ambulatorium* (1978). Anos depois, essas fotografias tiveram sua importância reconhecida como documento de uma das últimas ações de Oiticica, porém, também foram expostas na condição de obra de Ribeiro, como na mostra *Mitos Vadios* (2005), no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

¹⁵ Conceito criado por Oiticica para evidenciar a mudança de estado do espectador daquele que contempla para o que pode atuar com seu corpo na obra.

participador da obra. São denominadas como “bloco-experiências” porque partem de um pensamento e de elementos iniciais em comum, concebendo uma proposição mutável em constante variação, seja pela modificação de seus componentes ou pela atuação daquele que interage com o trabalho.

Queríamos reinventar o cinema, a sala de projeção. O cinema não vai mais ser cinema, o cinema vai poder ser assistido deitado, de costas. De qualquer lugar que você olhar, você verá, mesmo no teto. Então, a primeira intervenção ocorre na sala de cinema, a segunda no sistema de projeção, e a terceira, na mudança de linguagem, que usa imagens de slides, a trilha sonora e o ambiente (D’ALMEIDA, 2009, p. 298-299).

Assim como em Ribeiro, tratam-se de obras seriadas que podem ser criadas e alteradas indefinidamente. A ordem de projeção dos diapositivos pode ser mudada a cada apresentação, os materiais podem ser outros, a sala se configura de maneira diferente, além de todos estarem abertos à ação do participador. Formuladas como parte de um “programa *in progress*”, há um caráter processual que não permite o controle e fechamento da obra.

Percebe-se, então, que há pontos de contato entre as CCs e o conjunto de trabalhos aqui analisado. Ambos privilegiam o uso de imagens estáticas bastante parecidas – os *slides* e os fotogramas –, priorizando a formação de um movimento entre imagens e não nas imagens. Por mais que os diapositivos de Oiticica e D’Almeida sejam fotografados pelos autores, é fundamental a ideia de tomar certa imagem do mundo para ser transformada por sua ação, algo também encontrado na *Mona Lisa* de Duchamp – *L.H.O.O.Q.* (1919) –, que a tornou sua por lhe adicionar um bigode. Ribeiro compartilha desse tom de deboche ao tomar as figuras – o que se pode ver em *O golpe do corte* –, no entanto seu gesto de possessão reside mais fortemente na articulação dos fotogramas nos dispositivos por ele engendrados.

O uso de *low tech* marca outra contraposição em comum à forma cinema por fugir de sua estrutura industrial e tecnológica para afirmar maneira distinta de promover a experiência. Os elementos técnicos aparentes desvelam a fonte das imagens, que, somados à quebra do movimento em sua duração contínua, dão vazão à saída do âmbito da representação. O posicionamento das imagens no ambiente – característica presente em um e noutro – enseja a não direção do contato do espectador através de uma montagem especializada, que passa a depender dele para encadeá-la no tempo.

O jogo, escreve Oiticica, é a razão de ser das CCs. [...] O espetáculo não está no banco dos réus, como alguns gostariam; o que está sendo posto em cheque é a “unilateralidade do cinema-espetáculo”. O maior problema do cinema, para um artista de processo, é que, em um dado momento, a edição “finaliza” o filme, o circuito comercial tem suas regras. Oiticica luta pela estrutura aberta (LAGNADO, 2007, p. 53).

O *playground* é uma figura importante para Oiticica e Ribeiro em sua estrutura de composição, porém, de modos ligeiramente diferentes. O espectador de Solon Ribeiro nem sempre é engajado pela ativação necessária do corpo em resposta à proposição de elementos materiais que demandem sua atuação. Em sua maioria, a obra desse artista se pauta pela priorização do sentido da visão, no entanto, se trata de uma visualização que depende do deslocamento do visitante no espaço, da duração de seu contato e do uso de sua imaginação.

Mesmo que a obra tenha sido realizada em Nova Iorque, a situação do corpo em Hélio Oiticica possuía ligação com o ambiente controlado da ditadura militar, que regia o que se podia ou não fazer e que feria os corpos contrários ao seu regime. HO forjava, então, uma forma de resistência e libertação.

Figura 17 – Participadores em *CC5 Hendrix-War*



Fonte: César Oiticica Filho. Revista *Artecapital*¹⁶.

Contudo, o participante de Oiticica podia ficar deitado, inerte ou apenas olhar o que acontece dentro de cada *Cosmococa*. Não é condição *sine qua non* para a obra que o visitante atue com todas as possibilidades de movimentação do seu corpo, mas que esteja engajado como parte dela para que aquela aconteça. Também em Ribeiro o espectador é pensado como parte da obra, posto que, se as imagens são transformadas em abertas, é ainda para que os visitantes venham estabelecer processos de imaginação em contato com elas e, assim, fazer

¹⁶ Disponível em < <http://artecapital.net/entrevista-155-neville-d-almeida>>.

mais potentes as suas possibilidades. *O cinema é meu playground – ex-posição*¹⁷ de Ribeiro, por exemplo – passa a ser um espaço para que todos brinquem.

E para brincar é necessário adentrar um ambiente em que as imagens compõem a arquitetura de maneira fragmentada através de uma montagem feita no espaço ao invés de sua sucessão temporal fixa. É preciso que os encadeamentos dos fotogramas ou dos diapositivos se deem de forma aberta a cada indivíduo e que sejam inexistentes sem a atuação da subjetividade do espectador. “Trata-se de acelerar e multiplicar as montagens cinema, ao incorporar e fragmentar a linguagem como processo não-linear e não-acabado” (MACIEL, 2009a, p. 289).

Figura 18 – Espectadores em *Uma janela para o cinema*



Fonte: Frame do vídeo *O Cinema é meu Playground*¹⁸, de Luciana Magno.

3.1 Outras montagens

Para se aproximar criticamente das montagens operadas por Ribeiro, primeiro é necessário que se parta daquela consolidada no cinema clássico, tanto para perceber o gesto de passagem no qual os fotogramas são deslocados quanto para analisar as mudanças espaço-temporais ensejadas por este.

Para Leone e Mourão (1987, p. 7), a montagem perpassa toda a criação cinematográfica, desde o roteiro, atravessando a produção e, finalmente, na montagem propriamente dita. Durante a escrita do primeiro em sequências, há a articulação dos espaços,

¹⁷ Ribeiro denominou *O cinema é meu playground* como uma *ex-posição* na sinalização presente no MAC-CE e em seu material gráfico. Percebemos com isso a saída de uma afirmação de determinada posição para dar vazão às dúvidas e à imaginação do artista e dos espectadores, colocando também em cheque as instituições cinema e museu.

¹⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JPTxw6tSE1A>>.

das temporalidades e do ritmo, primando pela construção de um tempo prenehe em relações de causalidade no qual, ao fim, os fatos apresentados aparentem evoluir por si mesmos.

O tempo narrativo, conhecido como tempo diegético, está ligado à articulação sequencial do espetáculo filmico. Se considerarmos que cada sequência é um segmento dramático, contendo nele uma relação de causa e efeito, fica simples compreender este importante aspecto da montagem na peça cinematográfica (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 28).

Na realização, continua o trabalho sobre o tempo e o ritmo, porém, o tratamento dado ao espaço da cena e ao enquadramento caracteriza um cuidado com a montagem interna aos planos. Ao longo do início do cinema, a consolidação da decupagem clássica como um método de transposição do roteiro às imagens através da determinação e ordenação dos enquadramentos, das angulações e dos movimentos de câmera objetivou “extrair o máximo de efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (XAVIER, 2005, p. 32). A decupagem clássica estabelece regras de continuidade que neutralizam a inconstância espaço-temporal dos planos filmados e constroem sequências que, combinadas, compõem a diegese, passando a “acrescentar à noção de história contada e de universo ficcional a ideia de representação e de lógica suposta por esse universo representado” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 78).

A montagem propriamente dita no cinema clássico é a instância final da anulação das rupturas provenientes da multiplicidade de pontos de vista por meio da formação de uma sucessão contínua. Os saltos são tornados aceitáveis e as quebras são justificadas no seguimento espaço-temporal interno ao filme. Estabelece-se um “efeito de identidade (mesma ação) e continuidade (a ação é mostrada em todos os seus momentos, fluindo sem interrupção, retrocessos ou saltos para frente)” (XAVIER, 2005, p. 29). O encadeamento da montagem pode alterar as dimensões inicialmente trabalhadas no roteiro e na filmagem para constituir, por fim, espaço e tempo com sentido fechado através do ritmo e da contiguidade dos ambientes articulados pelo corte.

Como princípio básico da montagem, nesta etapa do processo, o plano isolado, peça incompleta da ação, constitui uma espécie de unidade material, passível de análise e decomposição, com o qual se trabalha para moldar a estrutura concreta do filme. Durante o processo de montagem, esse material está sujeito à vontade das autorias, que podem, por exemplo, realizar escolhas para concentrar a ação em um tempo determinado. Em suma, a montagem, enquanto fator estruturante, pode interferir na representação conseguida pelas imagens que formam o plano, e, conseqüentemente, alterar aspectos fundamentais dessa representação, conferindo ao fotográfico sentidos que ele não possuía antes (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 50).

Porém, deve-se lembrar que aquilo que é denominado aqui como o fotográfico – o fotograma – é captado em sucessão temporal – o plano – que já possui certa determinação de sentido engravada no desenrolar de sua duração. Assim, os planos se encontram para formar uma fluidez linear e narrativa verossímil, que, ao ser exibida, afeta as emoções do espectador e o atrai, como uma janela que dá vazão ao encontro com outro mundo, uma ilusão produtora de invisibilidade dos meios de produção, um dispositivo transparente (XAVIER, 2005, p. 42).

Houve um fundamental gesto primeiro de ruptura material quando do corte efetuado pelo pai de Ribeiro ao extrair os fotogramas da sequência filmica para comporem seus álbuns. Por constituírem uma coleção catalogada e terem sua origem continuamente reiterada, as imagens permaneceram ligadas, porém, ao regime cinematográfico clássico. O deslocamento realizado foi de ordem afetiva e visava reter as imagens das estrelas vistas e dos filmes assistidos. Há uma transformação no sentido de ressaltar a materialidade dos filmes e na forma de armazenar os fotogramas, gestos percebidos mais em sua dimensão íntima e, de certa forma, romântica, passando aos questionamentos pertencentes à seara da imagem na arte apenas com as posteriores ações do artista.

As obras de Ribeiro se contrapõem à visão que “o fotograma, isolado do plano, só possui espaço, enquanto que o plano, sequência de fotogramas, possui espaço, movimento e tempo” (LEONE, 2005, p. 48). Ao tomar os *frames* e articulá-los em dispositivos diversos, o artista remete as imagens estáticas novamente ao movimento e ao tempo enquanto expande sua dimensão espacial.

O “outro cinema” de hoje [...] emerge como uma tentativa de inserir modos espaciais na dimensão temporal, e de “instalar o tempo” no espaço. Instalar o tempo é uma questão de escolher o modo espacial certo, o “esquematismo” mais adequado permitindo a tradução das propriedades temporais no espaço (BIRNBAUM, 2005 *apud* MONDLOCH, 2010, p. 40, tradução nossa).

De fato, o espaço tem cada vez mais se tornado um lugar privilegiado para as experimentações em audiovisual. Não é de se dizer que seja uma prática nova, pois data da exibição de *Napoleão* (*Napoléon*, 1927), de Abel Gance, que em dados momentos era projetado em três telas. Entretanto, agora não se trata necessariamente de narrar uma história, mas de efetivar a transposição das questões de linguagem encadeadas no tempo em relações espaciais ou de buscar outra experiência que não seja entregue ao espectador como uma obra fechada com começo, meio e fim. “É a colocação espacial das telas que se torna o operador de decisões de montagem” (DUBOIS, 2014, p. 139), permitindo que haja múltiplas entradas e interpretações no contato com um trabalho, além de ressaltar as possibilidades sensoriais da imagem e sua vivência corporal por parte do espectador.

Identificam-se três formas de montagem ao observar o gesto de Ribeiro ao operar os fotogramas no espaço: a projeção em ambientes, produzindo uma edição em tempo real; a articulação das imagens internas a cada dispositivo; e, nas exposições, o choque espacial de *frames* pertencentes a dispositivos diferentes, inclusive colocando em relação os próprios aparatos entre si.

Como já citado, em *Circus*, *O corte em Cantagalo*, *Sage* e *Perdeu a memória e matou o cinema* os fotogramas são projetados pelo artista em locais escolhidos, sendo o encontro entre imagem e superfície filmado e passando a formar um outro filme. As ações do projetor conferem movimento aos fotogramas, que se desenrolam sobre os suportes em mútua contaminação concebendo imagens terceiras em uma montagem súbita e efêmera.

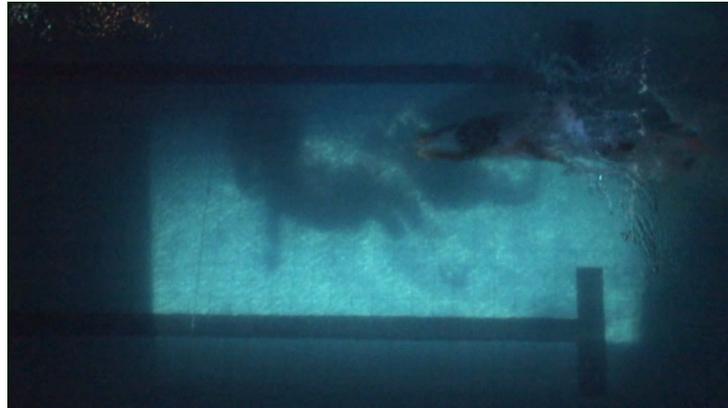
Entre a imagem projetada (a figuração) e o objeto sobre o qual ela é projetada (o suporte que nem sempre é “neutro” e pode por si só figurar algo), toda sorte de relações podem ser criadas. Em todo caso, tudo pode ser tela e podemos projetar sobre tudo, mesmo sobre nada (como Melik Ohanian em *Invisible Film*) (DUBOIS, 2014, p. 130).

Ao pensar no deslocamento da estética da montagem cinematográfica clássica para o campo instalativo, Parente (2008, p. 40-41) remete a obra de Ribeiro ao uso do campo/contracampo de maneira espacial. Partindo dessa colocação, se percebe que não se trata da simples transposição de categorias. Há no processo uma alteração que incide na própria linguagem do cinema, como nas obras de Ribeiro citadas a pouco. Nesses vídeos se dá o desejo da inclusão do fora-de-campo dentro do enquadramento do fotograma. Se o campo é “delimitado pelo quadro” e o extracampo é composto pelos “elementos não vistos” e “imaginariamente, ligados ao campo” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 132), aquilo que está ao redor da imagem e que implica modificação em sua percepção passa a ser também seu fora-de-campo. Como não há mais o restante do filme ao qual pertencia o fotograma para elucidar o contexto da imagem, inseri-la em um ambiente a ser afetado por ela e, reciprocamente, a afetá-la é uma forma de forjar um extracampo continuamente variável para aquele *frame*.

A princípio, essas obras de Solon Ribeiro estariam mais próximas da definição da pintura em Bazin (1960, p. 128 *apud* XAVIER, 2005, p. 20) como um quadro centrípeto por “polarizar o espaço em direção ao seu interior” do que da tela centrífuga do cinema, que recortaria parte da realidade e sempre remeteria ao seu exterior. Todavia, os trabalhos do artista, ao contrário da pintura, não se solidificam em um quadro imutável e “auto-suficiente” (XAVIER, 2005, p. 20), mas são continuamente modificados em variações. Além disso, o movimento que insere o fora-de-campo na imagem também é responsável pelo contrafluxo no qual ela mesma passa a remeter ao mundo, constituindo uma via de mão dupla que confere a

Sage, *Perdeu a memória e matou o cinema*, *Circus* e *O corte em Cantagalo* uma propriedade centrífuga diferente da caracterizada para o cinema clássico, pois, ao invés de reforçar a diegese ou controlar o universo ao qual o enquadramento pertence, há uma tensão que torna as imagens terceiras incessantemente instáveis.

Figura 19 – Tarzan na piscina em um segmento de *Sage* e em *Perdeu a memória...*



Fonte: Acervo do artista.

Assim, “não é uma transição idêntica, termo a termo, mas uma reaproximação, ou melhor *uma (re)invenção* da lógica da disposição da montagem cinematográfica para a exposição e suas condições específicas de existência espacial das imagens” (DUBOIS, 2014, p. 140).

Abordando a montagem nos dispositivos e nas relações entre eles, retoma-se a constante mudança de configurações no uso dos fotogramas e na acomodação espacial das imagens e dos demais elementos componentes do aparato. O manejo desses fragmentos, dos *frames* soltos em diferentes maneiras, constituindo determinada organização que é incessantemente diversa a cada exposição, aproxima a prática artística de Ribeiro à filosófico-histórica de Aby Warburg, teórico de arte alemão, em seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929).

Mnemosyne foi estruturado como um pano negro em chassi de um metro e meio por dois sobre o qual eram dispostas imagens fotográficas em preto e branco facilmente afixadas por pequenos prendedores. O arquivo reunido por Warburg continha cerca de 25 mil fotografias¹⁹ ligadas ao universo da arte desde a antiguidade até o período concomitante ao *Atlas*, porém, por volta de mil foram de fato utilizadas. A facilidade de seu mecanismo possibilitava que Warburg reunisse as imagens em arranjos diretamente ligados à relação que se queria estabelecer entre as fotografias, sendo esta dada tanto pela disposição espacial quanto pela exploração dos detalhes contidos nas figuras. Ao fim, tal arranjo era fotografado

¹⁹Segundo Didi-Huberman (2013b, p. 445) na nota de número 524, esse era o número aproximado de fotografias em 1929.

também com o uso do monocromatismo, que permitia relacionar as imagens ao mesmo tempo que ressaltava suas características díspares.

Sabe-se que o historiador alemão buscava, através da complexidade de seu trabalho, alcançar uma investigação de ordem antropológica, uma releitura do mundo que fosse produzida por meio do aparecimento “de certas <<relações íntimas e secretas>>, de certas <<correspondências>> capazes de propiciar um conhecimento *transversal*” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 19). A questão era científica, o que difere do uso artístico das características do atlas. Porém, o “método heurístico – ou método experimental” baseado “numa montagem de imagens heterogêneas” e na constituição de uma “afinidade visual operatória” foi propriedade em comum que Didi-Huberman (2011a) encontrou entre o *Atlas* de Warburg e os atlas realizados por alguns artistas visuais apresentados na exposição *Atlas: como carregar o mundo nas costas? (Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?)*, Museo Nacional Reina Sofia, Madri, 2010-2011).

Figura 20 – Disposição da prancha 79 do *Atlas Mnemosyne*



Fonte: *Media Art Net*²⁰.

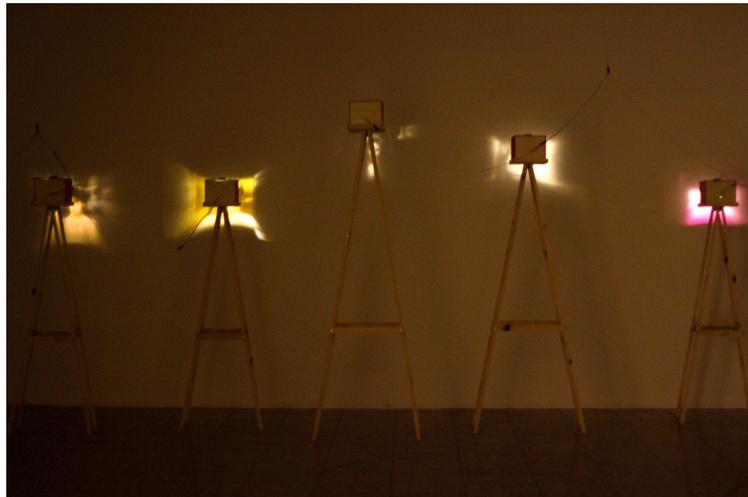
A obra de Warburg faz entrever na montagem de Ribeiro uma expansão da dimensão processual do trabalho artístico para um âmbito procedimental. A escolha dos fotogramas a serem utilizados, a promoção de choques entre eles, a mudança interminável na formação de dispositivos e a maneira como esses conjuntos incidem em modificações nas imagens, todos

²⁰ Disponível em <<http://www.mediaartnet.org/works/mnemosyne/images/7/>>.

esses fatores apontam para o desenvolvimento do sentido inicial do processo como fazer infundável. Passa-se a uma variação inesgotável e rica em novas relações antes despercebidas entre as imagens e a outras possibilidades para a linguagem cinematográfica, o que implica mudança no regime de pensamento do próprio cinema. Tal questão será abordada no capítulo seguinte.

A variabilidade fomentadora de encontros entre as figuras decorre do uso de objetos reprodutíveis e da espacialização das imagens. Warburg utilizava as fotografias e a superfície das pranchas, já Ribeiro usa os fotogramas, as paredes do museu, os objetos sobre os quais projeta, as telas de tv, os *backlights*, os monóculos, os tecidos, entre outros. “Fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo em fim: deslocá-lo aí onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo onde supúnhamos que havia fronteiras” (DIDI-HUBERMAN, 2011a). Um atlas, então, traça suas próprias regras de disposição e permite a transformação dos elementos que o compõem. Sua característica fundamental é a promoção de colisões que gerem situações de pensamento antes imprevistas.

Figura 21 – Disposição da maior sala de *Cinema Moderno*



Fonte: Acervo próprio.

Mesmo que os trabalhos em sua maioria (*Cinema moderno, Eu sou o cinema, Circus, O corte em Cantagalo, Sala dos beijos, Perdeu a memória e matou o cinema, Myxomatosis, Quando o cinema se desfaz em fotograma, Céu de estrelas* e a primeira versão de *Sage*) sejam projetados ou afixados nas paredes da galeria, não se propaga mais a lógica do quadro único, excepcional, auto-centrado e centrípeto, mas a da mesa como campo operatório, o lugar dos encontros, das modificações, das instabilidades e das disposições passageiras.

Fotogramas é a situação mais visível dessa questão ao evidenciar a prática do pai de Ribeiro e ao ampliar sua dimensão processual em mesas de luz enquanto lida com a manipulação da materialidade do cinema. Porém, todas as outras obras, desde os vídeos com a

flutuação em meio ao duplo movimento de suas imagens terceiras até aquelas posicionadas nas paredes, possuem no cerne de seus dispositivos a montagem espacializada como instância de mutabilidade ensejadora de encontros diversos.

“É isso uma montagem: uma interpretação que não procura reduzir a complexidade, mas mostrá-la, expô-la, desdobrá-la de acordo com uma complexidade em outro nível de interpretação” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 415). Há nesses conjuntos de obra um inacabamento essencial, tanto por sua ordem estrutural continuamente desfeita e refeita, quanto pela potencialidade das ligações internas inexauríveis entre os elementos heterogêneos. Uma montagem, como uma mesa de jogos – quiçá um *playground* -, envolve a permutação, as tentativas e os riscos. É preche em possibilidades, contém em si a virtualidade do inesgotável, das descobertas a interminavelmente fazer, no entanto também é seara do insondável, do mistério que se pode nunca desvendar e das relações que vem à tona momentaneamente e se perdem.

A montagem – pelo menos no sentido que nos interessa aqui – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos, dispostos em sequências. Ao contrário, é um modo de *expor visualmente as discontinuidades do tempo* que atuam em todas as sequências da história (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 399-400).

O encontro das imagens diferentes em certa disposição espacial reconhece a importância do anacronismo, a mistura de tempos diversos contidos em fotogramas distintos. Não mais se procura a sucessão diacrônica do cinema clássico, mas uma relação de choques que abraça a descontinuidade. Em Ribeiro, se busca uma montagem que contenha a variabilidade e a fragmentação em um cinema que não se fecha em sentido determinado e que se faz constantemente outro, criando um tempo estratificado e não apaziguado.

Para Warburg, se tratava de ver o tempo arqueologicamente, perscrutar as ligações antes invisíveis na sucessão linear da historiografia. Neste sentido, *História(s) do cinema (Histoire(s) du cinéma, 1988-1998)*, de Godard, se alinha com a intenção de tecer uma vasta obra que articula pedaços na construção de uma história do cinema múltipla, plural e aberta. O autor conflita as imagens e seus tempos através de uma montagem que traz em sua circunscrição interna camadas que sobrepõem a metalinguagem cinematográfica, as palavras escritas e a voz conjugada à música. Ainda que se configure a princípio como um trabalho para ser exibido em uma tela, há fragmentação articulada através de justaposições.

O inacabamento é constitutivo do Atlas, que é um “*time-related work*”, para retomar a expressão inglesa que designa as obras de arte decorrentes da cultura cinematográfica. No Atlas, a fotografia guarda sempre um caráter não fixo, o que

equivale a temporalizar, a desestabilizar a sua significação interna. E introduz diretamente a terceira função, que é a da montagem: além do manejo da questão da reprodutibilidade (manejo que já existe nos museus de papel), trata-se, para Warburg, de abrir o Atlas para intensidades que nascem da espacialização das imagens, usando a superfície tabular da prancha como um equivalente sincrônico da sucessão diacrônica das imagens na fita cinematográfica: as fotografias dispostas nas pranchas não podem ser consideradas peças isoladas, mas devem ser relacionadas com a cadeia de imagens em que se inscrevem. É o que Warburg chamou, numa formulação com toques vertovianos, de “iconologia dos intervalos” (MICHAUD, 2013, p. 319-321).

A presença das lacunas existentes entre as imagens revela o intervalo como elemento essencial na operação das montagens. São os fundos negros de *Mnemosyne* que em Ribeiro se fazem nas distâncias entre os fotogramas de um dispositivo. Tais interstícios abrigam o movimento que se compõe entre as imagens, seja pelas possibilidades de interconexões ou, fundamentalmente, pelo choque entre os tempos. O intervalo como lugar da passagem é o espaço de trabalho da montagem e trata de fomentar a produção do campo operatório sem objetivar o necessário deciframento de seus enigmas.

Sobre o fundo negro ou sobre os espaços que se colocam entre os fotogramas há criação de constelações. “Não é que o passado lance sua luz sobre o presente, ou o presente sua luz no passado, mas a imagem é aquilo em que o que foi se une fulminantemente com o agora (*Jetzt*) em uma constelação” (BENJAMIN *apud* AGAMBEN, 2012, p. 40). No sentido benjaminiano, a rearticulação dos *frames* e a constância da permutabilidade das configurações dos dispositivos desembocam na constituição de um movimento que deflagra os encontros. Nestes, não há um tempo que predomine sobre o outro, mas antes o choque é responsável pela criação de luz, pela fulguração das imagens quando as vemos.

Céu de estrelas remete não somente aos atores e às atrizes hollywoodianos em sua alcunha celeste, mas à disposição espacial em sua capacidade de se reconfigurar e criar uma constelação de imagens com tempos heterogêneos em seu arranjo momentâneo. Essa obra aparenta querer tornar mais evidente algo que também pertence às outras obras de Ribeiro, mas que aqui o artista quis sublinhar ao alçar o conceito à composição formal.

Ao abordar o cinema do pós-guerra conceituando-o como imagem-tempo, Deleuze ressalta a relação entre as imagens, encontrando nelas mecanismos do pensamento. Observa-se certa ligação entre o trabalho filosófico deleuzeano e a montagem heurística vista em Warburg e em vários artistas por Didi-Huberman, posto que ambos compreendem uma experimentação que envolve a articulação prática de um pensamento.

“O tempo não resulta mais da composição das imagens-movimento (montagem), ao contrário, é o movimento que decorre do tempo. A montagem não desaparece

necessariamente, mas muda de sentido, torna-se “mostragem”, como diz Lapoujade” (DELEUZE, 1992a, p. 72). Entenda-se aqui que a montagem antes de se tornar “mostragem” é aquela que promove o cinema clássico. A imagem-movimento constitui uma representação indireta do tempo pautada pela construção de um presente sucessivo determinado pelo movimento em situações sensorio-motoras, ou seja, por ação e reação. O que ocorre é a transformação interna de uma montagem que tenta forjar o tempo para uma montagem que se mostra para que o tempo passe a ditar o movimento. Para Deleuze, no cinema moderno do pós-guerra a montagem era evidenciada e se tornava aparente entronizando a percepção do tempo, que extrapolava a dimensão apenas diegética para se fazer presente como característica da construção fílmica. É possível estender essa prática ao trabalho de Ribeiro, que se coloca espacialmente – “mostragem” – para promover o choque temporal entre as imagens heterogêneas e, dessa forma, produzir movimento entre os fotogramas de maneira continuamente renovada.

A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já que não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Já não é o tempo que resulta do movimento, de sua norma e de suas aberrações corrigidas, é o movimento como *movimento em falso*, como movimento aberrante, que depende agora do tempo. A imagem-tempo tornou-se direta, tanto quanto o tempo descobriu novos aspectos, quanto o movimento tornou-se aberrante por essência e não por acidente, quanto a montagem ganhou novo sentido, e um cinema dito moderno constituiu-se depois da guerra (DELEUZE, 2005, p. 322-323).

Mesmo que utilizando-se de imagens estáticas, o conjunto de obra aqui estudado possui, não só enquanto vídeo, mas também nas instalações, o movimento como parte inerente à sua composição. Este é levado a acontecer tanto pelos tempos que se sobrepõem, assim como o presente que passa e o passado que se conserva das imagens-cristal – subgênero das imagens-tempo -, quanto pelo evidente engajamento da determinação do percurso e da duração deste por parte da subjetividade do espectador.

A própria imagem-tempo já apontava para a rarefação do movimento e a mudança nas relações entre as imagens, evidenciando cada vez mais o processo das passagens entre uma e outra. De fato, entre o que se tem como segundo regime deleuzeano do cinema e o que hoje se encontra em Ribeiro há uma transição das séries divergentes ou disjuntas – os planos, que na imagem-movimento constituíam séries contínuas – à quebra das próprias séries e à sua apresentação em imagens simultâneas aparentemente estáticas, mas que compõem o movimento nas relações que possuem entre si, seja em um mesmo dispositivo ou em uma sala contendo aparatos diferentes.

Se o cinema pôde produzir o que Deleuze chamou de imagem-cristal capturando por um instante os trabalhos internos do próprio tempo, então as possibilidades temporais desse ‘outro cinema’, explorando formas mais intrincadas de paralelismo e sincronicidade, são ainda maiores (BIRNBAUM, 2005, p. 40 *apud* MONDLOCH, 2010, p. 53, tradução nossa).

Ultrapassando a mera curiosidade de como Deleuze articularia tempo, espaço e imagem ao lidar com os trabalhos advindos do cinema e instalados no museu, enxergam-se questões em sua filosofia que apontam para certas correlações com o que hoje acontece. A exploração do intervalo como espaço essencial da montagem é mais uma vez reconhecida como pressuposto para efetuar o rearranjo das imagens e, em sua análise mais avançada, é necessária à modificação da articulação de pensamento através delas, ou seja, do regime que elas passam a compor.

Aberrações que obcecavam o cinema desde o início ganham novo impulso e uma renovada liberdade, e o próprio intervalo da montagem, que antes servia para conjurá-las, revela-se como um novo centro: “é a liberação do interstício” que Deleuze tanto valoriza, pois forja outro tipo de reencadeamento entre as imagens (PELBART, 2010, p. 14).

O intervalo, então, forja o reencadeamento na obra de Ribeiro, deslocando a atenção do destino dos *frames* em sua sucessão no aparente presente duradouro para o próprio fotograma e o que há para se ver nele. Utilizar uma figura inicialmente parte do cinema clássico, de um regime de imagem anterior, é reengajar explicitamente o passado na construção contemporânea da arte, chocar o seu passado de imagem que se dava sempre no tempo presente com a lacuna de um presente que necessariamente envolve um passado a inventar, posto que os fotogramas perderam o contexto das narrativas que habitavam e se tornaram livres para associarem-se em outros encaixes, constituindo “devires mais que histórias” (DELEUZE, 1992a, p. 80).

[...] trazer o passado enquanto virtualidade (*passado em geral*), na sua anarquia, “como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda”, liberdade em relação ao atual, ao presente, à cadeia dos presentes ao qual costuma ser referido, com seus encaixes e encadeamentos. Essa liberdade anuncia um outro regime de imagens (PELBART, 2010, p. 15).

Ao deslocar esses fotogramas, o artista não traz apenas seu passado como presente contínuo cinematográfico – o antigo atual dos *frames* –, mas todos os possíveis, todo o virtual que eles contêm, que, em variação de dispositivos e em colisão espaço-temporal, os multiplica e os potencializa, revelando o florescente aumento de camadas e constituindo uma modulação que possui em seu cerne a alteração constante das relações.

3.2 Imaginação e espectador emancipado

Com a multiplicidade de arranjos espaciais, choques temporais e mutabilidade de dispositivos, é possível ainda estender certa parte do trabalho de montagem ao espectador em sua capacidade de encadear a experiência de acordo com seu deslocamento no espaço e com a ordem e a duração de seus encontros.

Na construção de Warburg, o momento da projeção em que se desdobram os fenômenos de encadeamento, fusões e contradições entre imagens não desapareceu; simplesmente perdeu sua dimensão diacrônica e pede uma intervenção ativa do espectador: diante da rede tabular das pranchas, este deve recriar trajetórias de sentido, feixes de intensidade, apoiando-se no espaçamento das fotografias e na diferença no tamanho das cópias, que correspondem a variações de ênfase (MICHAUD, 2013, p. 240-243).

Para Michaud, *Mnemosyne* possui uma disposição cinematográfica que passa a remeter ao espectador outras atribuições após a quebra da dimensão diacrônica. A passagem dos fotogramas da forma cinema para a fragmentação nas salas de exposição torna essa demanda ainda mais evidente, pois posiciona os espectadores como elemento necessário para que as obras de fato aconteçam ao terem variabilidade também em sua percepção através de seu trajeto, do tempo de permanência do contato com o trabalho artístico e, mais fundamentalmente, da imaginação suscitada.

[...] a imaginação, por mais *desconcertante* que seja nada tem a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Pelo contrário, concede-nos um *conhecimento transversal*, graças ao seu poder intrínseco de *montagem*, que consiste em descobrir – precisamente no sentido em que recusa os vínculos suscitados pelas semelhanças óbvias – vínculos que a observação direta é incapaz de discernir (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 13).

Os espectadores são igualmente propulsores do movimento entre os *frames* e criadores de constelações através das ligações produzidas pela sua subjetividade. A imaginação incide diretamente na leitura das imagens individuais e em conjunto, podendo criar novas narrativas, se ater às características sensoriais, enfim, produzir devires, funcionando como princípio e motor “da inesgotável abertura às possibilidades não dadas ainda” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 13) contidas no atlas de fotogramas de Ribeiro.

Portanto, a imaginação não é somente a capacidade de interpretar imagens, mas também de fazê-las. A cada contato é possível encontrar outras formas de perceber os conjuntos de fotogramas e os dispositivos em si. Não se pode determinar qual rumo Ribeiro deseja que o olhar do visitante da exposição trilhe ou quais os sentidos exatos das relações travadas entre os *frames* escolhidos por ele.

Flusser afirma as imagens em sua característica conotativa e dá ao espectador parte da intencionalidade de seu deciframento.

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos das imagens: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno (FLUSSER, 2009, p. 8).

Além da articulação espaço-temporal promovida por Ribeiro em seus aparatos, o visitante da exposição confere uma segunda elaboração a partir daquela engendrada pelo artista. É realizada uma colisão temporal particular a cada pessoa de acordo com a autodeterminação de seu olhar no espaço.

Importante ressaltar que a imaginação expande tanto a renovação do atlas como formador de dispositivos quanto a potência de novas relações a serem estabelecidas, reiterando o inexaurível na promoção de um trabalho de montagem que nunca terá fim, ou seja, na instauração de um pensamento em imagens que está em constante mutação.

A imaginação – “esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 61) – está profundamente ligada à experiência do espectador. É através dela que ele concretiza sua capacidade de invenção estabelecendo relações ainda não vistas, mas, ainda assim, inserido na seara do insondável, daquilo que não é captado e que escapa à superfície da consciência. Essa é a principal questão para esses dispositivos, que as interpretações não sejam claras e oferecidas a princípio por Ribeiro, mas que seja criado um mecanismo fomentador de possibilidades de associação, um aparato que mais exija do espectador em interpretação do que exista em si, já que é constituído pela incompletude e por constante instabilidade.

Na esteira das posições que se alteram e se igualam entre artista e espectadores no corrente regime estético da arte (RANCIÈRE, 2005, p. 32), põe-se em xeque o modo teleológico, gerador de afastamentos entre esses sujeitos no cinema clássico. Potencializa-se o reconhecimento da igualdade de inteligências para que o produtor de arte e o público estejam articulados em um novo contexto. Nele,

[...] artistas, como investigadores, constroem a cena na qual a manifestação e o efeito das suas competências se expõem e se tornam incertos nos termos do novo idioma que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Exige dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da <<história>> e dela fazerem a sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores (RANCIÈRE, 2010, p. 35).

Ou seja, há a tessitura de novo idioma, o qual deve ser balbuciado, gaguejado e testado por todas as instâncias da relação que o contém. São feitas obras que estabelecem uma topografia comum para os passos do autor e do espectador. Nesse *playground*, o jogo de Ribeiro não é solitário. Passa de sua realização para a experiência imaginativa do espectador. De fato, também é uma experiência física – envolve deslocar-se, abaixar-se, ficar em ponta de pé, entrar em sala absolutamente escura, aproximar-se ao máximo da imagem para vê-la, entre outros –, mas se compõe muito mais como uma provocação ao olhar. A experiência visual não deve ser atrelada à passividade ou muito menos à falta de saber. “Só existe, portanto, saber autêntico se conectado ao sujeito e à sua capacidade de experiência, inclusive à sua capacidade de invenção, de imaginação” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 120). O olhar passa a ser compreendido como uma ação que engendra interpretações, releituras, traduções e transformações de sentido de acordo com a atividade do espectador ao travar contato com a obra.

Estas oposições – olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade – são algo de completamente diferente de oposições lógicas entre termos bem definidos. Definem propriamente uma partilha do sensível, uma distribuição a priori das posições e das capacidades e incapacidades ligadas a essas posições. São alegorias encarnadas da desigualdade (RANCIÈRE, 2010, p. 21).

Estabelece-se uma seara na qual ainda não existem certezas nem para o artista nem para os espectadores, o que os coloca, por meio das experimentações em variação, em condição de igualdade. Ribeiro brinca e os convida a fazerem o mesmo. Não estabelece o que é permitido ou não. Ele experimenta essas imagens assim como as oferece para que eles as experimentem também. A construção de um espaço que assume as lacunas entre os fragmentos se abre ao espectador e o reconhece como parte necessária e fundamental para a completude do procedimento de torção da linguagem, que se volta para o cinema, ainda o cinema engessado, para que ele possa “outrar-se” (SIMONI; MOSCHEN, 2012, p. 181).

3.3 Sobrevivência dos fotogramas

Ao observar a passagem dos fotogramas da prática colecionista de Eduardo Solon à artística de Solon Ribeiro, percebem-se mudanças no *status* das imagens. Partindo do vínculo com seu abrigo inicial, o cinema clássico, para operações que voltam a animá-los de diferentes maneiras, os *frames* têm sua potência reativada ao despertarem de sua “vida póstuma” (AGAMBEN, 2012, p. 36).

Não é incomum observar trabalhos de arte contemporânea se utilizarem de imagens de arquivo como matéria-prima. Poderia se dizer que tais abordagens são visadas como um contrafluxo à torrente de criação de imagens na contemporaneidade, porém, este argumento parece ainda incipiente. Somente isso não sustentaria um monumento – definição dada por Deleuze e Guattari (1992b, p. 218) para a obra de arte como “bloco de sensações presentes, que só devem a si mesmas sua própria conservação”. Um monumento, ou uma obra, não comemora o passado, mas projeta-se para o futuro em invenção.

Saindo da ação do colecionador, Ribeiro se apropria dessas imagens para deslocá-las, abrindo os fotogramas de seu estado de conservação para outra circunstância em que sua percepção seja renovada através da variabilidade dos dispositivos e para que possam ser vivenciados de outras formas latentes, que não a da sala escura do cinema clássico.

A imagens de *Mnemosyne* são formações – a transformação de uma experiência do passado em configuração espacial. Tal como é concebido, o álbum de imagens de Warburg é o lugar no qual é possível devolver às figuras arcaicas sedimentadas na cultura moderna a energia expressiva original e no qual a ressurgência pode ganhar forma. Tal como os engramas de Semon, as imagens consignadas nas pranchas do Atlas são “reproduções”, porém reproduções fotográficas: literalmente, fotogramas (MICHAUD, 2013, p. 296).

Ribeiro articula os fotogramas devolvendo-os ao embate no tempo através da configuração espacial rica em intervalos abertos à livre associação. Tal procedimento de montagem retira os *frames* de sua dimensão já conhecida e consolidada para trazê-los novamente à profusão de energia e de temporalidades. Chamado por Warburg de *Nachleben*, esse retorno às possibilidades será atualizado por Didi-Huberman como sobrevivência.

Ao conceituar tal ponto, o filósofo e historiador de arte francês apresenta a figura dos vaga-lumes como seres feitos de matéria luminescente quase fantasmagórica, pautados pela resistência noturna e discreta contra as grandes luzes do totalitarismo (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 42). Torna-se mais difícil encontrar as luzes menores em meio aos holofotes que teimam em cegá-las. No entanto, o teórico aponta que os vaga-lumes, de fato, nunca desapareceram.

Certamente não é possível vê-los em vida ante as luzes de projetores ou observá-los em sua intermitência enquanto catalogados e cristalizados como um animal raro do passado. Em meio à estrutura teleológica do cinema clássico seria difícil voltar a enxergar os fotogramas, que dirá em seus devires, suas possibilidades de travarem encontro com diferentes campos da arte e, por fim, construir outros cinemas que já não mais se reconhecem como a forma cinema linear, causal e fechada.

Figura 22 – Exterior de um dos álbuns de Eduardo Solon



Fonte: Arquivo CCBNB.

No gesto do pai de Solon Ribeiro ao retirar os fotogramas de sua sequência fílmica, dispendo-os em álbuns, é bastante perceptível a veia de um colecionador que deseja manter tais imagens atreladas à sua origem como uma maneira de conservar de alguma forma sua fonte para si. Essa prática tinha um cunho afetivo: a necessidade de reter os filmes, as estrelas e, mais profundamente, o tempo, tentando estancá-lo em sua efemeridade. Foi “um sobressalto individual contra o desaparecimento” (BEAUVAIS, 2013, p. 32-33), e não só contra a desapareição do cinema clássico, dos atores e atrizes famosos, dos grandes filmes e diretores, mas contra o fenecimento das experiências vividas e de si mesmo.

Figura 23 – Interior de um dos álbuns de Eduardo Solon



Fonte: Arquivo CCBNB.

Segundo Didi-Huberman (2012, p. 211) “o arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu”. Além do trabalho de Eduardo Solon ao compor um arquivo de fotogramas há anos guardado, ao retomar essas

imagens é necessário considerar também aquilo que as acompanhava à época de sua veiculação. A estrutura clássica do cinema hollywoodiano como linguagem consolidada, como produto econômico capitalista de massa e como instrumento político de colonização do imaginário arderam junto aos *frames* e se transformaram em cinza. Portanto, ao utilizá-los, Ribeiro lida com todas essas marcas e passa a transmutá-las através das operações de montagem, saindo da forma cinema para outras experiências que convocam a imaginação ao nortear as relações de maneira mais livre.

Ora bem, algumas diferenças essenciais separam o atlas de imagem de uma economia como a do arquivo. [...] O atlas escolhe a determinado ponto, ao passo que o arquivo se nega a escolher durante muito tempo. O atlas visa um argumento e procede por meio de *cortes* violentos, ao passo que o arquivo renuncia ao argumento e impõe o inabracável da sua *massa*.

[...]

Em suma, o atlas oferece-nos uma *Übersicht* das discontinuidades, uma exposição das diferenças, ao passo que o arquivo afoga as diferenças num volume não apresentável à vista, na massa contínua da sua multiplicidade compactada. O atlas propõe-nos *mesas* de orientação, ao passo que o arquivo nos obriga a perder-nos entre suas *caixas*. O atlas dá-nos a ver os trajetos da sobrevivência no intervalo das imagens, ao passo que o arquivo não constituiu ainda tais intervalos na espessura de seus volumes, pilhas ou maços. Evidentemente, não haveria atlas sem o arquivo que o precede: nesse sentido, o atlas representa o <<devir-ver>> e o <<devir-saber>> do arquivo (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 258).

O gesto de Ribeiro ao deslocar os fotogramas dos álbuns em novas criações consiste em despertar a brasa dormida sob as cinzas do arquivo e retomar o choque de temporalidades dessas imagens em outras circunstâncias, que incluem fundamentalmente as discontinuidades entre as figuras por meio dos intervalos e o “olhar abrangente dedicado à descoberta de novas configurações, mas também à dissociação e à perda de qualquer sentido de unidade” – *Übersicht* (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 244). O artista passa a escolher os *frames* a serem trabalhados²¹ tendo em vista perscrutar as camadas das imagens – de certa forma, falar sobre elas utilizando-se delas – através de seus deslocamentos variados e incessantes, porém, inesgotáveis, posto que os *frames* em si e em seus encontros já são inexauríveis. Certamente, sem a ação de Eduardo Solon não haveria o trabalho artístico de seu filho no tocante a esse material, no entanto, apenas este segundo movimento traz o desejo de propor pensamento sobre os devires dos fotogramas do arquivo.

Os *frames* guardam uma luz intermitente à semelhança daquela que carregam os vaga-lumes, posto que articulam camadas temporais internamente – entre o presente que foram e o passado a inventar – e nos intervalos dos dispositivos aos quais passam a pertencer.

²¹ Arriscamos afirmar que menos de mil dos 35 mil fotogramas do arquivo tenham sido tomados em obras até então.

Estes se tornam veículos responsáveis por operações de visibilidade de um tempo não apaziguado, fazendo da imagem o produto de um embate “do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para o nosso próprio Futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 60). A visão benjaminiana já citada é, todavia, imprescindível para analisar a montagem como procedimento de reinvenção articulador de um regime de imagens que inclui em sua essência o espaço, a fragmentação, o anacronismo e a sobrevivência.

Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

Colidir tempos é trabalho do historiador, mas também do artista, ambos devem “escovar a realidade à contrapelo” (BENJAMIN, 1928, p. 110 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212-214). É isso que Ribeiro faz ao promover o encontro entre fotogramas de filmes diversos; encadear os olhares e as falas de atores e atrizes entre si, num diálogo crescente e aparentemente desconexo; ao chocar diferentes dispositivos em um ambiente expositivo e ao projetar *frames* sobre ou através de outros corpos, criando imagens terceiras. Ao rejeitar o cinema que conta uma história linear, o artista usa a montagem para abrir os fotogramas e o próprio cinema a todos os devires.

Parece-me evidente que a imagem não está no presente [...] A própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como o mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente (DELEUZE, 2003, p. 270 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213).

Em seus gestos, não importa remeter os fotogramas a um passado memorial, mas que a memória retorne como camada a fim de trazer seus clichês para serem torcidos pelas ações do artista, que brincam com a linguagem. O choque temporal se dá por estas operações, através de imagens encontradas em montagem no espaço, que se transmutam e emanam suas faíscas em momentos de experiência. É importante que os lampejos na escuridão sejam da ordem de uma experiência do contemporâneo, que, de fato, é diferente daquela narrada no período anterior às grandes guerras, mas, ainda assim, afirma a indestrutibilidade da experiência, “mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos da noite” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 148).

Portanto, constituindo-se como um atlas por seus princípios móveis e transitórios, as obras de Ribeiro em seus campos operatórios espacializados destacam as diferenças e revelam o embate entre os elementos diversos e as camadas de tempos heterogêneas pertencentes aos fotogramas em sua sobrevivência, dos quais surgem pensamentos por imagens que se voltam para a metamorfose da própria linguagem cinematográfica. No entanto, por se fazer método inesgotável, essa realização artística buscará ser sempre fomentadora de novas questões sobre os destinos do cinema, algumas possivelmente inconclusivas, mas nem por isso menos relevantes.

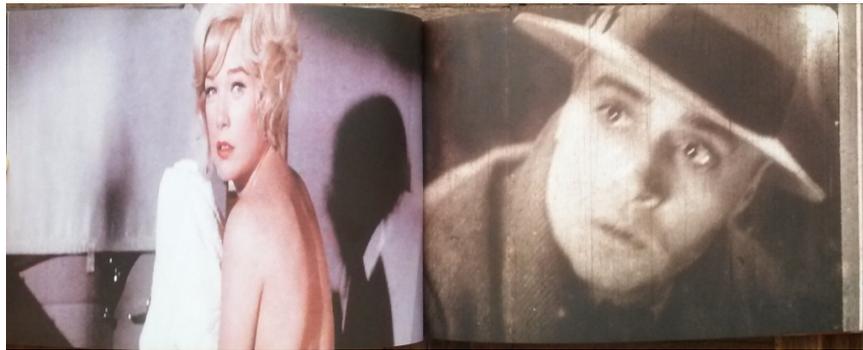
4 MOVIMENTOS

No trabalho de Solon Ribeiro, o tempo não aparece apenas como elemento particular a cada obra. Ele também é presente no desenvolvimento das questões importantes para o artista ao longo das exposições e, por conseguinte, na mutabilidade de seus dispositivos. No primeiro capítulo, foi analisada a permanência de alguns aparatos, como o aperfeiçoamento de *Fotogramas*, entre 2009 e 2013, ressaltando-se a materialidade dos *frames* e sua dimensão processual. No entanto, é necessário que mais atenção seja empregada a esses desdobramentos, sejam eles de continuidade ou transformação.

Após a concepção das obras, a concretização e a apresentação ao público engendram um momento de vivência que desencadeia novas experimentações. Cada exposição é também um laboratório (RIBEIRO, 2014) para o artista, uma possibilidade de promover mudanças que aprimorem um trabalho específico ou de utilizar o museu como lugar incitador de outras criações. Desta feita, o espaço expositivo, assim como a forma cinema, sofre uma ação que o modifica, saindo do âmbito da conservação e da validação artística para a efervescência dos jogos de invenção.

Na exposição *O golpe do corte*, como dito anteriormente, Ribeiro toma a grande almofada da instalação para desenvolver uma performance, manuseando-a. Esta foi devidamente registrada em vídeo e, junto a uma sobreposição polifônica de músicas concernentes ao imaginário cinematográfico, passou a integrar o material dessa obra no DVD que acompanha o livro homônimo e no novo contato com o público em *O cinema é meu playground*.

Em sua estrutura, é evidente que o livro *O golpe do corte* também é um desdobramento da experiência da exposição. Ele contém alguns dos fotogramas exibidos nos filmes, embora os *frames* não tenham mais a duração determinada pelo meio do vídeo. Há uma importância da operação articuladora dos fotogramas na clara percepção de que as imagens dos lados esquerdo e direito da publicação se comunicam. Estabelece-se uma *mise-en-scène* de campo e contracampo das expressões em primeiro plano, mas a duração das relações e a imaginação do que ali se dá dependem de quem as manuseia. Ainda que contenha um texto de Alexandre Barbalho e uma entrevista feita por Ethel de Paula, bem mais da metade do volume é composta por fotogramas, afirmando-o como uma obra pertencente ao corpo do trabalho do artista, e não como mero catálogo da exposição de 2005.

Figura 24 – Interior do livro *O golpe do corte*

Fonte: Acervo próprio.

Nessa publicação, encontra-se o gérmen de uma ideia: o cinema impresso (RIBEIRO, 2014). Este se formula, de certa maneira, nas mesas de luz da primeira versão de *Fotogramas* e nos *backlights* de *Sala dos beijos*, mas se consolida de fato com a fotonovela *Elas por elas* (2012), veiculada na revista *Avoante* – organizada por Mariana Smith e Zzui Ferreira. Nela, Ribeiro cria legendas para alguns *frames* de mulheres e, no verso da página, escreve um ensaio denominado *Quero ser grande*, no qual tece delírios que imbricam a vida em Fortaleza e uma memória pessoal criada no contato com os fotogramas, assumindo a si mesmo como invenção. O texto é entrecortado sobre a imagem ampliada do motociclista, ou seja, de *Sage* – trabalho que já havia sido apresentado à época, mas ainda não tinha sua narrativa concretizada em *Perdeu a memória e matou o cinema*.

Figura 25 – *Elas por elas*

Fonte: Acervo próprio.

O cinema impresso ocorre também em *Quando o cinema se desfaz em fotograma* e *Eu sou o cinema*, mas fixado em tecido. No cerne dessa espécie de cinema engendrada por Ribeiro está a questão de como deslocar as imagens em dispositivos de materialidades diferentes fazendo-as ter movimento em cada um deles, mesmo que estáticas. O folhear das páginas em *O golpe do corte* encadeia passagens entre os fotogramas na velocidade

determinada pelo sujeito que as manipula. Em *Elas por elas*, o correr do olho na folha através da diagramação heterogênea implica leituras múltiplas, escapando da linearidade das fotonovelas narrativas. *Quando o cinema...* movimenta os *frames* pela ação dos corpos, e *Eu sou o cinema* os espacializa em diferentes alturas e tamanhos para que o deslocamento do espectador estabeleça suas conexões por entre os vazios que separam as imagens.

As fotografias da instalação *O golpe do corte* e da performance nela realizada também se encontram no livro e, assim como no vídeo, apresentam a semente da sobreposição entre projeção e superfície. Nesse momento, o artista manipula os objetos-tela; adiante, ele toma o projetor ao movimentar os fotogramas, o que desemboca nas imagens terceiras de *Sage*, *O corte em Cantagalo*, *Circus* e *Perdeu a memória e matou o cinema*.

Figura 26 – Performance no livro *O golpe do corte*



Fonte: Acervo próprio.

Retomando a discussão sobre as imagens terceiras, seu conceito está explicitado no primeiro capítulo e é desenvolvido em seu aspecto centrífugo no segundo capítulo; todavia, é relevante averiguar mais uma questão que as acompanha: a relação entre as imagens terceiras e o movimento. Ao passar da manipulação dos objetos-tela para o manejo do projetor, Ribeiro movimenta os fotogramas em busca de diferentes superfícies através da ação do seu corpo. Mesmo que não visto, o projetor passa a ser determinante nos rumos da imagem. Os encontros entre projeção e superfície não lhes são, contudo, totalmente antecipáveis, posto que há um deslocamento sofrido pela imagem entre as camadas, texturas e formas que o objeto que a toma possui. Estes aderem à projeção do *frame*, que, em decorrência do gesto do indivíduo e da sobreposição inesperada, sofre contínuas modificações. É o que acontece, por exemplo, quando a ondulação da água move a imagem de Tarzan na piscina. Em vista disso, o potencial de exploração da variação das imagens terceiras beira o inesgotável, pois ocorrem tanto o movimento da imagem quanto o movimento na imagem (DUBOIS, 2003, p. 6).

Os *backlights* em *Sala dos beijos* partiram de uma ambiência intimista em contato com o espectador para se confundirem entre o estático e o movimento de *Myxomatosis* e se fazerem constelação nas pequenas caixas luminosas de *Céu de estrelas*. Nessas três obras, há

questões de movimentação ainda que os fotogramas estejam estáticos. Em *Myxomatosis*, isso é mais perceptível por conta do vídeo e das relações já exploradas entre a TV de *led* e os *backlights*. Já em *Sala dos beijos* e em *Céu de estrelas*, a locomoção e as escolhas da subjetividade de quem encontra o aparato serão as definidoras do movimento dentro da espacialização não linear proposta por Ribeiro.

De certa forma, *Cinema moderno* e *Uma janela para o cinema* são os dispositivos que se apresentam como novos por não parecerem estabelecer ligações diretas de desdobramento com os demais aparatos. Todavia, o primeiro pode ser aproximado a *O golpe do corte* ao permitir que o espectador receba a projeção em sua pele ou mesmo interponha objetos, formando imagens terceiras como nos demais trabalhos em vídeo supracitados. *Uma janela para o cinema* pode associar-se aos *backlights*, embora concretize o potencial manipulatório da taticidade já sugerida em *Fotogramas*. Em ambos, assim como nas obras com os *backlights*, o problema do movimento se dá na tensão com a estaticidade normalmente atribuída à fotografia, mas tenta se resolver na espacialização e na relação com o deslocamento do espectador.

Todos esses desdobramentos levam a crer que as modificações no tempo de cada obra apontam também para o movimento nos dispositivos²². Este não se faz sempre de maneira clara, mas se coloca no interstício entre a aparência de fluidez e de imobilidade dos fotogramas. Entretanto, essa questão não é apenas interna ao aparato, pois perpassa o trabalho artístico de Ribeiro, na medida em que este se coloca em processo de contínua experimentação com a linguagem, não permitindo que seu conjunto de obras se solidifique em uma forma estável.

4.1 Entre-imagens

Uma particularidade importante do trabalho de Solon Ribeiro com os fotogramas reside nas dobras pelas quais a imagem passa. Inicialmente, ela é retirada do fluxo do cinema e se torna estática; posteriormente, já nas obras, ela é engajada em outros processos de movimento nos dispositivos e na atuação dos espectadores em deslocamento, porém, permanece estática em si, encontrando-se em uma zona dúbia entre o móvel e o imóvel.

Comumente, as características de imobilidade e mobilidade são relacionadas respectivamente à fotografia e ao cinema. No entanto, muitas obras de arte que utilizam

²² Lembramos que, para Deleuze (1992, p. 72), nas imagens-tempo o movimento passa a decorrer do tempo.

imagem técnica têm deixado esses supostos limites turvos, o que tem sido debatido com atenção pelos teóricos. Os trabalhos que se colocam nessa fronteira suscitam questionamentos que se voltam para a ontologia das próprias linguagens, uma vez que as imagens em fluxo têm seu movimento ralentado ao máximo – como em *24 hour Psycho* (1993), de Douglas Gordon – ou mesmo são colocadas em planos fixos e aparentemente sem variações – como em *Empire* (1964), de Warhol – enquanto que as imagens estáticas são encadeadas – como em *Sections of a happy moment* (2007), de David Claerbout e nas sequências de fotografias de Duane Michals – ou têm o intervalo de sua tomada evidenciado – como no tremido das fotos de William Klein e nas longas exposições de Michael Wesely.

Na realidade, a necessidade de uma organização histórica e estética forçou a criação de “uma decupagem “oficial” (acadêmica) no campo das imagens”, afastando zonas de instabilidade e separando “a época e as formas” da “imagem dita “fixa”” e da “imagem dita “em movimento”” (DUBOIS, 2003, p. 9). De fato, esses limites não são tão claros dentro das próprias formas, posto que “o instantâneo fotográfico comporta um intervalo, uma duração ainda que breve, no qual se inscrevem múltiplas temporalidades” (FATORELLI, 2013, p. 41), enquanto que a película cinematográfica é formada por fotogramas estáticos²³ tomados a 24 quadros por segundo que, quando projetados, recompõem o movimento anteriormente filmado.

[...] só há invenção na arte quando se arrisca a colocar em xeque clivagens aparentemente estabelecidas, decupagens instituídas, fáceis assimilações e outras evidências (do tipo “fotografia = imobilidade” e “cinema = movimento”). As coisas nunca são tão simples quanto parecem, e a complexidade, ou seja, o movimento como um jogo de probabilidade/improbabilidade, é a regra (ela mesma flutuante) (DUBOIS, 2003, p. 9).

Ribeiro aplica essa regra flutuante em seu jogo com os fotogramas ao utilizá-los em variações de dispositivos com o constante desafio de operar passagens para que as imagens transitem entre as zonas antes supostamente bem delineadas da forma cinema e da forma fotografia²⁴ (FATORELLI, 2013, p. 10). Conceituados por Dubois (2003, p. 10), os movimentos improváveis²⁵ que decorrem das operações desses tipos de trânsitos são “precisamente tudo o que concerne à indeterminação do movimento na e pela imagem, uma

²³ Assim como o instantâneo tem sua duração, por mais rápida que possa ser, o fotograma também possui seu intervalo de tomada.

²⁴ O conceito “forma fotografia” foi articulado por Fatorelli (2013, p. 10) para definir o modelo hegemônico “caracterizado pelo estatuto da imagem direta e instantânea”. Assim como na forma cinema, a historiografia tende a afirmar essa corrente e deslegitimar as demais.

²⁵ Conceito encontrado no catálogo da exposição *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea* (2003), de curadoria de Dubois, no CCBB do Rio de Janeiro.

indeterminação que afeta ao mesmo tempo os objetos mostrados (o que vemos) e o próprio ato da visão”. Contudo, particularmente em Ribeiro, esses movimentos improváveis não são da ordem do tremor ou da hesitação, mas se afirmam como movimentos do estático em mutação no espaço.

A dobra peculiar em seu conjunto de obras se encontra no fato de ser localizado entre as experiências de fluidez das imagens fixas e de retardamento ou congelamento das imagens em movimento, não pertencendo inteiramente a nenhuma dessas maneiras de trabalho, mas habitando o amplo território ao qual Bellour denomina *entre-imagens*.

Desse modo (virtualmente), o *entre-imagens* é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão (BELLOUR, 1997, p. 14-15).

Entre um fotograma e outro, entre o *frame* e uma superfície, entre dispositivos distintos, entre a imagem parada e seu movimento, nessa suposta indefinição de categorias – área na qual usualmente se chega por aproximação através de conceitos consolidados –, estão situadas as obras de Ribeiro. Todavia, ainda é preciso saber o que essa instabilidade traz aos *frames* e qual seria a questão advinda desses gestos que é remetida ao cinema.

Primeiro, é necessário voltar a uma obra cronologicamente anterior, mas ainda assim anacronicamente contemporânea aos gestos do artista. *La jetée* (1963), de Chris Marker, é um célebre exemplo da imbricação dessas searas. O filme conta a história de um homem obcecado por uma imagem de sua infância que, após a terceira guerra mundial, passa a viajar no tempo, reencontrando tal imagem como seu destino. Excetuando a sequência na qual a mulher amada por ele pisca os olhos ao acordar, *La jetée* suspende o movimento naturalista do cinema em imagens estáticas enquanto encadeia fotografias em um fluxo narrativo.

Nesse momento primordial em que o fotograma se confunde com o negativo fotográfico, ambos contaminados pelas evidências indiciais proporcionadas pelo registro mecânico, encontram-se enfatizados os pontos de contato, as reversibilidades e os desdobramentos recíprocos entre essas duas epistemes, entre o devir cinematográfico da fotografia e o devir fotográfico do cinema (FATORELLI, 2013, p. 27).

Tanto a obra de Marker quanto o trabalho de Ribeiro buscam o devir cinematográfico da fotografia e o devir fotográfico do cinema. Mesmo que através de procedimentos diversos e para lugares diferentes – o filme para a sala de cinema e o trabalho artístico a ser apresentado em espaço expositivo –, os dois se colocam em posição de

questionamento da delimitação dos campos da arte ao misturarem os elementos característicos de cada seara na consecução de um projeto poético. Marker tece uma história sobre o trânsito no tempo utilizando-se dos aspectos temporais dos meios que adota. Já Ribeiro toma os fotogramas advindos do cinema clássico para remetê-los a novos processos imaginativos e a outras formas de experienciá-los. Mas o que a fotografia traz às imagens do cinema ao deslocá-las de seu curso usual?

Os *frames* procedem de uma época em que a forma cinema estabeleceu as bases de sua linguagem e consolidou seu imaginário. Dito isso, parar o cinema clássico e, posteriormente, colocá-lo em posição de instabilidade através de outros dispositivos, tentando retornar os fotogramas ao movimento enquanto os mantém estáticos, é alçá-lo a uma reflexão sobre o próprio cinema por meio de seu devir fotográfico.

A imagem em movimento usualmente tem em si articulado um fluxo narrativo que tende a criar uma ilusão de autonomia e continuidade. Nesse caso, ela é responsável pela transparência (XAVIER, 2005, p. 9) de seus procedimentos internos, levando o público a acompanhar o que se desenrola na tela em sua duração já estabelecida. Por sua vez, a fotografia, com sua imagem estática, permite um contato no qual o tempo é determinado por aquele que a toma. Não há uma narrativa fechada ou definições de causalidade. É a capacidade imaginativa do sujeito do olhar em contato com as lacunas da imagem que suscita seu envolvimento com a obra.

Ao contrário do cinema que pode contar uma história e aceder ao universal, a fotografia apresenta-se parcial e precária, mas em virtude mesmo dessas inconsistências, permanece essencialmente aberta à prática e à percepção criativas. Nesse contraponto com o cinema, o aspecto positivo da fotografia recai exatamente sobre sua natureza subtrativa, por oferecer menos e, em vista dessa insuficiência, proporcionar a expansão das margens de participação do espectador (FATORELLI, 2013, p. 127).

No entanto, “a parada e o retorno sobre si mesmo” (BELLOUR, 1997, p. 26), característicos da fotografia por suas múltiplas temporalidades e por sua precariedade aberta à completude de quem com ela travar contato, quando deslocados para o cinema trazem a esse a possibilidade de voltar-se para si mesmo em tentativa de redefinir sua compreensão. O devir fotográfico buscado por Ribeiro intensifica o pensamento sobre o próprio cinema, desencadeando uma reflexão que vai além do concernente à atuação do espectador. O artista exerce um modo de capturar o tempo das imagens fotográficas e, simultaneamente, o movimento atribuído às imagens cinematográficas, chocando-os para que se contaminem

mutuamente e criem outras formas de fazer e fruir as próprias linguagens de onde se originaram.

A foto me subtrai da ficção do cinema, apesar de participar dela, apesar de aumentá-la. Criando uma distância, um outro tempo, a foto me permite pensar no cinema. Entendamos: pensar que estou no cinema, pensar o cinema, pensar tudo estando no cinema. A presença da foto me permite investir mais livremente o que vejo. Ela me ajuda (um pouco) a fechar os olhos mantendo-os abertos (BELLOUR, 1997, p. 86).

Por mais que a citação de Bellour diga respeito ao uso de imagens da fotografia dentro da narrativa cinematográfica, é possível reconhecer sua proximidade com a situação do conjunto de obras analisado aqui. Os fotogramas do cinema clássico, que têm todo um imaginário investido em sua estética, quando em situação de deslocamento nos dispositivos, apresentam certo distanciamento que não era próprio a sua forma de origem. Os *frames* vistos como fotografias – diapositivos – tiveram o tempo da paralização estabelecido pelo corte e evidenciado através da saída do campo afetivo do álbum para a introdução em operações do universo da arte. Com os fotogramas novamente remetidos ao movimento nos dispositivos, mas de maneiras estranhas àquela de antes por não buscar a dupla negação da diferença mínima (BAUDRY, 1989, p. 390), artista e público estão no cinema pensando o cinema, pois veem as imagens advindas do cinema novamente em movimento, embora agora com o tempo de reflexão da fotografia para pensar.

Fazer uma exposição é conceber, produzir, filmar, montar e projetar. A velha sala de cinema, única, onde tudo se concentra no transcorrer temporal da película, se decompõe em uma sucessão de salas que se encadeiam e que desfilam, elas também, mas no espaço. O tempo linear e rígido do filme se abre para o tempo ampliado e móvel da perambulação. O visitante é esse espectador que se põe de pé e cuja visão tomou a forma de um passeio entre as imagens (DUBOIS, 2003, p. 11).

As exposições de Ribeiro são produzidas e apresentadas a partir de uma premissa cinematográfica. Além das montagens já analisadas no segundo capítulo, é necessário concatenar as junções entre diferentes dispositivos e montar as salas em um percurso a ser desenvolvido pelo visitante-espectador. Há um trabalho de iluminação buscando alcançar um aspecto imersivo ao acentuar as características das imagens projetadas no escuro ou ao delinear as obras que não emanam luz própria em meio à penumbra. Não é à toa o contraste entre as salas de *Fotogramas* – aberta, iluminada e deixando às claras todo o processo de passagem dos *frames* – e de *Perdeu a memória e matou o cinema* – separada por uma cortina e completamente negra. A cenografia dos ambientes também estimula a potencialidade dos dispositivos e das imagens neles encontradas. Mesmo o movimento que os aparatos visam empreender em sua estrutura através do percurso dos espectadores é ressaltado nas diferenças

de altura e de tamanho entre seus elementos e no encadeamento do conjunto entregue ao público, extrapolando a dimensão interna a cada dispositivo ou ambiente para contaminar toda a exposição. Ribeiro organiza as salas como sequências de um todo; não se trata, porém, de montar um filme linear definido, mas uma obra cinematográfica aberta, com múltiplas entradas. Deambular pelo espaço expositivo é incursionar nas entranhas do cinema e fazê-lo seu, mesmo que por alguns momentos.

Figura 27 – Mesas de *Fotogramas* e sala de *Perdeu a memória...*



Fonte: Acervo próprio.

A abertura e a imobilidade própria aos *frames* no trabalho do artista, além de afirmarem a diferença máxima²⁶, transformam o cinema, contrariando sua suposta essência de “espetáculo ilusório fundado na continuidade e na transparência do movimento” (BELLOUR, 1997, p. 103-104). Ao transitar entre outras possibilidades através da variabilidade dos dispositivos, o artista propõe um modelo estético que insere a fragmentação extrema no movimento e o fluxo no estático, convidando o espectador a ser co-realizador de uma linguagem instável que não se fecha em sentido determinado, pois é lacunar, heterogênea, não-linear, espacializada e de natureza mutante.

4.2 Cinema menor

O entre-imagens se configura como um espaço que ainda não é mapeado totalmente devido às suas modificações constantes, e que, por essa mesma razão, sempre escapa da insuficiência do vocabulário pertencente às ontologias fixas que dividem a arte em áreas. Por

²⁶ Ponto analisado no primeiro capítulo.

habitar esse território, o trabalho de Solon Ribeiro é difícil de ser localizado, mesmo que tenha a origem de seus fotogramas em uma linguagem já conhecida.

Ao partir do cinema e de suas imagens para fazer deles outras possibilidades, a prática de Ribeiro se avizinha à escrita de Kafka naquilo que foi definido por Deleuze e Guattari (2003, p. 38) como uma literatura menor. Esta não é assim adjetivada por ser menos importante, mas por se colocar frente a uma linguagem dominante como desvio ao traçar linhas de fuga. Debruçando-se sobre a obra de Kafka, os filósofos encontraram um gesto de torção, posto que o autor tcheco e judeu exercia sua escrita em alemão, fazendo dessa língua maior um uso que a revolvia contra si mesma continuamente. É nesse movimento que o artista cearense insere o cinema.

Para Deleuze e Guattari, menor e maior não se opõem de maneira quantitativa; ao contrário, diferem qualitativamente. Mantendo-se através de padrões homogêneos e constantes de poder, o maior corresponde a uma forma dominante, um modelo. É dele que o menor desvia ao operar uma bifurcação que, no entanto, não parte de fora da instância normativa maior, mas de dentro de sua estrutura, propondo outros usos e funções a uma mesma linguagem.

[...] fazer um uso menor da língua, não é misturar línguas, é introduzir linhas de fuga criadoras em sua própria língua. O uso menor é o uso criador, um devir criador. Minorar uma língua maior, extrair de sua própria língua uma língua menor é fazê-la escapar do sistema dominante, do regime vigente, é desterritorializar a língua maior, standard, padrão, modelo, oficial, colocando-a em estado de variação contínua (MACHADO, 2009, p. 215-216).

Assim, minorar uma forma maior é atuar em processos de invenção incessantemente diferentes a partir de uma linguagem já consolidada. É isso que Ribeiro faz ao deslocar a forma cinema hegemônica, desprogramá-la e criar outros dispositivos em variação contínua, que, por conseguinte, também modificam incessantemente os *frames* para outros encadeamentos, usos e fruições.

Kafka lidava com o alemão através de sua condição de uso deficiente em Praga – “vocabulário mirrado, sintaxe incorrecta” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 48) –, fazendo a língua gaguejar em sua forma e transformando-a em nova expressividade. Ribeiro maneja os fotogramas – o cinema clássico e todo seu imaginário – através dos meios precários²⁷ da incompletude dos *frames* em seu devir fotográfico e dos elementos banais elegidos para integrar os dispositivos e modificar as imagens em procedimentos de montagem. A impressão

²⁷ O adjetivo ‘precário’ aqui empregado também não possui conotação negativa. Indica uma escassez necessária para fazer a produção artística mais potente.

dos *frames* em tecido ao invés da qualidade de uma ampliação fotográfica, seja para vesti-los ou para apresentá-los emoldurados; a construção de projetores caseiros, feitos com bulbo de lâmpada incandescente, água e madeira crua; os mini *backlights* improvisados com luzes de *led*; os monóculos pendurados em fios de *nylon*; a TV de tubo, entre outros, não são utilizados simplesmente por uma insuficiência de recursos, mas para afirmar um cinema menor na impossibilidade e no desinteresse de retornar à forma cinema.

Um cinema menor não se faz pela identidade com aquele de Hollywood mesmo que use suas imagens, mas opera pela afirmação da diferença, fazendo potência daquilo que poderia ser considerado falha. Os dispositivos *low tech* e a aparência de gambiarra são maneiras de se posicionar através de um “cinema primitivo” (RIBEIRO, 2014) em sua forma, mas sofisticado em seu discurso sobre a imagem. Ademais, usar materiais precários e de épocas diferentes é reiterar o choque entre tempos ao fazer um cinema menor na contemporaneidade que engaje os fotogramas em dispositivos considerados antigos ou datados. Interessa ao artista que os elementos sejam próximos ao cotidiano do espectador para que este se sinta empoderado a também exercer aquela prática, o que subverte duplamente o espaço institucional do cinema e do museu ao alterar suas relações de poder e ao apontar para fora da validação artística pela perfeição técnica.

Ao escrever sobre o teatro de Carmelo Bene, Deleuze (2010, p. 40) reconheceu em sua realização a retirada dos elementos estáveis das peças de grandes autores, como Shakespeare, para que restassem apenas as variações e, através destas, fossem reencontradas as potencialidades de pensamento contidas nas obras e que foram diluídas nos conflitos da representatividade. Ribeiro também toma os filmes da forma cinema clássica para, enxugando-os, amplificar aquilo que apresenta o cerne da variação anteriormente negada – o fotograma. Diferente do cinema clássico, que representa conflitos, o cinema menor de Ribeiro opta, assim como Bene no teatro, pela variação contínua, modificando a matéria e a forma do cinema dominante e desvinculando-se do poder nele contido, seja em seu aspecto representativo ou em sua imposição hegemônica. Os gestos transgressores de Ribeiro ao engendrar dispositivos e imagens em mutação a partir da forma cinema evidenciam o que a historiografia normalmente não reconhece: a afirmação de que “toda língua maior é marcada por linhas de variação contínua, quer dizer, por usos menores” (MACHADO, 2010, p. 14).

A variação contínua é condição *sine qua non* para os processos de minoração. Observar os desdobramentos desde *O golpe do corte*, em 2005, até *O cinema é meu playground*, em 2013, atesta a necessidade do artista de continuamente torcer os fotogramas em dispositivos que não são acomodados em uma forma fixa. “É preciso que a própria

variação não deixe de variar, quer dizer, que ela passe efetivamente por novos caminhos sempre inesperados” (DELEUZE, 2010, p. 60), do contrário, o menor se fará novamente em maioria, em norma. Portanto, é da ordem da necessidade da criação do conjunto de obras de Ribeiro que os fotogramas passem por todas as variáveis que possam afetá-los para se transformarem, na soma de suas próprias variações, em trânsito, em imagem móvel não só por seus movimentos improváveis, mas pelo infundável desejo de invenção ao fazê-los menores.

O que é esse uso da língua segundo a variação? Seria possível expressá-lo de várias maneiras: ser bilíngue, *mas* numa mesma língua, numa língua única... Ser um estrangeiro, *mas* em sua própria língua... Gaguejar, *mas* sendo gago da própria linguagem e não simplesmente da fala... (DELEUZE, 2010, p. 44).

Ribeiro se coloca como estrangeiro ao lidar com os *frames*. Mesmo que tenha crescido em contato próximo com o cinema, ele se afirma como fotógrafo, como alguém que não está a trabalhar com a forma cinema, mas com seus fotogramas extirpados do movimento. De fato, a forma cinema não é o objetivo de sua realização artística. Esse se faz em “opor a característica oprimida desta língua à sua característica opressora” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 55) e, para tanto, portar um contínuo olhar exterior é fundamental para a articulação de um cinema menor que não busca um sentido ou uma significação fechada, mas a ampla abertura do material e a suscetibilidade de sua forma à vontade de um trabalho inextinguível de variação.

No embate com o cinema de Hollywood, o artista se afirma perdedor (RIBEIRO, 2014) para sair mais forte. Ao perder é necessário refletir mais e se preparar continuamente para outros combates, armando novas estratégias. Vencer é se tornar hegemônico, homogêneo e constante; é ocupar a posição do maior, que a qualquer custo visa manter o poder. Perder para Hollywood é reiterar seu devir menor e sempre minorar o cinema, ainda mais quando se perde usando as armas do inimigo.

E por que afirmar o conjunto de obras de Ribeiro como um cinema menor se o artista diz não trabalhar com cinema e se o todo parece se situar fora de um campo ontológico bem delineado? Quando fala que não trabalha com cinema, o artista atribui a esse campo as características de ilusão do movimento, imaterialidade da projeção e representação – aspectos da forma cinema. Ora, como já dito, em seu trabalho os *frames* ainda se movimentam no espaço, seja por meio do deslocamento da imagem em si ou do espectador que a encadeia. Cai por terra a ilusão, mas ainda se faz um movimento. À imaterialidade da projeção cinematográfica sempre antecedeu a materialidade do fotograma, assim como continua antecedendo aos trabalhos de projeção, impressão e apresentação dos próprios *frames* no

espaço expositivo. Já a representação da forma cinema – supostamente una a cada narrativa – é substituída por uma apresentação, que pode engendrar outras representações em potencial, porém, articuladas pelo artista ou pelo público de maneira mais diversa. Portanto, quanto a essa primeira questão a análise aqui feita afirma que, se houve uma ruptura com a forma cinema, essa ocorreu concomitantemente a um importante alargamento do cinema em suas possibilidades e em seus usos²⁸.

Segundo Deleuze (1999), fazer cinema é inventar “blocos de movimento/duração”. As obras de Ribeiro claramente se apresentam em blocos mutáveis²⁹ abertos à variação de suas formas, seja pelos desdobramentos operados pelo artista ao longo do tempo ou pela atuação do espectador em seu trajeto e sua imaginação. Ademais, o movimento dos fotogramas é gerado através de seu posicionamento no espaço em múltiplos tamanhos e encadeamentos, por meio do deslocamento dos visitantes, que também animam os *frames*, e pelos gestos do projetorista ao forjar as imagens terceiras. A duração, ou seja, o tempo, é fundamental aos procedimentos de montagem contidos nos trabalhos tanto por propor ao espectador que determine sua fruição quanto pela importância dos intervalos e dos choques de tempos entre os fotogramas para a consecução de sua sobrevivência.

Mesmo que estático em muitos momentos – apesar de ainda assim ser animado no deslocamento dos corpos que o veem – o cinema menor de Ribeiro se faz imagem-pensamento sobre o próprio cinema. Ele o afirma em seu imaginário e em sua origem através do uso de seus fotogramas ao mesmo tempo em que o dobra por dentro, se constituindo como linha de fuga deste e arriscando jogar com alguns de seus devires. Fazer gaguejar a forma cinema por meio das modificações de seus elementos e, mais particularmente, de sua montagem é abrir o cinema e suas imagens para reconhecê-los continuamente reinventados. Minorar o cinema é afirmar sua resistência através da variação constante e traçar linhas de transformação que se reconvertem nele para um novo salto (DELEUZE, 2010, p. 64).

²⁸ Assim como o fizeram os movimentos de cinema experimental e os trabalhos no campo expandido citados nos capítulos anteriores, somados a muitos outros que não caberiam nessa pesquisa.

²⁹ Como analisado em seus paralelos com as *Cosmococas*, de Oiticica e D’Almeida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dos fotogramas ao cinema menor são engendrados procedimentos que, em seu cerne, contêm a articulação de um pensamento através de imagens. Tecer uma reflexão sobre o cinema utilizando seus *frames* e seu dispositivo, ambos do período de consolidação do que se conformou como sua ontologia, é de fato partir do que se supunha como a essência de sua forma para desbaratá-la ao propor outras possibilidades.

Passar a uma compreensão da forma cinema como modelo histórico, econômico e político através de uma abordagem filosófica permite que seja possível perscrutar as dimensões de sua composição e compreender o cinema como um campo mais amplo do que o definido pelo olhar classificatório modernista.

Ao se debruçar sobre determinados aspectos dos elementos componentes do aparato cinematográfico e desenvolvê-los, dando-lhes outra configuração, Solon Ribeiro ultrapassa aquilo que se tinha como usual no âmbito do cinema de sala. A imbricação com outras linguagens artísticas também permite extrapolar a forma cinema para potencializar a materialidade em ligação com a escultura, a exploração do espaço e do tempo ao aproximar-se das instalações, a reprodutibilidade em paralelo com a fotografia e a serigrafia, entre outros prismas analisados no primeiro capítulo; todos eles confluem para a reconfiguração de uma montagem que passa a priorizar o espaço como instância onde as imagens se relacionam entre si e com quem as vê. O deslocamento para museus e galerias auxilia na quebra da naturalização da sala de cinema como ambiente engessado e único no qual suas imagens entram em contato com os espectadores.

Afirmar uma montagem que privilegia o espaço como norteador dos encadeamentos não é relegar o tempo a um papel coadjuvante, mas libertá-lo de sua função narrativa cronológica e linear para que possa lidar com outros arranjos. No trabalho de Ribeiro, estes compreendem os choques promovidos entre as temporalidades dos fotogramas – responsáveis pela sua sobrevivência, pois os *frames* voltam a arder sob as cinzas de tudo que constitui sua forma histórica – somados à autodeterminação do visitante na duração do contato com cada obra e nos processos de sua imaginação ao também articular as imagens.

O tempo no trabalho de Ribeiro é preponderante nas mutações pelas quais dispositivos e fotogramas passam, evidenciando os desdobramentos de suas configurações ensejados pelo desenvolvimento das questões pertinentes ao artista. Ele também incide sobre o movimento, posto que o processo de variação ao longo da totalidade da prática do artista

com os *frames* delineia um trânsito constante, e atua internamente aos dispositivos, entre o fluxo e a imobilidade de seus movimentos improváveis.

Habitando o campo do entre-imagens, as obras incitam o devir fotográfico do cinema, conferindo-lhe a capacidade reflexiva da fotografia para que aquele retorne a si mesmo ao pensar sua forma. A variabilidade contínua dos dispositivos potencializa os fotogramas a partir de sua característica originária de conter a diferença anteriormente negada pelo seu encadeamento ilusório, engendrando um cinema menor criador de desvios dentro da própria linguagem cinematográfica.

O cinema menor possui como condição de existência e de resistência à forma cinema a variação incessante de seus elementos e, para tanto, o posicionamento estrangeiro de Ribeiro é fundamental por não se fixar a um *modus operandi* conformado aos modelos consolidados. Ao brincar usando as armas de Hollywood herdadas de seu pai, o artista torce – e convida o espectador-visitante a torcer – a linguagem cinematográfica no auge de sua forma clássica para fazê-la gaguejar e, assim, reinventar as possibilidades de um cinema que antes parecia pleno e imutável.

O conjunto de obras de Ribeiro está inserido no panorama dos trabalhos denominados como Cinema expandido, Cinema de artista, Cinema de exposição ou Cinema de museu. Porém, antes de qualquer categorização iniciada em letra maiúscula, seu cinema se afirma como um uso menor da linguagem maior para pensá-la, propondo questões a serem discutidas por meio da invenção de configurações que apresentam outras formas de existência da imagem cinematográfica além daquela da sala escura. Jogar com os devires do cinema é também buscar a potência do devir-cinema.

Por fim, a pesquisa atesta a importância de estar atento às especificidades do artista e das obras ao invés de buscar categorias gerais nas quais encaixá-los. Explorar o entre-imagens e, particularmente, o trabalho de Solon Ribeiro em seu terreno pantanoso, no qual não há a solidez das classificações ontológicas, é procurar maneiras de analisar a riqueza de suas fugas, daquilo que não se consegue muito bem delinear e, por isso, escapa às mãos aprisionadoras da ciência fria, permitindo, em contrapartida, o florescimento de um trabalho de investigação imbuído de sobriedade, mas que se faz fluido pelos meandros da arte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BAIO, Cesar. **Da imersão à performatividade**: vetores estéticos da obra-dispositivo. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. **Corpos de luz e o desejo de imagem**. In: RIBEIRO, Solon (Org.). **Perdeu a memória e matou o cinema**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

_____. **O artista e o dispositivo: rumo a outros audiovisuais possíveis**. In: **Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética**, X Edição, 2012.

BARBALHO, Alexandre. **Duas desconstruções**. In: RIBEIRO, Solon. **O golpe do corte**. Fortaleza: [s.n.], 2006.

BAUDRY, Jean-Louis. **Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BEAUVAIS, Yann. **Imagens roubadas, ou como tornar a vida em imagens fixas**. In: RIBEIRO, Solon (Org.). **Perdeu a memória e matou o cinema**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema**: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CARVALHO, Victa de. **O dispositivo na arte contemporânea**: relações entre cinema, vídeo e mídias digitais. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

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

D'ALMEIDA, Neville. Entrevista. *In*: MACIEL, Katia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. Entrevista concedida a Katia Maciel.

DANEY, Serge. A rampa (Bis). *In*: **A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. **Desvio**: modo de usar. Disponível em: <https://pt.protopia.at/wiki/Desvio:_modo_de_usar>. Acesso em: 17 out 2014.

DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. *In*: DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. O que é um dispositivo? *In*: DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Vega, 1996.

_____. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Ed. 34, 1992a.

_____. O ato de criação. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, Mais!, p. 4, 27 jun 1999.

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

_____; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

_____; GUATTARI, Félix. **Kafka para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____; _____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas - Como levar o mundo às costas? *In*: **Artecapital**, Lisboa, 12 jan 2011a. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>>. Acesso em: 21 out 2014.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

_____. **Quando as imagens tocam o real**. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Constraponto, 2013a.

_____. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta**. Lisboa: KKYM, 2013b.

DUBOIS, Philippe. **Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

_____. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. *In*: GONÇALVES, Osmar. (Org.) **Narrativas sensoriais**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. *In*: MACIEL, Katia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea**: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FIRMEZA, Yuri. **Celebração**: o Lugar da Dúvida. Fortaleza, Out. 2009. Disponível em: <<http://solonribeiro.multiply.com/journal/item/14>> Acesso em: 02 out. 2012.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FURTADO, Beatriz. Um campo difuso de experimentações. *In*: GONÇALVES, Osmar. (Org.) **Narrativas sensoriais**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

HOOLBOOM, Mike; BEAUVAIS, Yann. **Showing Pictures** (with Yann Beauvais). 2008. Disponível em: <<http://mikehoolboom.com/?p=170>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

LAGNADO, Lisette. Crelazer, ontem e hoje. *In*: **Caderno Sesc Videobrasil / SESC SP**, Associação Cultural Videobrasil. Vol. 3, n. 3 (2007). São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2007.

_____. O que fazer com o audiovisual no museu? **Revista Trópico**, 13 set. 2004. Disponível em <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2384,1.shl>>. Acesso em: 10 out 2011.

LARRAT-SMITH, Philip. **Andy Warhol, Mr. America**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MACHADO, Roberto. **Deleuze**: a arte e a filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. Introdução. *In*: DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MACIEL, Kátia. “O cinema tem que virar instrumento”. As experiências quasi-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. *In*: MACIEL, Katia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009a.

_____. O cinema “fora da moldura”. *In*: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009b.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MONDLOCH, Kate. **Screens**: viewing media instalation art. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010.

MORAES, Fabiana de. **Das noções de deslocamento e deslocação e suas relações com a arte (parte I)**. Rio de Janeiro, nov. 2006. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_fabiana.htm>. Acesso em: 21 abr. 2014.

_____. **Das noções de deslocamento e deslocação e suas relações com a arte (parte II)**. Rio de Janeiro, nov. 2006. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br/pol19/cimagem/p19_fabiana.htm>. Acesso em: 21 abr. 2014.

NASH, Mark. Art and Cinema. *In*: _____. **Screen Theory Culture**. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2008a.

_____. Entre o cinema e um lugar rígido: dilemas da imagem em movimento como pós-mídia. *In*: MACIEL, Katia (Org.). **Cinema sim**: narrativas e projeções: ensaios e reflexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2008b.

OITICICA, Hélio. Fragmento de NTBK 2/73. *In*: MACIEL, Katia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

PARENTE, André. **Cinema em trânsito**: cinema, arte contemporânea e novas mídias. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011a.

_____. O golpe do corte de Solon Ribeiro. *In*: MACIEL, Katia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009a.

_____. Cinema em contracampo. *In*: MACIEL, Katia (Org.). **Cinema sim**: narrativas e projeções: ensaios e reflexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

_____. Do quase ao pós-cinema: cinema e instalação no Brasil. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 54, p 14-18, maio 2011b.

_____. Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo. *In*: **Filmes de artista**: Brasil 1965-80. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Metropolis Produções Culturais, 2007.

_____; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009b.

- PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PERES, Ana Claudia. Colecionador Eduardo Solon. **O Povo**, Fortaleza, 05 abr. 1997, Vida & Arte.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- _____. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- _____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RIBEIRO, Felipe. A saga da matéria. *In*: RIBEIRO, Solon (Org.). **Perdeu a memória e matou o cinema**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.
- RIBEIRO, Solon. **Conversas com Solon Ribeiro**. Fortaleza, jan. 2014. Entrevistador: Annádia Leite Brito.
- _____. **O golpe do corte**. Fortaleza: [s.n.], 2006.
- _____. O cinema é meu playground. *In*: RIBEIRO, Solon (Org.). **Perdeu a memória e matou o cinema**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.
- _____. **Lambe-lambe** – pequena história da fotografia popular. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1997.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011. 5ª edição revista e ampliada.
- _____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2008. 2ª edição.
- _____. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2010.
- SIMONI, Ana Carolina Rios; MOSCHEN, Simone. Outrar. *In*: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 3ª edição.
- _____. **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinemas**. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

APÊNDICE A – CONVERSAS COM SOLON RIBEIRO

15/01/2014 – Primeiro dia

Annádia Leite Brito – Gostaria que fizesse um histórico de vida: por onde você passou, suas vivências até chegar aqui ao dia de hoje e também toda essa questão da sua infância e de herdar esses fotogramas. Como é que foi, se isso começou pelo seu avô, se começou pelo seu pai, esse exercício de recortar esses fotogramas, de colecionar em álbum e catalogar. E como é que veio esse caminho depois que você os recebeu, pra maturar isso.

Solon Ribeiro – Minha infância no Cariri, no Crato, ela vai ser no cinema. O meu tio tinha um cinema, o Cinema Moderno, e meu pai faz uma coleção de fotogramas. Então, todos nós também fazíamos coleções e tínhamos umas trocas de fotogramas. Trazíamos um fotograma que pra ele era mais importante. Porque ele tinha uns critérios do que seria um grande fotograma: o enquadramento... Mais ou menos umas regras do retrato. E aí trocava-se fotograma, ele comprava fotograma e ele... e todos nós tínhamos álbuns. Os álbuns da gente foram se perdendo porque era aquela brincadeira e os deles continuaram. E ele tinha projetor também, projetor de 16mm que... assim, teve uma época que ele se candidatou e ele projetava os filmes em praça pública. Mas sempre tinham projeções lá em casa abertas para a comunidade. Uns filmes de 35mm, 16mm, e a gente fazia uns projetorezinhos de caixa de sapato. Uma caixa de sapato com uma lâmpada ligada na eletricidade e outra lâmpada da qual se tirava a parte elétrica e botava água e aí o fotograma. Essa lâmpada com água servia como lente. Era uma lente. Tinha ele já na coisa profissional, de projetores profissionais, 35mm, 16mm, e a gente nessas caixas de sapato. Uma coisa importante na minha formação era o fato de eu não pagar pra entrar no cinema. Eu podia entrar a hora que eu quisesse no filme e trazia os amigos também. Meu primeiro contato com o cinema foi muito de um cinema descontínuo. Entrava, via umas cenas, saía depois pra brincar na rua, aí voltava... E nisso eu via os filmes muito descontínuos. O projetorista era uma figura importante, porque era ele que ia me fornecer as fitas, os fotogramas. Ele cortava ou então quebrava as fitas e isso é muito importante, desse cinema material, de eu poder tirar o cinema da sala e levar pra casa. Isso é uma mercadoria, porque lá em casa eu ia negociar com meu pai. Quando via um fotograma bacana ele comprava, ou então ele encomendava “ó, tem um filme tal passando lá...”, porque tinham vários cinemas no Crato, então a gente perambulava. Noutros era mais complicado porque não tinha entrada franca porque não era da família, mas a gente fazia amizade com os

projeccionistas, eles já sabiam e também ficavam de olho: “Ó, tem um fotograma aí. Talvez teu pai se interesse por..”. Então, o cinema também era uma negociação. Eram várias coisas ali na infância. Esse cinema descontínuo, essa entrada convidando o pessoal, os amigos pro espetáculo, a ilusão, o projeccionista... Isso me dá uma certa base conceitual hoje. E a feira. O cinema era na boca da feira da rua principal. Então, saía do cinema, mas caía na feira e a feira era um grande universo porque na feira tinham as verduras, carne, os alimentos, mas tinha o cordelista, o repentista, o fotógrafo popular, o lambe-lambe. Então, caía noutra espetáculo. O real era tão espetacular quanto o que seria espetacular, o cinema. Eu saía da sala de cinema, da sala escura, da caverna, e caía noutra onda que era tão espetacular quanto. Isso me forma. Eu vejo umas discussões acadêmicas sobre lugar público e lugar privado. Não consigo entender. Não sei o que é isso. Tudo bem, eu leio os caras, mas acho uma coisa totalmente europeia, totalmente do homem da razão, porque isso não existe nos mundos primitivos. Não é que eu seja primitivo, mas na cultura indígena isso não existe. Não tem espaço privado, espaço... Eu estou tendo muito contato agora com Belém, com o Amazonas, então, eu me sinto à vontade. Eu me sinto mais à vontade do que nesses mundos universitários. Eu não sei o que é performance... Um dia desses vieram umas artistas alemãs e elas diziam assim “Será se agora é performance?” Pra mim tudo é performance. Também não sei o que é cinema e não cinema. Tudo é cinema. Isso é bacana porque me deu uma base. Tudo bem eu tenho sorte de estar vivendo o hoje, nesse século XXI, onde já há uma história do cinema... do cinema de autor, do cinema expandido, do cinema *underground*, do cinema estruturalista. Esse não-cinema tem uma história longa, de pelo menos meio século. Se for pegar dos anos 60, tem muita gente... Mas também não é só isso porque o cinema não começou assim. Começou individual, com umas máquinas individuais. O cara botava a moeda, pagava e ia vendo o filme naquelas cabines. Então, essa coisa da vanguarda no cinema também não é assim tão vanguarda porque o cinema já começa sendo outra coisa. Depois tem essa coisa que se tornou o cinema, todas as estruturas, a sala escura, o cinema ligado à literatura, o cinema contando uma história. Entra numa discussão mais teórica. Eu particularmente acho que não é cinema, sabe, eu acho que é um teatro gravado ou uma literatura gravada. É uma coisa muito parecida também com a ópera. Vem o universo da literatura, da narrativa, vem o universo do teatro, da interpretação, vem o universo do rádio, da coisa sonora, e vem a fotografia, então, essas linguagens se encontram e formam o cinema. Isso não me interessa muito. Porque sempre me interessa a linguagem. Eu estou agora na coisa do cinema, mas eu venho da fotografia, sabe, e eu venho da fotografia da reportagem. E comecei muito novo com 19 anos. Eu comecei na Abril Cultural com 19 pra 20 anos e tinha emprego. Abril Cultural, qualquer jovem hoje

sonharia. Talvez eu nunca tenha vivido tão bem quanto naquela... financeiramente, tão bem quanto naquela época.

ALB – Era em São Paulo?

SR – São Paulo. Eu fazia as *Pop*, fazia *Contigo*, fazia *Ilusão*, fazia tudo isso que deu esse universo hoje de celebridade, como se fosse *Caras*. E eu fotografava artistas, casa de artista, vida de artista, bastidores de programa de televisão, show... Mas muito novo. Eu fico no Crato até os 10 anos, depois venho pra Fortaleza e fico até os 18 pra 19, mas sempre voltando pro Cariri. Meu objetivo de vida não era ter um emprego, sabe, e eu adorava fotografia, que eu comecei a aprender em São Paulo. Fiz um curso na Imagem e Ação e comecei a aprender a fotografar. E eu adorava a fotografia e a fotografia começou a se tornar uma coisa muito chata porque como eu fotografava o dia todo... Eu entrava na Abril 9h e saía às 18h e era pauta em cima de pauta – fotojornalismo. Aquilo tinha se tornado um ganha-pão e esse ganha-pão também tinha virado uma grande prisão pra mim. Eu tinha dinheiro, mas eu não tinha tempo. E meus amigos estavam fazendo coisas, estavam aprontando, estavam grafitando, estavam fazendo fanzine, estavam fazendo música, e eu chegava já numa batida de 18 horas, sabe, a galera já estava aprontando. E não era aquilo, eu não tinha ido pra São Paulo pra vencer, eu não tinha nada, eu tinha ido pra São Paulo pra curtir. Não tinha ido pra São Paulo pra ganhar São Paulo. Não era a saga do nordestino. Essa saga do nordestino que vai pra São Paulo pra ganhar a vida, pra ser alguém, não era isso. No meio disso tem uma notazinha na Folha de S. Paulo, falava de um evento que era o *Mitos Vadios* que ia acontecer na Augusta, num estacionamento da Augusta e que iriam estar vários artistas, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Regina Vater, todo mundo e que era um *happening* organizado pelo Ivaldo Granato. Era uma manifestação deles porque estava tendo a Bienal, o nome da Bienal era Mitos e Magia, que era uma coisa ligada à América Latina, um levantamento da mitologia latino-americana e o Hélio e os outros não tinham sido selecionados pra essa exposição, então, eles resolveram fazer um evento paralelo, que era o Mitos Vadios. E eu fui fotografar. Simplesmente, eu pirei totalmente porque ali estava a possibilidade e... porque eu fotografava com uma 50mm, eu fotografava muito em cima. Na Abril eu tinha tele, eu tinha todo equipamento da Abril, mas a minha máquina mesmo... era a primeira vez que eu estava assim fotografando com a minha máquina, comprando os filmes meus, escolhendo um assunto. Ninguém tinha me pautado, a máquina era minha, a lente era minha e eu estava fotografando como eu queria. E eu fotografava em cima, sei lá, a 5 centímetros. E aquilo flechou o Hélio, porque eu fotografo o

pau dele assim em cima, e era um garoto de 18 anos, cabelo enorme, sabe, aquela coisa, vindo do litoral, de Fortaleza, a coisa muito forte com a maconha.

[...]

E aquilo flechou o Hélio. A coisa do fotojornalismo me enchia o saco de eu não poder intervir na cena, aquela coisa passiva, invisível, o lema lá do Cartier-Bresson. E isso me enchia o saco esse fotógrafo que fica ali captando o real. Eu estava afim de participar já. Aquilo foi um choque em todos os níveis porque foi uma descoberta também de fotografar, uma maneira de estar perto. Eu descobri ali no ato, e existencialmente, porque ali eu vi uma possibilidade. Eu não preciso estar sendo escravo de um conglomerado, de uma indústria, de um sistema. E aí eu abandono tudo.

[...]

Vim pra Fortaleza. Fiquei um ano em Fortaleza. Eu não estava afim de fazer nada, absolutamente nada, mas fiquei, vagabundo mesmo. Ser vagabundo foi bacana por um ano, mas dois anos de vagabundagem já era muito, também não dava, não dava muito fruto. Volto de novo pra São Paulo achando que podia ficar fazendo um jornal alternativo. Mas jornal alternativo é foda porque você tem que levar a pauta, a pauta tem que ser aprovada... É difícil manter uma vida de alternativo. A coisa da grana. Nessa época eu morava na Vila Madalena. Zé Celso estava morando lá e ali perto já tinha o Augusto, o Cid Campos, filho do Augusto, Tiago Araripe, tinha outra galera. A Vila Madalena era um centro da vanguarda paulistana. Eu volto de novo pra Fortaleza e resolvi ir pra Europa. Era a única solução que tinha. Eu tinha tentado de várias maneiras São Paulo... Todas deram certo de uma certa maneira, nada deu errado, mas nada dava a minha liberdade. Eu não conseguia ser totalmente livre em São Paulo porque São Paulo é São Paulo. Tem que trabalhar. E Fortaleza tinha a possibilidade de não precisar trabalhar, mas não tinha nada. Só tinha o mar e eu não era surfista. Resolvi ir pra Europa e foi a melhor solução. Na realidade, eu estava afim de ficar o dia todinho fazendo minhas coisas. Sem saber o que era... testando, ter um laboratório. E a Europa me deu essa oportunidade, porque eu fiz uma mega escola e ficava o dia todo. Quando estava precisando de uma grana ia, trabalhava de garçom e posava como modelo, trabalhava no museu no Centre Pompidou. Eu trabalhava de várias coisas e no meu horário. O trabalho era uma coisa livre. Foi tudo assim, foram sete anos de Europa, de Paris. Foi a melhor época porque eu tive a possibilidade também de trabalhar, mas não pra ganhar dinheiro. Eu fazia o que a sociedade chama de subemprego. Pra mim, não é subemprego. Eu aprendi várias coisas: pintar casa, varrer casa, cuidar de criança, trabalhar em restaurante, sabe, e isso me dá autossuficiência. E

que o dinheiro não é essas coisas. O dinheiro de fato é uma grande prisão porque você vai ganhando dinheiro e você também vai perdendo muita coisa.

Tudo bem, trabalhei sete anos no Centre Pompidou, e foi muito tempo. Isso me deu uma coisa também do olhar e dos originais, de poder ficar duas horas. Ver é uma coisa complicada, não o olhar, olhar é fácil. Se você enxerga você olha, mas ver é complicado porque as coisas mudam todo tempo, tudo muda, porque a luz muda. Tudo está passando, não tem nada presente, não tem nada fixo. A única coisa fixa talvez seja a fotografia, mas mesmo a fotografia, eu desconfio que ela seja fixa. Eu olho pra fotografia e vejo uma coisa, mas depois eu estou displicente, olho e ela já está diferente. Principalmente com o retrato.

[...]

ALB – O resto seria criação? A religião, o cinema...

SR – Pois é, o resto tudo é uma invenção. Tudo é uma criação do homem. Deus é uma criação do homem. Todos esses mitos. A religião talvez seja o maior espetáculo e o maior poder. Você vê, todas as ideologias vão minando, aparece outra... Comunismo dançou, fascismo dançou, nazismo dançou, liberalismo está aí tentando se segurar, mas já já vai dançar. A religião não. Todas as religiões estão aí e elas são poderosas e grandes impérios. Você vê, mesmo o zen budismo com a coisa do vazio, mas é um império. Você chega no templo budista, uma coisa... poderosíssima, as estátuas do Buda. E todas elas estão, fora o protestantismo, todas elas estão ligadas à imagem. Todas elas estão ligadas ao espetáculo. O espetáculo é a imagem, uma coisa está ligada à outra. Tudo bem, o homem sempre teve essa necessidade da imagem, da memória, de registrar de uma maneira ou de outra, senão não teria a linguagem. Na época pré-socrática também começam as imagens, os mitos, aqueles mitos gregos, tem mito pra tudo, tem o deus dos ladrões; Mercúrio, deus do comércio, tem o deus do sexo, tem o deus do amor, tem deus pra tudo. Tudo. [...] A imagem... as primeiras esculturas, as adorações. Os caras começam a adorar, começam a fazer pedido, começam a ter essa relação com os deuses. E aí se constituiu uma grande indústria. Os filósofos, Aristóteles, que vão também criar a coisa da metafísica, que queira ou não queira está a serviço de uma indústria também, aí vem os padres... Então, a imagem pra mim... ela não é pura. Mas eu reconheço que tem uma potência na imagem, como eu reconheço que tem uma potência no mar, na lua, no sol... Não tem como não reconhecer que esse negócio tem uma potência. A fotografia é ainda mais diabólica, porque para o tempo. Parar o tempo... A coisa da religião, Deus onipresente... e a fotografia vem e para o tempo. Primeiro ela recorta com a câmera

escura. Ela recorta o espaço. Você depois começa nas câmeras escuras, fole, as zoom, você pode chegar pertinho do olho. Você começa a ver coisas que o olho não via, por causa das máquinas. Nisso tem toda a produção do renascimento, a utilização das máquinas, das câmeras obscuras pelos renascentistas. Todos eles utilizaram. Leonardo, Botticelli, todos eles utilizaram câmera. E a coisa do movimento. O Botticelli lá querendo dar um movimento àquela imagem estática. A *Mona Lisa* é uma imagem estática, uma imagem planar, só tem altura e largura e tem aquela mulher que você olha aqui e está olhando pra você, você vai pro outro lado e ela já mudou, e aquele sorriso que está entre. Tudo está entre. Aquilo talvez seja a coisa mais poderosa... de tudo, mais do que a fotografia e mais do que o cinema... Acho que cada um tem seu poder, mas aquilo foi construído, tem um autor. Existe de fato um autor. Leonardo da Vinci pintou aquele negócio, aquela imagem, aquele retrato. E ela é fixa e ela tem movimento. Ela se move e está aí, 500 anos ainda impressionando e as pessoas ainda ficam fascinadas, porque é fascinante mesmo. Eu acho que tem toda uma coisa de alquimia, as ligações do Leonardo da Vinci com as bruxarias, com os alquímicos. Tem umas invocações, então, eu digo que a religião é uma coisa daqui que foi criada pelo homem, é um sistema, como um sistema político. Mas é lógico que tem um poder e tem umas pessoas que manejam esses poderes. Tem os alquimistas na época e o Leonardo da Vinci tem as liga... Todos eles tinham ligações, porque eles estavam numa missão muito louca de inventar um mundo. O mundo estava sendo inventado por eles. Tanto que eles não dispensavam a tecnologia. As máquinas que estavam sendo pensadas, as lentes, os espelhos, os vidros, e nem a ciência, a biologia, a anatomia, a óptica, todas as ciências. Eles não iam dispensar isso, por isso que eles se tornaram grandes, porque não é um artesão, é um sábio. Um cara que tinha o conhecimento de tudo. Leonardo da Vinci inventa uma pintura. A pintura é inventada principalmente com ele, com aquela coisa do *sfumato*, da perspectiva, que vem da matemática. Inventa uma representação. Aquele tipo de representação, aquela coisa tão... tão próxima ao real, às vezes até que mais real do que o real. É uma invenção renascentista.

[...]

Ali começa um mundo. Outro mundo. Talvez comece a modernidade. Principalmente a *Mona Lisa*, porque o Botticelli dá movimento, mas ainda é fraco porque bota os cabelos voando... No Leonardo da Vinci é fixo. É até meio bobo o Botticelli diante do Leonardo da Vinci porque ele faz *O nascimento de Vênus*, aí o cabelo está voando, parece que o vento está batendo no tecido, há uns movimentos, mas não o Leonardo da Vinci. A imagem da *Mona Lisa* é rígida, mas a coisa do olho e da boca, que são dois fatores importantes nessa máquina chamada homem... Com os fotogramas, eu comecei muito a ficar ligado também nisso, em

olho e boca, porque há uma interpretação do olho e da boca e isso eu sinto muita falta no cinema nacional. Muita falta. Do diretor não dirigir o olho. Eu tenho sempre impressão que não se fotografa o real, se fotografa o pensamento. Eu adoro retrato. Fiquei muito tempo fazendo retrato, então o que sempre me veio à mente é que se a pessoa começava a pensar diferente é lógico que a feição dela muda. Se ela está pensando, sei lá, numa tragédia ou numa tristeza, o olho fica..., mas se ela está pensando numa alegria ou numa coisa sensual, o olho... e muda a expressão.

ALB – Então, teria uma relação entre toda essa questão do retrato na pintura pra depois vir pra fotografia e também no cinema?

SR – É. Porque o retrato tem essa coisa: você sabe que vai dançar, você sabe que vai partir e você fica. Fica através do retrato. Você deixa essa passagem do tempo. E nas escalas de poder, um rei quer perpetuar a imagem, quer dizer como ele foi, chama lá o pintor. O pintor dá uns retoquezinhos, bota ele bonito. O retrato de Jesus Cristo é isso. É impossível Jesus Cristo ter sido daquele jeito. Impossível, porque ele nasceu numa região ultra quente, montanhosa, e pelos contemporâneos e pelos habitantes da região, as pessoas são baixas, a pele é escura, o cabelo é encaracolado. Muito parecido com árabe, com africano, com nordestino. Não dá pra ser um branco de cabelo... aquele cabelo de Jesus Cristo, nem com xampu tem aquele cabelo. É muito louco que todo mundo acredita que é aquilo. Aliás, todos os personagens bíblicos são brancos e são pessoas com cabelos lisos, cabelos encaracolados. Dessas coisas todas, do homem acreditar, é muito louco. Então, as pessoas ficam espantadas “ah! o poder do cinema, da televisão...”, mas já tinha isso. Isso já estava ali, já tinha uma base muito forte via religião. Não é à toa que quando o Cristianismo vai ser oficializado – porque ele fica muito tempo como uma seita pagã, marginal –, os caras param pra discutir e vão discutir imagem. Eles ficam 300 anos discutindo imagem. Aí se dividem as religiões, vai ter a corrente que é a maioria do ocidente, Cristã, que diz “a Bíblia é complicada, a maioria dos nossos fiéis são analfabetos, eles precisam de imagem pra adorar porque o homem é a projeção de Deus”, então o homem, cada vez mais esse homem poderoso que consegue reproduzir o real seria... Não é à toa que Michelangelo vai se achar Deus. Ele que fez a escultura. Tem uma hora que ele olha pra escultura e bate na escultura e diz “Fala!” e ela não fala, lógico. Mas eles vão se achar deuses. Principalmente, Michelangelo e Leonardo da Vinci. Tem umas horas que eles vão subindo e vão subindo, eles próprios não vão acreditando no poder deles. A história do Michelangelo com o Papa é uma história de disputa de poder

enorme. Mas o retrato serviu sempre pra isso, a permanência do poder. Você não destrói um retrato de uma pessoa importante como não destrói a casa deles. Então, tem todo um sistema aqui no Brasil, o Iphan, a proteção da moradia dos poderosos, dos colonialistas. Você não vê uma choupanazinha dum índio. Você viaja o Brasil todinho... Nem na Amazônia. Tem lá um mega forte, construído por quem? Pelos portugueses. Vai derrubar aquele forte... Vai pregar um prego ali... Vai preso. Mais não tem uma choupanazinha dum índio. Não tem. É um sistema fascista porque o que eles estão preservando é sempre do colonizador, sempre do poderoso.

[...]

O retrato é muito louco porque começa que essa relação do modelo com a máquina é muito louca, porque essa coisa da luz vir... O que é que a fotografia capta: todo o sistema? Capta uma luz que está emanando de você porque você vê, a gente vê o que é projetado, a gente vê a projeção. A gente não vê. Então, a luz bate em mim e eu reflito essa luz, e essa luz vai atingir os sais de prata e ali vai se... isso na fotografia analógica, vai sensibilizar isso. Mas é sempre a projeção, tudo que a gente vê é a projeção. Então, todo meu projeto é mais ou menos de ficar afim de saber o que é isso, qual é poder dessa imagem. Quando eu já desconfio que ela não é pura, aí então eu fico dizendo “E se eu levar essa imagem pra ali?”, aí eu joga essa imagem num lugar, e ela muda... se modifica. Eu joga noutra coisa, joga numa piscina, ela é uma coisa. Joga num palco de um teatro, ela já é outra. Vou jogando essa imagem. As vezes eu fico muito tempo com uma imagem só. Essas imagens vão se repetindo. A coleção do meu pai é uma coleção que no final ficou grande, porque ficaram 10 mil catalogados, com nome de ator..., e mais 20 mil a serem catalogados. Eu uso pouquíssima, por enquanto eu usei muito poucas. Sei lá, não devo ter usado nem 100. Uso algumas.

ALB – E você tem usado mais os fotogramas catalogados ou a coleção que não foi catalogada ainda? Os soltos?

SR – Os álbuns já estão catalogados, e quando eu vejo o álbum eu vejo uma... É uma página, e cada página tem 100, então aquilo já tem um filme montado. Eu parto do princípio bem simples: eu olho pra uma imagem e aquela imagem já me... é uma relação minha com a imagem. É igual ao Michelangelo: “Fala!” Então, eu olho pra imagem e digo “Fala!” Aquela brincadeira do Roberto Carlos, que nos anos 70 falaram pro Roberto Carlos, pediram, porque é que o Roberto Carlos não gravava *As rosas não falam*, do Cartola. Ele disse que era uma doidice, que música mais doida era aquela. Não entendia nada. Como era que um poeta

poderia dizer que as rosas não falam. Ele dizia “Porra! As rosas falam demais! Sabe, eu estou todo tempo ouvindo elas falando, e elas falam e eu converso com elas”. Eu concordo. Não só que as rosas falam, mas que tudo fala. Eu acho que não tem nada que não fale. Tem outras sonoridades, outras linguagens, mas eu pego essa imagem e eu vejo, fico com ela um tempo, elas vão mudando de suporte aqui dentro de casa. Eu estou aqui e vejo uma coisa, mas, de repente, quando eu olhei a imagem está falando outra coisa. Eu vou vendo de várias maneiras. Um momento mais atento, um momento displicente. Vai começando uma relação de fabulação. Já começo a inventar um passado pra imagem, começo a inventar um presente, um futuro... Quando eu vejo, eu já levei essa imagem pra uma situação... Eu acho que qualquer imagem, se você for parar, ela já tem um extracampo, ela tem um antes e um depois. É lógico que cada espectador, cada pessoa fabula diferente. Não é que ela fabule diferente, mas, qualquer imagem, ela contém uma narrativa... latente. Não é à toa que há essa coisa do Freud com a imagem latente. O Freud vai ver. O Freud tem uma ligação muito forte com o olho. Já começa com a história do pai dele, sendo operado de catarata . O Freud vai dar um toque pra um amigo de usar a cocaína pra catarata e o amigo usa e é um sucesso e o amigo bomba no doutorado e o Freud fica puto porque era pra ele bombear e ele não bombou e o Freud queria era bombear mesmo, queria era fazer mega sucesso. E ele começa a utilizar a cocaína com a mulher, com as experiências, mas tinha um amigo dele viciado em heroína e ele achava que aplicando cocaína no amigo, o amigo ia sair da heroína e o amigo fez foi dançar de overdose de cocaína. Mas a ligação dele com o olho é muito forte. O Freud me interessou a partir da relação dele com o olho. Aí tem também a coisa das imagens latentes. Ele não está muito interessado no sonho. Ele não está muito interessado naquela imagem. Ele está interessado em como você vê aquela imagem, como você interpreta aquela imagem. É tanto que vai ter o encontro do Salvador Dalí com o Freud e o Salvador Dalí leva o quadro achando que o Freud vai parar e vai ficar... E o Freud nem olha... De fato, era uma caricatura do que os caras tinham lido como sonho. Ele disse “Bom, estou interessado é na imagem mesmo. Não é essa coisa fundida aí.” Ele estava interessado no Michelangelo, ele vai dedicar um livro a Michelangelo e a Leonardo da Vinci. Estava interessado em uma imagem que fosse mais próxima do real. Não do delírio. O delírio ele estava todo dia vendo. Os caras saíram de cara porque achavam que iam ter o apoio do Freud pro Surrealismo. Tem umas coisas que me instigam no Freud: a coisa da imagem latente, porque também é um termo da fotografia... da revelação, a imagem está latente e o revelador vai agir pra tornar visível a imagem latente, mas ela já existe lá, mesmo antes de ser revelada; o deslocamento – isso foi um termo que ficou muito forte pra mim. Essas coisas você lê e depois voltam. Aí vão coincidindo umas

coisas... O Duchamp com o *readymade*. Duchamp desloca um objeto, ele tira aquele objeto de um contexto, do contexto da utilidade e leva aquele objeto pra dentro do mundo da arte. E essa coisa dessa imagem não ser pura também, a imagem... Mas aí levou muito tempo porque essa coleção ficou guardada. E, de uma certa maneira, a infância... é tanto que, no final da escola, da Ensad, lá em Paris, eu estava muito ligado na coisa da performance...

ALB – Eu queria saber isso. Na sua trajetória lá na escola, como é que foi essa questão de certas descobertas, porque, do jeito que você fala, começaram ali em São Paulo quando você teve aquele contato no Mitos Vadios, que já abriu uma janela pra ti. Daí você parte pra Paris e quais foram os contatos por lá e como é que foi experimentar em quais frentes? Tinha uma hibridação, você trabalhava em várias linhas? Como é que era?

SR – É super doido isso porque... no Crato, eu moro até dez, nove anos, mas eu fico indo muito na adolescência. E na adolescência, nas festas agropecuárias, volta todo mundo que está fora – os universitários. Então, as festas eram muito o encontro de pessoas que estavam fazendo medicina em São Paulo, outros que estavam fazendo fotografia não sei aonde, outros engenheiros..., e na cidade do interior todo mundo se encontra e todo mundo conta as novidades, traz os discos, o que está ouvindo, os livros que estão lendo... Então, o Crato foi muito desses encontros, o pessoal ligado à filosofia, ligado à medicina, ligado ao cinema... Foi no Crato que eu tive contato com Marcel Duchamp, foi no Crato que eu tive contato com o Glauber Rocha, foi no Crato que eu tive contato com a música do Jimi Hendrix, Janis Joplin, o rock... O rock foi muito no Crato, porque na época as pessoas iam pra praça no final de tarde, cinco horas, e levavam umas vitrolas. Cada um levava sua vitrola, ou levava um som, um violão, uma percussão... E é uma hora em que os pássaros chegam, às cinco horas. Então, todos os pássaros se reúnem às cinco horas e tem uma sinfonia dos pássaros na praça e aquilo se misturava com os sons da galera. A galera botando um disco, o vinil do Hendrix ou mesmo Roberto ou um samba. Então, o que era a feira no Crato: o meu primeiro contato com a fotografia, com a música, com os repentistas, com o pessoal do barro... Tinha minha casa, saía, caía dentro do cinema, caía dentro da feira e às cinco horas, depois, caía na praça. Então, isso me deu um universo. Quando eu cheguei em São Paulo, eu já estava sabendo. Eu já estava sabendo. Já tinha visto Glauber... Pelo menos, intuitivamente eu já estava sabendo, por isso que foi fácil, porque já tinha uma coisa assim. O Crato é o único reduto no Ceará da Tropicália. Então, a relação do Crato com São Paulo é enorme. Mutantes, tudo isso era a base experimental, uma poesia experimental do Geraldo Gandhi, a música de Tiago Araripe, sabe...

Por exemplo, Sérvulo Esmeraldo, que é um escultor abstrato, vem do Crato. E vai perguntar ao Sérvulo. O Sérvulo vai dizer que a base foi lá. Porque tem a gravura. Tem uma gravura forte. E tem aquelas coisas também na redondeza do Crato, dos mitos. Tem Bárbara de Alencar, tem Pinto Madeira, tem o cangaço, tem Lampião... Tem coisa mais pop do que Lampião? Na exposição que está aí tem uma foto em que o cara faz um bordadozinho com botões, aí desce assim uma tirinha de botões, a que está lá no Dragão, essa minha exposição. E tem a coisa do Lampião com perfume, com espelho, adorava espelho, bordava... Imagina, o maior assassino assim! Mas tem uma hora que ele se perfuma todo, e fica lá tranquilo bordando. Tinha todas umas caixinhas com linha, agulha, como uma caixa de bordadeira, com aqueles negocinhos redondos de esticar o tecido. Então, a gente tem os mitos, tem esses grandes mitos das revoluções. Já tem a coisa do Crato querer ser independente. A gente já é estrangeiro porque nem é Ceará nem é Pernambuco, porque a gente está na fronteira. Mas a gente não está nem afim de ser Pernambuco... Não sei hoje, mas na infância isso era muito forte... E nem está afim de ser Ceará. A gente não se reconhece. Isso é um mito que a gente acompanha, que está na alma da gente. Cratense é cratense. É outro barato, é outra batida. É outra invenção, porque os mitos são os mitos. A gente expulsa Padre Cícero, sabe... O Crato expulsa Padre Cícero, expulsa essa religião. Aí tem Juazeiro que abriga e o Padre Cícero torna Juazeiro uma potência econômica. Mas o Crato sempre foi uma potência intelectual e de invenção... A invenção. E tem uma coisa ali no ar naquele lugar, tem uma mitologia, tem os mistérios... Dizem que o Crato faz parte de um... se você pegar o mapa da Ásia tem um buraco lá que encaixa bem direitinho o Crato. Tem um mapa, eu não sei se Ásia ou África, tem um lugar ali que dá bem direitinho o mapa do Crato. Tem a coisa dos fósseis... Então, o Crato é uma das regiões mais antigas do mundo. Onde é que o país tem? Tem no Piauí com Sete cidades, mas o Crato jorra fóssil e... Agora, tudo bem, fizeram um museu, mas aquilo, na minha infância, as casas tinham chão de fóssil, piscina... E tem um clima bom pra maconha, o Crato sempre teve um clima muito bom pra maconha, por causa do sol, do verde. Então, quando eu chego em São Paulo também já tenho essa batida, sabe. Coincidi de cruzar com umas pessoas que estão na batida paulista, na vanguarda, mas eu já estava ali, sabe. Eu já tinha isso naturalmente. É lógico que vai aguçar, porque eu vou pesquisar, vou ter contato mais forte com a coisa da Tropicália porque também vou fotografar Caetano, vou ter mais contato de perto com Caetano, com Gil, com todos e com a coisa da Tropicália e vou ver melhor os filmes, vou assistir mais filmes do Glauber... Vai ter a coisa com o Zé Celso, com o Hélio, mas era uma coisa que já vinha natural. Tem muita gente que fala umas coisas de lugares. Eu vejo, por exemplo, o Caetano falando de Santo Amaro. Ele também diz a mesma

coisa, que já tinha, sabe. Que ele já estava pronto em Santo Amaro, ele já tinha lido. Quando eu chego em Paris, também eu já estou pronto. Então, Paris vai só confirmar. Eu vou ver os originais. Mas Paris não é mais importante pra mim do que Crato. Sabe? São Paulo não é mais importante do que o Crato. Aliás, eu acho mais importante porque nunca vou ouvir uma sinfonia dos pássaros em São Paulo. Nunca vou ouvir também em Paris. Se Paris tivesse uma sinfonia dos pássaros... Isso era cartão postal! As pessoas viajariam o mundo todinho pra cinco horas ir pra praça pública ouvir os pássaros, sabe? Paris também não tem esses grandes mitos. Não tem um Lampião. Lampião, cara! Maria Bonita! Um bando, um bando imenso andando assim... E Lampião acampou no Crato. Quando ele vai pro Crato, ele não mexe no Crato. É uma região que ele não mexe: no Crato e no Juazeiro. E ele ficou na casa do meu... Minha avô ficou presa num quarto porque ela estava grávida e o Lampião era fissurado em grávida. Ela ficou lá no quarto e não podia sair. Ela disse que via tudo pela brecha. E na infância a gente tinha baú que o Lampião tinha deixado, porque ele deixava muita coisa por causa do peso. Tinha espada, tinha faca... Esses mitos estão muito presentes. Por isso que quando eu vejo um mito grego... Mais um mito. Eu não fico adorando o mito grego, porque eu nasci com os mitos. Minha infância foi com os mitos. Não tenho muito isso. O que Paris me deu... Paris adora o Brasil. O que Paris me deu de fato foi uma liberdade de ser vagabundo. De poder ter sido sete anos vagabundo. Isso eu precisava, isso o país não oferecia, o Brasil não oferecia a possibilidade pra um jovem de ser vagabundo. Estudar, por exemplo, não tem no Brasil escola de arte, tem universidade, mas não tem escola de arte, você não tem no país todo ainda hoje, século XXI. Tem o Parque Lage, mas é um negocinho de dois anos e é aquela coisinha pequena... Porra, bicho! A escola formava mil por ano... De seis andares, pintura, fotografia, vídeo, cenografia, texto... era tudo, arte mural... Tudo. Uma mega escola com toda liberdade pra fazer tudo. Os ateliês, até dez horas a escola aberta... serigrafia, salas e salas com tudo equipado, ilhas... e podia ir. E era muito doido... A coisa do sistema, um sistema capitalista mesmo, porque uma vez um cara do ministério foi lá e ele disse que de mil, se saísse um artista estava pago o investimento do país. Um. Só um. Porque é uma questão também de realidade, por exemplo, cada país apresenta sua geração. Geração 80, 90, 2000, e cada país precisa apresentar... Isso é normal dentro de um cenário econômico da arte, precisa apresentar. Basquiat bombou ali nos anos 90, Londres agora tá bombando. Apresentou uma geração. A América perdeu um pouco isso, Londres voltou à tona agora. Então, cada país precisa apresentar e precisa investir para formar pra poder apresentar. Então, é a coisa normal de um sistema. Livros chegavam primeiro na escola do que nas livrarias, mesmo aparelhos de informática. Os caras iam lá pra os alunos utilizarem e até depois saber como é. As galerias

no final do ano, passava todo mundo lá, críticos, porque estava todo mundo acompanhando porque ali que ia formar... Se não fosse dali que iam sair os artistas, porque é um sistema racional, não vai achar que o “nequinho” sozinho na casa dele vai sair. Era dali que iriam sair os artistas. Então, estava todo sistema de olho, porque não é universidade, é escola superior de arte, é diferente. Quando eu terminei, eu fui querer fazer o mestrado. A Sorbonne, aquela coisa velha caída, sem estrutura, aquelas cadeiras velhas duras, aquele negócio... Eu fiquei assim seis meses, mas não... O bom da Sorbonne foi que eu tive um curso sobre os Cínicos e Duchamp, a relação dos filósofos Cínicos, pré-socráticos, com o Duchamp. Isso foi uma das coisas bacanas que depois eu voltei a estudar direito. Mas, eu particularmente não me acho artista, não tenho nada a ver com isso. Não tenho... não sou. Não sou artista, não quero ser. O que eu acho que eu faço... Eu faço um texto, mas eu também não sou escritor, mas eu faço um texto através de imagem. O que eu acho é que é um pensamento, uma coisa de estar curioso em saber que mistério é esse da imagem. Isso eu fazia com fotografia, e agora estou fazendo com cinema. Eu fico curioso da imagem. Então, eu vou lá pra trás, antes de Cristo, antes de tudo isso pra descobrir um pouco, pra pegar informações de como era. Fiquei muito tempo no Renascimento. De um tempo pra cá, eu estou indo, sei lá, dez séculos antes de Cristo, ali quando começa a se armar no mundo grego. Eu estou começando a ficar mais interessado no mundo grego, um pouco medieval, por ali. A fotografia de reportagem me encheu o saco, eu estava afim de fazer outra coisa. Hoje o Brasil melhorou por causa do sistema. Também o país está melhor economicamente, então já tem edital, os artistas conseguem viver de várias maneiras. As galerias estão aí, feiras, mas naquela época não. O sistema estava muito mal em tudo. Hoje ainda é ruim, mas foi pior. E eu estava afim de fazer outra coisa... Intuitivamente eu já sabia o que era, mas eu estava afim de fazer uma fotografia que não fosse isso, que fosse outra coisa. A coisa do Hélio foi um *flash*. Tinha uma coisa ali, tinha a coisa da performance. É tanto que minha entrada na Ensad é muito hilária, porque eu vou, apresento um dossiê, tem uma entrevista. Como eu tinha sete anos de profissão... Porque tinha duas maneiras de entrar, ou você entra com 18 anos, e aí é só entra gênio porque aí é teste de habilidade, história da arte..., ou então você entra no segundo ciclo que é quando você está formado. Aí você apresenta um dossiê, formado não importa com o que, e você apresenta um dossiê e tem uma entrevista. E tem uma que eles reconhecem tempo de profissão, sei lá, você trabalhou seis anos como engenheiro, eles reconhecem isso. Então eles reconheceram os seis anos que eu tinha como fotógrafo como se fosse formado em fotojornalismo. No dossiê eu tinha passado, estava faltando a entrevista. E a entrevista eu não sabia, porque eu não conhecia quem estava na banca, e, não sei como rodou, o cara perguntou o que é que eu estava fazendo na França.

Eu falei que me interessava pelo Duchamp. O cara disse “Não é aqui, é Nova York”. Ele tinha razão, né, porque boa parte das obras do Duchamp está em Nova York, mas eu não entendi direito, achei que o cara estava me tirando total e já estava me mandando embora e fiquei nervoso e o cara também sacou e quis consertar e perguntou “E aí, o carnaval?”, eu digo “Porra, cara, não tenho nada a ver com carnaval. Não gosto de carnaval”, e o cara “E o samba?”, “Também não gosto!”, “E uma caipirinha?”, “Detesto caipirinha!”, aí começou a comédia. Eu disse “Cara, sabe de uma coisa? Todo dia antes de escovar os dentes eu mato o Rousseau. Não tenho nada a ver com isso, não tenho nada a ver com essas coisas aí. Não tô... Qual é a sua?” Começou uma discussão na mesa e já fiquei nervoso. Tinha um velhinho, um cara lá no final, velhinho caladinho, aí o velhinho disse “Êêê.. O rapaz aí é interessante!” E eu não sabia que o velhinho era o velhinho, né. E o velhinho “É, o rapaz aí é interessante... Brasil...” Descontraí, já fiquei lá pro lado do velhinho. O velhinho era Pierre Cabanne. E era o cara. Da mesa, quem é que ia contradizer Pierre Cabanne. Aí eu entrei, entrei pelo velho. E várias vezes eu fui na casa dele e nunca eu consegui sair da porta. Mas ele já abria a porta com um bocado de livro. Me dava os livros, “Estou ocupado, próxima vez aqui eu lhe recebo com calma, mas apareça.” Aí eu aparecia, ele me dava mais livro. Fiz uma biblioteca com os livros dele, nunca consegui ultrapassar aquela porta... Nunca consegui ir além da porta, mas ele me dava uns livros e... O Pompidou foi bacana demais. O Brasil... porque era a época do Mitterrand, do socialismo. Tinha o ministro da cultura que era o Jack Lang, que tinha uma relação fortíssima com o Brasil, adorava a música, tinha uma casa na Bahia. Então, tinha essa coisa do Brasil, que está dando hoje, mas naquela época já se esboçava, principalmente na França. Hoje está meio lugar comum, o mundo querendo se abasileirar. Só o Brasil não reconhece isso. A gente sendo o farol pra arte contemporânea. Não tem ninguém mais importante do que o Hélio Oiticica. Tem Andy Warhol. Tem quatro figuras que vão me marcar: Leonardo da Vinci, Duchamp, sem ordem hierárquica... Leonardo da Vinci, Duchamp, Hélio e o Andy. Essas quatro figuras pra mim são emblemáticas. O resto são artistas, o resto é bacana, mas esses vão inventar outra coisa. O Andy é foda. O cinema do Andy é muito bom. O cinema do Andy é tudo. Eu gosto de personagem, eu gosto dessa invenção do cara. Ele se inventa, aliás, todos quatro são personagens. Todos quatro são ultra performáticos. Não tem ninguém mais performático que Leonardo da Vinci. Talvez eu não goste de arte, mas eu goste de artista. Isso me interessa. Eu sei que no mundo universitário, artista vira uma palavra pernóstica. Eu não acho. Precisamos de colecionador. Que não existe. A grande figura do universo da arte é o colecionador. Sem ele não existe nada. É o cara que compra, o cara que olha um negocinho desse assim e diz “Vale 500 mil dólares” e compra

isso aqui por 500 mil dólares. Meu sonho é isso, um cara que venha e compre isso aqui por 500 mil dólares. Aí ele está me dando carimbo que eu sou artista. Não é o museu que vai me dar o carimbo que eu sou artista, não é uma galeria, é o colecionador quando ele comprar isso aqui por 500 mil dólares, botar lá na coleção dele, pagar um cara pra ficar olhando pra não se danificar, chamar os críticos e dizer “Ó, te dou tanto pra escrever sobre esse negócio aqui”, aí o crítico vai e escreve, aí o museu vai e leva porque ele é o colecionador e ele paga. O meu sonho é inserir isso aqui, essa rosinha aqui ser comprada por um colecionador e, se eu fosse um colecionador, eu compraria só de sacanagem. Eu compraria só de sacanagem. Esse meio dessas coisas que as pessoas chamam de arte e um negócio desse assim e o cabra dizer “Ó, isso aqui eu comprei mais caro do que tudo”.

ALB – Como é que foi quando você voltou da França para Fortaleza? Como os fotogramas chegaram pra você e como é que foi depois o tempo com eles até agora?

SR – Por coincidência, quando eu estou voltando pra cá da França, de Paris, estava acontecendo a exposição do Andy, estava acontecendo a exposição do Hélio e estava tendo um show dos Rolling Stones. Eu saio assim, uma semana... Assisti ao show dos Rolling Stones, na exposição do Andy eu trabalhava no Pompidou e tinha a exposição do Hélio no Jeu de Paume. Eu saí totalmente assim da França, estava um clima que pra mim é Brasil. Essa coisa Andy, Hélio, pop e os Stones. Pra mim Stones é Stones. Quando eu cheguei aqui em Fortaleza estava tendo uma ópera chamada *Dom Giovanni*, que era a inauguração do Theatro José de Alencar, a reforma. Aí eu fui ver o *Dom Giovanni*... Até escrevi depois um negócio em que eu ficava na dúvida se tinha pego um metrô pro subúrbio. Em vez de cair no Brasil, tinha caído no subúrbio da Europa, porque *Dom Giovanni*, uma ópera europeia, mas só que vagabunda. E nem era assim porque era com uma grande coreógrafa brasileira, a Bia Lessa, mas a ópera era vagabunda. Eu não entendi nada. Não é que eu não entendi nada. Só confirmou essa coisa do Brasil não ser Brasil.

[...]

Fui puxado pra umas coisas de pensar, que eram pensar a escola (Ecoa), depois coordenar a escola (Gama Filho). Eu publiquei o livro que eu tinha, que era a monografia da escola, o *Lambe-lambe – Pequena História da Fotografia Popular*.

[...]

Tinha o Alpendre, tinha o Dragão e tinha a Gama Filho. Então, teve um circuito. Quando eu saí da escola (Gama Filho), por coincidência, a Jacqueline Medeiros, que também foi aluna,

tinha sido convidada pra dirigir o Centro Cultural Banco do Nordeste. Eu também tinha me recusado a expor, aí eu fiz curadoria. Ainda faço. Fiz agora do Torquato, fiz a da Tropicália, mas também só faço curadoria que me interessa, porque eu penso... politicamente me interessa. Eu fiz várias curadorias de pessoas, o Yuri, Cecília, Murilo, Ticiano... quem mais... é, Murilo, Ticiano, Waléria, Yuri, Aristides, Simone... Ah! Uma porrada. Eu também lancei esse pessoal. Estava formando e lancei, escrevendo e fazendo a curadoria da exposição, pensando a exposição junto. Então, fiquei muito também na curadoria. Tinha formado, agora era a hora de lançar. Porque tinha catálogo, tinha tudo. Tinha todas as condições de fazer uma exposição bacana. Tinha dinheiro, pró-labore, um corpo técnico pra pensar a luz, pra pensar tudo. Mas, pra mim, fazer era só uma ação política de lançar umas pessoas. Nesse tanto é mais ou menos isso. Meu pai falece. Essa coleção, ela ficou guardada mais de... Ela ficou guardada muito tempo. Ela ficou guardada, pelo menos... Eu estou tentando me lembrar, porque ela termina no Crato, meu pai... Meu pai vem pra Fortaleza... Eu estou com 10 anos... Ela ficou guardada 30 anos no cofre. Ele botou a coleção no cofre e jogou a chave fora.

ALB – Os álbuns e os soltos? Todos?

SR – Tudo. Comprou um cofre pra coleção. Só tinha a coleção. Jogou a chave fora e ele disse “Chega” e que o cinema tinha morrido. Eu sempre quis mexer na coleção. Eu ficava fuçando... Fazia roupa, fazia pôster... E ele nunca deu bola, nunca deixou eu pegar, abrir a coleção. Com o falecimento dele, teve um sorteio entre a gente, negócio de partilha, de herança. Teve um sorteio e minha irmã ganhou e me passou a coleção. Tenho que ver datas, mas eu acho que eu fico uns 5 anos sem mexer na coleção. Tinha uns projetos, uns negócios... Porque tem muito fotograma da Dorothy Lamour, aí pensei em fazer uma coisa com a Dorothy Lamour do Fausto Nilo. Eu fiquei 5 anos sem mexer. A do Fausto nunca saiu do papel. E aí em 2006 é quando eu começo a mexer, que eu faço o livro, que é *O golpe do corte*. Faço... não sei se são 8 ou são 9 vídeos com o Marquinho. A gente montou 9 vídeos, mas tinham uma característica que era não ter câmera. Os 9 vídeos, eles são... Cortados eles já tinham sido, então, eles são colados. É só essa técnica, corte e cola, do William Burroughs, *Cut-up*. É muito doido. É uma cena só. São vários filmes, mas tem vezes que é uma cena só. E ela muda. E é uma palavra. Yes. No. Yes. No. É uma coisa de movimento. Tem o livro (*O golpe do corte*) e aí eu faço os 9 filmezinhos. São microfilmes porque tem filme de um minuto, dois minutos... Tem várias experiências, tem uma que cada legenda é de um filme, e monta-se um texto, aí eu chamei a (Érica Zíngano) pra escolher dentro dos filmes, assim meio

dadaísta, vai tirando e vai montando como montar um poema dadaísta. Bem aquela coisa de você recortar um bocado de palavras, botar dentro de um saco e depois vai tirando e vai montando. Uma coisa que os dadaístas faziam que tem a ver com a coisa do William Burroughs, o *Cut-up*. E que tem a ver também um pouco com o Andy, porque o Andy sempre tem câmera, mas... Mas aí tinha esse filme das legendas, tinha outro que era um texto da Natércia (Pontes) que eu vinha com a imagem, tinha outro que é um filme que começa todinho só com micro detalhe e depois é o mesmo filme só que visto o quadro inteiro, o fotograma inteiro. Tem uma coisa já com Oeste, meio Tarzan. Tem vários filmezinhos. Só que o que complementava *O golpe do corte* era a instalação. Porque ele estava numa televisão no chão e tinha um pufe, um travesseiro. Eram projetadas umas imagens nesse travesseiro, uns retratos – Delon, Brigitte, Marlon Brando. Então, ficava assim como se o Delon estivesse assistindo televisão. Se não tivesse ninguém na sala, estava o Marlon Brando ou o Delon ou a Brigitte assistindo televisão. Senão, você também poderia sentar no pufe e essa imagem seria projetada em você ou do lado. Tinha essa coisa do espectador. Interferir no corpo do espectador. No final, terminei fazendo outro vídeo que sou eu já com o pufe. Então, também tinha de utilizar o museu, o espaço do museu, do Centro... como laboratório. Eu fiz a instalação todinha, mas depois eu, lá dentro mesmo, fiz um vídeo que completava *O golpe do corte*. A primeira ação minha com o material é isso – é um livro, uma instalação e os vídeos. Eu adoro, acho o mais radical de todos. O André Parente é que comentou, fez um texto bacana, fez vários textos. Mas porque não tinha esse... esse glamour, mas talvez seja, de todos, o mais radical. O mais experimental dos projetos que eu desenvolvi depois. Porque esse é um cinema sem câmera. Depois tem umas coisas, nessa época, de um cinema impresso, que é meio fotonovela.

ALB – Foi na *Avoante*?

SR – *Avoante*, é. Aí tem umas histórias assim, mas é aí que eu começo com a utilização do acervo de fotograma.

ALB – Depois da *Avoante*, já veio...

SR – A *Avoante* é ela é bem... Eu tinha feito (*O golpe do corte*), aí com a *Avoante* publicaram-se as fotos.

ALB – O livro vem antes da exposição ou ao mesmo tempo?

SR – Vem ao mesmo tempo. Um foi edital da Secult e o outro foi a exposição no BNB. Na mesma época... Tem que ver o que é que veio depois.... Tem o *Sage*. As imagens saem pra rua. Aí é quando surge o projecionista. Porque n' *O golpe do corte* foi um cinema de edição. A gente estava na ilha, os fotogramas escaneados, e é um cinema de ilha, de ilha de edição, não tem câmera. No *Sage* não, já era a projeção dos fotogramas na rua, em locais, então, eu escolhia alguns fotogramas e locais. Tem o Teatro José de Alencar; tem uma piscina; tem uma igreja em ruínas, uma catedral em ruínas, que era pra ser a Catedral de Fortaleza; tem o matadouro; tem uma festa, tem um bordel com o travesti dançando... Acho que é mais ou menos isso. São 6 ambientes e que vêm a partir do começo da história, a partir de um fotograma que eu encontro, que é um cara na moto. Ora, o cara está na moto, então, eu me pergunto pra onde é que ele vai e o que é que ele está fazendo. Eu invento uma coisa que ele está procurando a memória. Comecei a fabular. O cara estava procurando a memória e ele ia de lugar em lugar à procura da memória dele. E ele ficava na dúvida se a memória dele tinha sido roubada pelas mulheres da vida dele – a mãe, a esposa, a amante, a filha – ou pelo cinema. Só que aonde ele ia, via as imagens e ele não sabia quem era. Ele sabia que uma daquelas tinha um código de passagem, que se ele chegasse nela ele recuperava a memória. Eu filmei em vários desses lugares... Não filmei, porque a história é que eu projeto e tinha o Ivo Lopes com a câmera acompanhando os meus movimentos com o fotograma. Tem uma direção... Mas eu projeto. Por isso também que eu não me acho diretor. Não é isso... Por isso essa coisa de eu dar tanta importância e achar que conceitualmente o mais importante é o projecionista. Mas eu tenho uma onda que eu não penso. Eu penso depois. Isso é fundamental pra mim. Eu faço. Qualquer coisa. Eu faço. Depois eu penso, depois eu paro pra ver e vou pensando, mas... Também, não sei, muitas vezes eu não penso, nem depois, nem antes, nem durante. Era isso, eu escolhia um fotograma e escolhia um local. Não sabia o que é que ia acontecer, o que é que eu ia fazer, nem conhecia... Nem ia lá no local pra ver. Então, chegávamos eu, o Ivo, uma equipe pequena. Na realidade, era uma equipe: eu na projeção, o Ivo na câmera e outra pessoa pra fio, pra computador, pra imagem – porque a imagem estava digital –, um assistente. A gente filmou nesses lugares todos. Chegando no lugar, eu tenho os fotogramas e eu começo. Era uma coisa pra ser feita em uma hora, porque também não tinha grana. Duas horas. Então, tinha que rodar. E rodou. Todos foram feitos mais ou menos assim em duas horas. Ele foi mostrado pela primeira vez no Alpendre. Era um projeto que estávamos eu, a Waléria, o Ticiano, tinha uma galera. Que era uma exposição de curadoria do

Alexandre, um projeto do Alexandre Veras, que era uma coisa de outro cinema, outro pensar... Mostrar outro cinema. E nisso, no Alpendre, ele foi mostrado em três telas... Não telas, porque foi construído mesmo, uma parede... Com distâncias entre elas. Então, pra assistir tudo, eles tinham que andar de espaço em espaço. E os vídeos estavam todos eles em *loop*. Ninguém conseguiria ver o mesmo filme, era impossível. Porque todos estavam em *loop* e voltavam e já estava em outra batida. Foi mais aguçada a história do espectador porque o filme não era mais meu. Cada um fazia sua história. Só que eu tinha a história na cabeça. Eu tinha cenas, sabia o que falar, qual era o momento, tudo, tinha tudo na cabeça. Era isso que eu dizia que eu faço e depois eu penso. Então, eu fiz intuitivamente e depois eu fui pensar o roteiro. Vendo, eu fui construindo toda a história. Porque... Só tentando defender isso e... não é defender, é explicar... Eu acho que tem tudo a ver com a coisa de terem separado, na história do homem, a cabeça do corpo. A coisa da razão, você pensa... Lacan diz que é uma doidice isso, que não tem muita certeza que o homem pense com a cabeça não. Lacan é Lacan. Ele diz que viu mil eletroencefalogramas e diz que não tem muito essas coisas não. A teoria que ele levanta é que se pensa com o pé. A Salomé, ela vai leva o Rilke pra União Soviética, pra Rússia, e ela diz que um poeta tem que andar descalço. Ela obriga o Rilke a ficar toda estadia dele na Rússia descalço. Então, tem várias coisas ligadas a isso, tem a coisa ligada à poesia do Rimbaud, que ele escrevia andando. A onda é assim, eu me recuso a pensar... em tudo. Eu faço. As coisas mais comuns são assim. Eu acho que o pensamento atrapalha. Acho que foi montada toda uma indústria da repressão do homem. É mais do que a repressão, porque a repressão é uma palavra... palavra educada, doce. Eu acho que foi montado pro homem não ser poderoso. O homem não pode ser poderoso porque... poder é a coisa, está ligado a dinheiro, então, as pessoas que têm poder têm dinheiro, mas normalmente elas não são autossuficientes. Você pega qualquer rico desses: não sabe andar a pé, não sabe costurar um botão ou pregar um botão na camisa, não sabe varrer uma casa. Isso não é dado, ninguém paga muito pra um cara varrer a casa. Paga-se pouco e paga-se muito por uma palestra. Paga-se muito por um livro. Não paga nada para o cara que faz uma cadeira. Essa coisa do desnível do mundo intelectual e do mundo operário é muito barra pesada. Porque eles não recebem, porque dizem que eles não pensam. É a coisa lá do Platão, da academia, do pensar, que os Cínicos vão se recusar a isso. Eles vão se recusar a abrir uma escola. Escrever. O Augusto Pontes tinha muito disso também, se recusava a escrever. O jornal falava mal e ele dizia “Estão exercendo o a função deles. Ótimo!” Mas o método é um pouco isso: eu faço, depois eu penso. Com o *Sage* foi isso. Só que chegou uma hora em que eu fiquei tanto com esse material, que ele foi tomando um pouco conta de mim. Eu tinha e eu falava, mas ninguém

poderia ver o que eu estava falando porque era um delírio, porque o *Sage* é totalmente visual, não tem narrativa. Como eu fui viajando muito nessa coisa da narrativa, eu senti necessidade de colocar, de fazer logo, pra não ficar só na minha cabeça, pra também me livrar disso. Eu retomei, peguei o mesmo material do *Sage*, igualzinho, aí fui com o Danilo Carvalho pra ilha de edição e a gente remontou todo... não. Primeiro, eu mostrei todo o filme pro Eduardo Jorge, só que eu ia mostrando e ia falando. Eu morro de preguiça de escrever também, eu escrevo muito, mas é curto, eu não tenho paciência pra texto longo. O Eduardo Jorge é escritor e o convidei pra fazer o roteiro. Ele se transformou no *Perdeu a memória e matou o cinema*. Como eu utilizo um material de cinema, é só material de cinema e projeção, todo filme faz relação a Hollywood, ao cinema. E o nome do filme é uma referência a *Matou a família e foi ao cinema*, que é um clássico do cinema brasileiro. E eu queria uma voz que também trouxesse o cinema, que as pessoas ouvisse a voz, “Ah! É ele!”, e se lembrassem de uns filmes dele. Pereio. Nada mais representativo do cinema como ator do que Pereio no cinema brasileiro. *Dama do Lotação, Eu te amo, Tudo bem, Iracema – Uma transa amazônica...* Eu queria uma voz cansada também e Pereio era tudo, o personagem era tudo. Porque o personagem sempre me lembrou um pouco o Tom Waits. Aquela coisa do cigarro, do cansaço, e o cara tinha caído, o cara estava sem memória. Aí a gente fez o filme. O filme é basicamente eu, o Danilo e o Pereio e com o material que o Ivo tinha gravado. O material todo é esse. Então, a coisa comigo vai muito devagar. Eu preciso de um tempo com a imagem, mas também não é esse que a imagem tem que ficar assim, sabe. Os fotogramas estão aqui. Eu tiro ele, tem a lupinha pra ver, tem a caixinha, tem vários suportezinhos pelos quais eles vão passando naturalmente. Então, eu levo tempo e uma coisa também vai gerando outra naturalmente. Nunca imaginei eu fazer o *Perdeu a memória e matou o cinema*. A minha batida é ter o ócio. As coisas acontecerem muito independente de mim. Porque eu gosto mesmo é de varrer casa. A coisa que eu mais gosto mesmo. Então, eu acho que as coisas vão se fazendo à minha revelia, minha revelia não, acho que elas vão se fazendo naturalmente. Deixa elas. Elas trabalham por si só. Eu tenho todos, eu tenho Marlon Brando, eu tenho Brigitte, eu tenho Catherine Deneuve, eu tenho toda essa galera dos mitos de Hollywood. Eu tenho o cinema quando o cinema foi a construção do mito. Elvis Presley. Foi a construção do mito. Eu tenho todos esses mitos modernos, mito pop na mão, posso botar eles aonde eu quiser e botar o que eu quiser na boca deles. Botar o Delon pra falar o que quiser, a Brigitte pra falar o que quiser, botar em qualquer situação. Eu tenho a imagem deles e no apogeu deles. Tenho Delon bonito, tenho Brigitte linda, Marlon Brando. Meio diabólico também você ter essas pessoas na sua mão e poder manipular elas, mas o diabo é poderoso. Nem acho que

tenha diabo nem acho que tenha um Deus, não tem nada disso, é tudo invenção. Mas a fotografia é uma coisa poderosa, então... Elas ficam, vão se fazendo. Na história do *Perdeu a memória e matou o cinema* o personagem cresceu. Talvez surja um longa com eles falando, agora atores. Eu fiquei curioso, eu tenho essa coisa da curiosidade, então, em relação aos outros, o *Perdeu a memória e matou o cinema* é um filme, uma narrativa com começo, meio e fim, linear, assim, convencional dentro dum certo experimentalismo, sei lá, mais convencional. Eu queria conhecer... Esta muito recente pra mim pensar, mas é outro sistema, porque eu estava acostumado a fazer sozinho ou então com amigo. Deixe que não é um longa, é um curta, mas ali já começa muita gente. O cinema é tão problemático, e depois é distribuição e depois é festival, é problema em cima de problema. Não sei. Eu fiquei meio cansado, porque eu digo “Pô! Que merda é essa? Eu fiz o outro jogo rápido com, sei lá... seis horas de filmagem e quatro horas de edição, agora estou eu aqui levando um mês pra terminar esse negócio!” Mas também foi bacana pra aprender que era um universo que nos detalhes eu não conhecia. Som, os detalhes de som, a coisa com o laboratório com o Danilo foi muito bacana.

ALB – A sua outra exposição no Centro Cultural Banco do Nordeste, que tinha o *Quando o cinema se desfaz em fotograma*. Como é que foi? Tinha o *Sage* instalado também, mas qual era a configuração dele? Espacialmente, o que é que estava instalado?

SR – Essa coisa de desconfiar que a imagem não é aquela imagem é meio a coisa do Magritte – “Isso não é um cachimbo”. Poderia muito bem botar um fotograma e dizer “Isso não é um fotograma”. Essa coisa me levou ao espaço, me levou pra rua, me levou pra projetar essas imagens no espaço, no cinema, no Teatro, no matadouro... No BNB também. Essa outra exposição que depois foi pra Funarte, no Rio – uma parte dela também se desdobrou lá pra Galeria Virgílio, em São Paulo –, tem viajado. Também tem essa coisa, não é muito pensado. São umas coisas que estão aqui em casa, então, eu penso os suportezinhas. Tem vez que eles são precários porque estão aqui, mas aí começa... Eu estou na batida agora das caixinhas do buriti. Eu penso só uns suportes. Foram duas exposições no BNB. A primeira exposição d’*O golpe do corte* foi no BNB. E *Quando o cinema se desfaz em fotograma* tinha os *backlights* – que começam a ter as imagens, mas não são impressas, também não é fotografia, não é vídeo, é uma mesa de luz, o *backlight*. Essa coisa de “entre” me interessa. Não é uma coisa, mas não é outra, nunca é de fato... Fica aberto, está no “entre”. No “entre” é uma posição em que eu gosto de estar. Pessoalmente, eu gosto de estar no “entre”. Eu não nego nada. Eu não nego o

mundo burguês, também não nego o mundo operário, também não nego o mundo punk, não nego o mundo da periferia. Eu gosto da música, eu gosto da batida, eu gosto de tudo porque tudo é tão divertido, o homem é tão divertido, que... A exposição do BNB tinha a ver com essas coisas de suporte, porque tinha os *backlights*, tinha uma *Sala dos beijos*, que era só *backlight* de beijos; tinha as bancadas já do álbum, mas não o álbum, só as folhas... Que é uma coisa que me interessa... Na fotonovela que saiu na *Avoante*, essa coisa de um cinema impresso. Então as folhas do álbum me interessam porque tem os vazios, tem o lugar que não tem fotograma. Nessa exposição, *Quando o cinema se desfaz em fotograma*, tinha já as bancadas com algumas folhas. Agora nessa do Dragão ficou mais afiado, foi uma parte que eu afiei. É tanto que na exposição do Dragão, *O cinema é meu playground*, eu digo que é exposição. Essa coisa de exposição do museu, eu gosto porque é uma hora que eu posso realizar aquilo, mas é um laboratório. Depois eu vou ligar, juntar os *backlights* com a TV, mas eles estavam separados no BNB, agora no Dragão já juntou, já tem um tríptico, que são dois *backlights* e uma TV mais ou menos do mesmo tamanho. Eu afiei agora. Essa do Dragão tá mais ou menos afiada. Deixei que eu perdi numas questões de espaço, de cor... de luz, umas questões do museu, mas cada lugar é um lugar. Aí tinha isso, tinha os *backlights*, tinha o beijo, tinha as bancadas, tinha o filme, que aí já era uma coisa que talvez isso venha se juntar mais na frente, que era uma coisa de ator, que é o filme *Quando o cinema se desfaz em fotograma*. Eu convidei quatro estilistas e pra cada um eu entreguei um fotograma de beijo, e pedi pra eles fazerem uma roupa pra um homem e pra uma mulher, um casal. Então, o filme são os três casais vestidos com essas roupas em que eles trazem os fotogramas, mas os fotogramas partidos, dos detalhes que eu passava pro estilista. Entregava um fotograma e fazia uma roupa pra um casal, só que o fotograma estaria partido, não estaria inteiro. E tem uma única pessoa que vai vir, com um fotograma inteiro no vestido, tem esse encontro numa casa. Essa figura aparece, tem um ritual e as pessoas terminam rasgando o fotograma, o vestido, e ela fica nua. Foi uma tentativa com ator, já tem direção, mas também foi tudo feito muito rápido. Depois que as roupas estavam prontas, a gente fez numa encenada só, porque o vestido era de papel e só tinha um vestido, então não podia errar.

ALB – Saiu no jornal à época que ia haver um desfile de moda na abertura da exposição com essas roupas feitas pelos estilistas, que elas eram metade fotograma, metade criação do estilista, e também que uma festa que seria gravada e seria projetada junto ao material da exposição. Isso aconteceu?

SR – Aconteceu um. Do estilismo não aconteceu por vários problemas de grana. Agora eu estou muito afim de roupa. Estou trabalhando com sublimação e isso está me levando pra roupa. Então, a dos estilistas foi uma maneira de se aproximar desse universo. Já fiz no Dragão (*O cinema é meu playground*) as fotos impressas elas são em sublimação. Não é pintura, não é fotografia, não é serigrafia...

[...]

Tinha *Sage* (em *Quando o cinema se desfaz em fotograma*), mas o *Sage* já estava diferente, porque na outra vez que eu apresentei no Alpendre eram três telas separadas, diversas.

ALB – Então, você tinha feito três partes do *Sage* já?

SR – Era. Três partes e três locais. Mas pra ter esse filme eu precisava... dependia dessa montagem, dessa estrutura, estrutura complicada. Eu resolvi mostrar esses filmes num DVD. Resolvi fazer uma edição linear em vez de ele ter três espaços diferentes, fazer uma... Encaretar mesmo e aí no BNB eu mostrei numa televisão, num DVD, mas o *Sage* linear.

ALB – Então não era instalado? Cada episódio em uma tela? Não. Era linear mesmo, um atrás do outro?

SR – Não, não era instalado. Linear. Era pra uma tela só.

ALB – E foi projeção ou foi TV mesmo, foi monitor?

SR – TV, DVD. Era em DVD e linear o filme... Então, o *Sage* já tinha se modificado. Teve a festa, tinha um DJ, tinha globo, tinha uma boate. Era transformar o espaço do museu num espaço de celebração, de festa. Então, tinham as projeções, tinha isso, foi feita a festa. A onda da festa tinha no *Sage*, quando eu fiz a festa lá no Betão pra gravar. Então, na exposição também eu volto a essa ideia da festa.

ALB – Mas ela foi registrada pra compor também parte da exposição?

SR – Foi. Ficava depois passando o registro da festa. Na Funarte, a mesma exposição foi e tinha umas diferenças, mas tinha uma performance, tinha uma fala, assim, uma falação, que eu chamo falação, de fala ação. A coisa da Funarte na época, a coisa da política, e eu brincava

com fogo e o patrimônio histórico da Funarte é tombado no Rio de Janeiro porque é um mega prédio do modernismo, da arquitetura moderna, aí os caras ficaram achando que eu ia tocar fogo porque eu botei um fogozinho num pedaço velho de um... Não tinha nem cimento, não tinha porra nenhuma... Tá bom, sou doido, mas gerou uma coisa de “Ah, o cara botou fogo no museu!”, sabe, “Tinha fogo!”, aquelas coisas “Patrimônio histórico”... Mas tinha a coisa da fala, que é uma coisa que me interessa pra caralho. Eu tenho feito isso, eu tenho feito não palestras, mas uma coisa duma falação, em que eu me coloco numa situação e... Eu entro em contato com umas figuras – com Andy, com Duchamp, com Beuys e eu vou conversando com eles e vou falando. Que é uma coisa que eu faço em casa. Isso começou em casa. Um dia eu estava sem ideia... E pra mim é tão natural, porque eu acho que ler um livro é você falar com aquele cara. Se eu estou lendo o livro do Duchamp, as memórias, eu estou dialogando com ele. Então, volta uma coisa lá do Renascimento. Não é à toa que Leonardo e Michelangelo se acharam Deus. Deus é uma palavra, mas o artista, eu acho que ele... que ele cria algo, que tem vezes que é maior que a morte dele. Ele morre e tem vezes que ele fica é vivo. O pessoal diz “Ah, só foi reconhecido depois de morto...” Que ótimo! É uma maravilha! Vivo, o cara estava vivo, não precisava ser reconhecido. Ia atrapalhar a vida dele. Bom é ser reconhecido depois de morto, que você continua vivendo de outra maneira. Eu preferia passar minha vida todinha sem... sem ser reconhecido. Porra de reconhecido em vida! Só vai atrapalhar minha onda. Eu morro de m.. Ave Maria! Quero é ser depois de morto. Não é morto. Depois que meu corpo não estiver mais aqui. Você continua perturbando. Duchamp continua perturbando, Nietzsche continua perturbando, Artaud continua perturbando, Glauber continua perturbando, Hélio Oiticica... Tá na hora de Torquato vir perturbar. Eu adoro os mortos. Eu adoro morto. Dialogar com morto. Que não são mortos, são pessoas que estão num estado mais... mais hélio, mais gás, no ar, mais solto. A gente tem muito problema, o homem... Esse homem que está encarnado, vivo, é só problema, é só neura. Prefiro conversar com eles. É uma putaria, eles riem. Não tem problema. É como conversar com os fotogramas, também é a mesma onda. Não tenho problema nenhum. Conversar com pedra, eu adoro pedra. E fico conversando com elas. Eu não tenho problema de solidão. Isso aqui é do Henry Ford, é de Fordlândia.

16/01/2014 – Segundo dia

SR – O ato de projetar as imagens pra ser filmado, projetar as imagens com o objetivo de fazer um filme, sempre tem uma relação com a performance. Porque sou eu que dou o

movimento. O que vai distinguir o cinema da fotografia basicamente é a ideia do movimento, é a ilusão de movimento. A coleção, com meu pai e quando eu fazia na infância, a gente retirava o movimento do cinema, então, ele volta a ser fotografia, volta a ser fotograma. São umas imagens estáticas. E eu trabalho com movimento... com foto... com imagem estática. Eu não trabalho com sequências de filme, são imagens, são fotogramas. Só que eu projeto esses fotogramas e dou um movimento, mas é um movimento do projetor. Eu projeto as imagens e, com o meu corpo, eu dou o movimento. Então, tem algumas coisas interessantes. Essa figura do projetor, que é uma figura importante na minha infância, porque é ele que vai fornecer as imagens, ele que tem o poder, porque é ele que projeta. E é ele que na infância vai me proporcionar as imagens. É como se ele também se libertasse da sala, da cabine de projeção. Ele sai pra rua e dá movimento àquelas imagens. Antes, ele era uma peça dentro da engrenagem, porque ele está ali pra colocar o projetor pra funcionar e pra desligar o projetor. Ele trabalhando com a máquina. Nesse caso, ele se liberta e são os movimentos dele que vão dar movimento às imagens. O movimento já não é mais mecânico, é o movimento humano dado, no caso, por mim. Então, a figura do projetor me interessa. Eu acho a figura mais importante, porque ele pode parar o filme na hora que ele quiser, ele tem a chave, ele tem a chave da caverna. Assim, considerando a sala escura como uma caverna, como a relação com o Platão. Eu sempre faço uma ligação com a última figura do quadro do Velázquez – *As meninas*. Porque também ele está lá com a porta, ele pode fechar aquela porta e deixar lá Velázquez, a infanta, o rei e a rainha presos. O projetor também pode fazer isso, ele pode cismar e fechar a sala de projeção. Esse projetor é essa figura e ele está obscuro. Ele é uma figura totalmente obscura, preso naquela cela, mas é ele que tem o poder. É ele que comanda o espetáculo e liberta essa figura... Talvez libertar fosse a palavra pra tudo. Porque eu liberto o projetor, ele vai pra rua, ele comanda agora a imagem, ele baila com o projetor, ele começa a dançar, ele começa a se movimentar. As imagens também se libertam. Elas se libertam do contexto onde elas estavam aprisionadas, de um contexto de uma narrativa. Elas estão lá, aqueles fotogramas pertencem a tal narrativa, tal filme, tal história. Elas tinham um papel, elas desempenhavam um papel muito preciso de onde elas vêm, dos filmes originais, de Hollywood. Nesse caso agora, elas tomam outros rumos, elas vão pra rua, elas vão dialogar com a rua, com o espaço urbano e elas vão entrar noutros delírios. Alguns com narrativa, outros não, outros apenas imagem... Então, também isso se liberta. No caso do *Sage*, também o espectador. Pelo menos a primeira versão. Não era pra ser vista numa sala, porque eram várias telas. O espectador também tinha que andar, então ele participava, e o filme também pertencia a ele. Era um filme individual porque todas as três projeções estavam

em *loop*, então, cada um via de uma maneira diferente, o filme montava diferente. Um filme na cabeça. Então, também, esse espectador, ele é liberto da cadeira, da sala. O filme é liberto da sala, porque ele passa pra um espaço de três telas, ele vai mais pra um espaço expositivo. O espectador é liberto da posição estática dele na cadeira, porque ele tem que se deslocar. O projetor é, também, jogado pra rua e começa a dar movimento. Ele agora comanda, ele assume quase a posição principal, antes ele era a figura mais obscura em toda essa engrenagem chamada cinema, agora ele passa a ser a figura importante, o maestro. Ele comanda, é ele que comanda as imagens. Os atores, as imagens dos atores – Delon, Brigitte, Catherine Deneuve, Sophia Loren, Tarzan... –, eles também se libertam. Eles não estão mais presos a um espaço e a um tempo. Esse tempo muito determinado daquele filme, daquele espaço narrativo. Eles saem daí, eles começam a dialogar com o hoje, com a contemporaneidade, eles vão dialogar com a cidade, com os prédios, com tudo. Nunca tive o *making of* do filme (filme feito por Ribeiro), isso era uma coisa que acontecia... O filme é uma ação, como eu filmo também é uma ação, não tem roteiro. Vai durar ali porque sempre durou muito pouco tempo, duas horas... Então, é uma ação que acontecia, ninguém estava sabendo o que ia acontecer, nem eu em alguns casos, o Ivo também não sabia e vamos aí. “A coisa começou?” “Começou”. Chega uma hora que a gente acha que parou, mas não tem nem conversa prévia. Nunca teve conversa prévia com o Ivo do que seria, porque eu também não sabia. Mas esse ato de filmar, essa relação com a performance, também nunca foi filmado. Mas, está latente, dá pra entender. Vê, porque vê o movimento e dá pra sacar que aquele movimento não é um movimento na ilha de edição ou um movimento mecânico, é um movimento humano. Então, começaram umas participações em alguns festivais que tinham ligação do cinema com a performance. Aí eu assumi de fato e isso passou a ser... o ato de fazer passou a ser o ato principal. O filme passou a ser um resultado da ação e isso aí foi assumido. Essas coisas vão porque tinha a Lílian Amaral que fez um festival no Oi Futuro, lá no Rio, e era um festival da relação do cinema com a performance. Eu levei uns fotogramas d’*O cangaceiro* pra projetar na cidade do Rio. Do Oi Futuro eu jogava essas imagens pra dentro do apartamento do edifício que estava em frente ou então dentro do ônibus... Tinham umas reações meio estranhas. O cara está dentro do ônibus e, de repente, começa a ter uma projeção e não sabe da onde é que vem. Ou o próprio cara que está dentro do prédio, de repente uma imagem dentro da sala dele. “De onde é que vem aquela porra daquela imagem?” E a imagem movendo. Isso me interessava, porque já era ele também (o fotograma) invadindo os espaços privados. Ele saindo não só do espaço público, mas invadindo outros espaços. Esse poder. A ideia era isso, era fazer o filme em jogo rápido, uma ação, não é nem um filme, uma

ação, e no outro dia editar e ele se transformar num vídeo. Mas não da ação. Eu não fui filmado projetando e isso aconteceu. Aí deu *O corte em Cantagalo*. O *Circus*, eu encontrei um circo na estrada em Marajó. Eu sou fascinado por circo, porque tem ligação com a infância também, a presença do circo é muito forte. Eu propus ficar um tempo com eles e antes do espetáculo eu projetava os fotogramas. Fazia uma onda como entrada, pra a entrada do espetáculo. Aí fiz umas vezes lá, umas... sei lá, três vezes. Eu gravei uma dessas, que é a projeção no espectador do circo, do público do circo, na lona. Como a lona tinha umas estrelas e que lembravam a bandeira dos Estados Unidos, aí entrou uma musica do Jimi Hendrix. São vídeos curtos... sei lá, três minutos, dois minutos. São vídeos ações. Está muito ligado a uma ação. Diferentes de outros que tem uma certa narrativa, mesmo que não tenham pessoas falando, mas terminam tendo uma narrativa. Nesse é mais uma ação.

ALB – Mas mesmo assim, eu fico pensando, dá a ver a performance. No caso, a tua performance como projecionista-performer, mas, mesmo assim, o vídeo, ele não fica num status só de registro. Ele vai além e ele se torna uma imagem terceira também.

SR – É.

ALB – Por mais que tenha essa questão da ação e do perceber a ação nele, eu vejo que vai além também. Tem uma construção de imagem com essa imagem do fotograma em cima dessa outra imagem, seja do circo ou seja dessas passagens no Rio.

SR – É. Essa questão com a performance é uma questão delicada. Eu, particularmente, levei um tempo pra... Ainda também não é uma coisa tão resolvida na minha cabeça e tão aceita, a relação com a performance. Porque eu também questiono muito a performance, então já começa daí. É uma ação, mas toda ação é performática. Não é uma coisa explicitamente performance, não é “Eu vou fazer uma performance”, não é isso. No *Cantagalo*, tinha a fala pra explicar a ação no festival cinema/performance. Em vez de falar, eu comecei a projetar os fotogramas na plateia. Era bem bacana, porque tinham umas pessoas e aquilo dava uma tela, tipo “Empreste seu corpo pra ser uma tela”. Que tem a ver também com essa coisa da imagem ser uma projeção. A luz bate no objeto e o objeto reflete essa luz, então, ali seria uma ação ao contrário, o corpo receberia a imagem. Num momento o corpo projeta a imagem, agora ele estava recebendo a imagem. Talvez, o que tenha relação com isso seja o ato de fazer ser um ato performático. O ato de pensar ser um ato performático. O ato de falar ser um ato

performático, porque ele não é um teatro. Quando eu vou falar, não sei o que é que vou falar, então, nunca sei.... Vou filmar, mas também não sei o que é que eu vou filmar. O único momento em que eu sei o que é que eu vou fazer é quando eu dou aula. Que aí eu fico mais inseguro porque tem data. As aulas é que me exigem mais, o resto eu vou mais solto. Mas aula não, aula eu preciso ter uma segurança pra poder... É uma responsabilidade também.

ALB – Eu estava pensando aqui na questão do deslocamento. Talvez o ato performático seria a ação do deslocamento. Então, por exemplo, quando você instala aqueles *ledzinhos* que são os pequenos *backlights*, aquilo ali já é talvez um ato performático também, porque a performance talvez estaria no próprio deslocamento da imagem. Mas é uma ideia...

Quando a gente estava conversando, você me falou nessa coisa do cinema, do entrar e do sair do cinema. Sair do cinema querendo ser tela, querendo beber Coca-cola, querendo... pegar o que você viu ali pra poder aplicar na sua vida. Será que as imagens elas não estariam querendo agora não ser mais forma-cinema, mas ser corpo? Antes as pessoas viam as imagens e saiam pra beber Coca-cola, agora as imagens saem do cinema e procuram um corpo ou procuram ser imagem na cidade, procuram ser corpo na cidade.

SR – É, tem um aspecto aí da infância. O fato do meu pai projetar os filmes em praça pública. Então, de uma certa maneira, ele já tirava o cinema da sala, da caverna. Mas é isso, tem essa coisa da imagem se libertar desse suporte da tela e dela ganhar corpo, quer dizer, dela ganhar vida, dela ganhar uma autonomia. Talvez o momento mais importante de tudo isso seja o ato de projetar. Porque os outros, eles ganham moldura. Eles vão pra *backlight*, eles vão pra cinema, eles vão pra televisão, eles vão pra monóculo, eles vão pra projetores, mesmo que sejam projetores artesanais ou projetores mesmo modernos, mas eles estão sempre ganhando moldura. Ou eles vão ser impressos, ou eles estão a serviço de uma narrativa. O ato de performar é o ato em que ele está mais livre. Talvez seja aí, que é a projeção, que é essência do cinema, que é projetar. E esse ato, quando projeta-se, é o que aparece menos. Eu nunca fiz eu projetando, sabe? Todos são projeções, mas é mais ou menos como o projetorista. O projetorista também não aparece, ele também está preso. Nem tenho pretensão, nem me acho, nem gostaria de ser e nem me sentiria confortável nessa coisa do artista. Eu me acho projetorista e uma pessoa que desloca. Que vai deslocando as coisas pra ver qual é o sentido delas. Não gosto muito de ficar complicando. É o que a gente faz com as palavras. As palavras a gente está escrevendo, o ato é sempre deslocando as palavras e elas vão ganhando sentido diferente dependendo da que venha antes e depois ou dentro do contexto em que ela

esteja ou se estiver com ponto de exclamação, ponto de interrogação ou com vírgula ou com ponto final. A palavra em si – a imagem em si e a palavra em si – ela já tem uma potência. Se eu der qualquer palavra pra qualquer pessoa, ela já vai elaborar uma frase e a partir dessa frase ela elabora uma narrativa. A mesma coisa acontece com a imagem. Na hora que eu liberto essa imagem, que eu tiro essa imagem do contexto, ela passa a ser ela, a potência em si. Ela está livre pra encontrar os seus pares.

ALB – É como se fosse o sonho e aquela questão da condensação de Freud? Que estaria aberto pra vários sentidos e várias interpretações possíveis?

SR – É, tem uma relação enorme com o sonho e com o próprio deslocamento das imagens. O que é que são os sonhos? Sonhos são imagens que se deslocam e vão pra outro contexto, e se encontram com outro, e se fundem com outros. Tem a fusão. É mais ou menos a coisa da colagem. A relação da colagem do Picasso, do cubismo, tem uma relação forte com o sonho. Tem uma relação forte com o delírio. E essas imagens, elas se deslocam e vão pra outro contexto, e vão se encontrar com uma outra, por isso que aparentemente elas não tem sentido. Aparentemente. O que também a vida não tem, se você for ver, ela é totalmente aleatória. É uma situação muito parecida. No dia-a-dia você está desempenhando funções, você está vivendo, você não tem tempo pra ficar analisando cada ato. No sonho você está dormindo, ou então você está ali só pra aquela ação, o sonho está acontecendo. Então, você acorda e você teve aquela vivência chamada sonho. Você tem aquilo, aí você tem um recorte muito preciso do que aconteceu. Então, isso lhe leva também a dar uma importância grande pra isso. Com a fotografia é a mesma coisa, só que a fotografia é mais poderosa porque ela está lá estática, você pode rever e ela é material, ela está congelada tanto no tempo quanto no espaço. Não é à toa que essas coisas todas vão acontecer no século XX. O cinema, o primeiro livro do Freud. É do século XX, abre o século XX. A psicanálise e o cinema são itens de uma época importante. Fazem parte de uma época, de umas características de um momento histórico. A fotografia termina o século XIX. Se a gente pegar toda a história, tem um período que é a pintura que vai dominar o renascimento até a fotografia. Com a ascensão da burguesia, com a coisa da fábrica, do modernismo, surge a fotografia. Tem tudo a ver com a moda, com a coisa do *flaneur*, desse tempo que passa. O século XX se anuncia com o indivíduo. Esse indivíduo vinha sendo construído a partir do Renascimento. Esse é o século do indivíduo. Os mitos já não são os mitos de outros tempos, já não são as deusas da água, da guerra, do amor... Já são pessoas, mesmo que as vidas delas em algum momento sejam sacrificadas. James Dean, a

Marilyn, todos pra se efetuar de fato o mito. Precisa da morte, e isso se prolonga com Jimi Hendrix, com a Janis Joplin, com o Morrison. A América tem um culto da morte. Porque também o modernismo é o elogio da morte. A América teria que fazer o elogio da morte, não é à toa que vai ser um grande espetáculo Kennedy sendo morto, e isso era uma coisa que já estava ali fadada porque o discurso do modernismo é a morte. As coisas nascem pra morrer. Você não compra um vestido pra ele durar. Compra um vestido pra ele perder a função depois de usado. É a sociedade do descartável, do jogo, de tudo, então, tudo já é destinado à morte. O Andy vai fazer as cadeiras elétricas, vai fazer os trabalhos com as fotografias da morte do Kennedy. A morte na América é a efetuação do mito. Quando ele morre ele se torna mito. É preciso a morte. E isso roda em vários momentos. Os românicos já tinham um pouco esse elogio à morte, mas na América, de fato, a morte é espetacular. É diferente do romantismo, que era uma morte trágica, do sofrimento. Na América não. Na América eles morrem no auge, no poder, da juventude. Eles têm que morrer na juventude porque também não existe mito velho. Os mitos são novos, os mitos têm a juventude, têm a força, têm o poder. Então, morre Kennedy no apogeu, bonito, ele e a mulher num carro conversível. Hollywood nunca faria aquela cena. Aquela cena real foi maior do que todo sonho hollywoodiano. A Marilyn também, James Dean num carro. Depois vem um culto, depois isso vira produto. Com as drogas, depois vira um produto mesmo industrial com a AIDS, porque a AIDS é um produto. Tem o fim do sonho, a morte também se espalha. Antes a morte é só destinada a alguns mitos: ao presidente, ao estadista máximo do modernismo; à Marilyn; ao James Dean... Depois essa morte vira um produto que é vendido na farmácia, que se espalha, está ligado a toda uma repressão sexual, mas... ela é o produto... Como se o próprio sonho do modernismo fosse o fim desse sonho do liberalismo. Aí então não dá, a América sempre vendeu essa coisa do sonho, da liberdade, do máximo da liberdade, das drogas, do sexo, aí então... Tem uma hora que eles veem que podem faturar algo porque tem a indústria da farmácia, então, a droga é encontrada em qualquer esquina, que isso tem a ver com a morte. É engraçado porque a fotografia é justamente ao contrário. A fotografia, ela é irreal nisso, porque tudo morre e a fotografia conserva. Tem umas horas que me espanta um pouco de conviver com esses fotogramas porque eles vêm de outro tempo. Eles vêm de um tempo até que eu não conheço, que não é meu tempo, a maioria não é meu tempo. Tem um pouco de esoterismo nisso, tem um pouco de bruxaria, tocam-se numas áreas que eu particu... Assim, eu evito também. Talvez eu evite um pouco por medo, mas eu reconheço a força. Eu sou pequeno diante dessa força, então, eu vou com mais calma no pote, eu vou com mais cautela. Mas é muito louco conviver com todas essas imagens. Meu pai fala isso numa reportagem, numa entrevista que

ele deu e é engraçado que essa frase está voltando pra mim. Eu nunca imaginei, porque na época eu achei a frase estranha e a frase está voltando pra mim. Que ele dizia que ele morria com cada um desses astros quando eles morriam, ele também estava morrendo. Então, eu acho que chegou uma época em que ele não suportou tanta morte. Ele envelhecia com todos eles, com o cinema. E num momento ele acha que o cinema acabou. Não é a mesma relação, porque a relação dele com o cinema era uma relação de vida com vida porque eles estavam atuando, eles eram vivos na época, então ele estava ali acompanhando aqueles heróis. A minha relação é de vida com morte. Mas quem é que está vivo e quem é que está morto nesse jogo? O fotograma talvez esteja mais vivo do que eu, porque eu vou morrendo, a gente vai morrendo. A cada dia que passa a gente está morrendo. Só morre quem vive, quem está vivo, quem está morto não morre. Só morre uma vez, mas quem está vivo está morrendo todo tempo. E tem hora que eu olho assim pros fotogramas e eles não morrem, eles não envelhecem. Envelhece um pouco a matéria, mas a essência... Estão lá... Eu tenho um fotograma da Brigitte com vinte e tantos anos... Como diz Tom Zé, “A Brigitte ficou velha”. É uma relação muito louca isso, e são pessoas que de uma certa maneira. Tem vezes que eu nem fico procurando quem é o ator, nem me interessa muito porque aí eu ligo ele a um nome, a um passado. Me interessa ele como imagem, não ele como personificação. Me interessa muito mais como persona do que como pessoa. Quem é? O que fez? Que filme? Isso não me interessa, o ator não me interessa. Me interessa a figura, o ato, isso me interessa. Eu sei alguns, porque também não dá pra não saber, mas eu não pesquiso. Tinha duas vias que eu podia ter ido nisso: eu podia ter ido na veia do historiador e poderia ter ido na veia do colecionador. Nenhuma das duas me interessa. Eu gosto da história, de toda a coisa da história da arte, mas não sou um aficionado pela história do cinema. E com o álbum aí é que eu me distanciei mais, porque aí eu denomino “Ah! Ela é a Sophia Loren, ela fez tal e tal filme”, eu aprisiono novamente ela numa história. Ora, eu quero justamente libertar ela do contexto dos filmes em que participou, então, quanto mais anônima ela ficar, mais liberta, mais livre ela vai ficar pra que eu possa também fabular, senão... Senão ela é Sophia Loren. Ela é Brigitte Bardot. Pronto, morreu o encanto. Quem é ela? Brigitte Bardot. Qual é o encanto? Você já fabula menos. Mas, se você não souber quem é, você vai ter que dar um nome ou vai pensar. Você é livre totalmente pra fabular, de onde ela é, onde ela nasceu. Está aberto o campo da fabulação e isso me interessa também. Tem vezes em que eu volto pra dar uma pesquisada, saber quem é, mas eu volto muito depois que a fabulação já está resolvida e esses outros dados do real não vão interferir mais na fabulação. Que tem a ver muito com o sonho também. Você sonha, tem aquelas imagens. As imagens não interessam, o Freud diz isso, pro

psicanalista, interessa é como você interpreta essas imagens, depois de análise você sabe de onde é que aquelas imagens vem. Perdeu a importância. Se ela veio de uma briga com o seu pai, se ela veio de um acidente que você ouviu, de uma história que você escutou na televisão, sei lá... isso não tem a origem. A origem não tem muita importância, tem importância é o que aquilo gerou. É só um dado – nasceu onde – tudo bem, talvez isso possa ser importante, mas não é tão... Mil coisas das que eu estou falando aqui são coisas que eu também nunca tinha muito pensado. Eu estou pensando agora. Então, teria que refletir mais, mas também não me interessa muito. Eu poderia cair numa coisa acadêmica, começar a levantar uma tese e fechar essa tese. Não me interessa. Interessa a fabulação. Isso me interessa, poder fabular. Se libertar do real. Se libertar do real em todos os níveis. O real é chato. É insuportável. Porque o real é só problema, só dor de cabeça. É pagar, é comprar, é comer, é... Tudo é chato. Aliás, eu acho tudo chato no real. Não tem nada no real que eu ache interessante. O real é interessante enquanto cenário pra a fabulação. Isso é interessante. Ficar em uma mesinha, sentado, vendo as pessoas passarem, é ótimo. Ficar na coxa também é ótimo, ficar numa cadeira é ótimo, ficar olhando o negócio passar... É isso, o real me interessa enquanto cenário pra poder fabular. E eu venho com as imagens, fica mais fácil de fabular se eu tenho mais gente. É mais difícil de me transmutar, me travestir. Tem tentativas minhas também de ver se eu podia me libertar dos fotogramas e me travestir pra fazer uma ação. Mas como tem esse monte de gente, fica fácil de jogar. O real me serve como tela, me serve como suporte. O que há é que esse suporte vai ser modificado com a projeção e ela também vai ser modificada. Tudo é afetado. Eu estou aqui falando, mas eu sou afetado pela minha fala. Eu não sou mais o que começou a falar. Você é afetada, todos nós somos afetados por tudo, tudo, pela luz... Com pouco essa luz não vai ser a mesma luz do começo da conversa. Já não é mais. Ela nunca foi. Não tem o presente, não tem o passado, tem passando, sendo, o gerúndio. Tem o gerúndio. E isso existe, tudo está sendo, tudo está sendo passado, tudo está em movimento... E isso é a grande loucura da fotografia. Agora, isso vem da história do homem, a câmara escura ela está lá, cinco séculos antes do Cristianismo. Ela está lá no primórdio dos chineses, lá no comecinho da história do homem. Essa ideia de aprisionar o real, de ter ele na mão, de parar o tempo é uma coisa muito louca. Conseguiu parar o tempo. A gente olha nossos álbuns de família, uma loucura. O Roland Barthes é mestre nisso, é bonito pra caralho o *A câmara clara*. O que é o *câmara clara*? Nada. Ele está com a foto da mãe, ele é mais velho do que aquela foto da mãe dele quando ela estava naquela foto... Já começou uma confusão aí... Ele olha a mãe antes dele nascer. E a partir daí ele vai elucubrando, mas é um ato muito simples. É um ato que é normal a qualquer pessoa que veja foto. E ela vai ter sempre um confronto. Tem a foto dela e

tem um confronto. E ela olhando ela, mas não é ela mais. É muito doida a fotografia, muito louca, porque está sempre nos confrontando com um real que não é real também. Então, essa ideia também de captar o real... Não capta. É impossível captar o real porque ele está passando. O cinema vai com essa ilusão também de captar porque é o movimento, é o tempo contínuo, mas isso são sonhos de um passado, são sonhos realizados. O cinema faz parte de um passado. O cinema, a fotografia são passado, são momentos do homem de séculos passados. Século XIX e século XX. A gente está noutra tempo A gente está num tempo da liquidez. Não interessa mais ninguém pegar. Não interessa mais ter a matéria. Não precisa mais comprovar. Eu acho que é um tempo lindo esse hoje. Eu vejo, com as novas gerações. Você vê isso na indústria da música, na indústria do cinema. Você tem o filme em casa, você para o filme, você volta, você bota outras músicas, você tira, você manipula... Todo mundo é editor hoje. O ato de ver é um ato de edição. Todo mundo é editor. Se trabalha ou não, se ganha a vida com isso ou não é outra questão. Mas todo mundo está editando. Um computador, você está lá, tem uma página na pré-história, outra página na lua, outra página aqui, outra página no Rio de Janeiro, outra página em Nova York, outra página, sei lá, na Ucrânia, todos aqueles tempos tão juntos ali. Então, também não tem mais essa noção de um tempo tão estático, nem de espaço também. Se o século XIX é o século do tempo e o século XX é o século do espaço, que aí surgem as artes interativas. No final do século XX, as instalações. O século XXI, e eu acho que nos próximos séculos vai se confirmar mais isso, é o século do não-tempo e do não-espaço, do não-ser. Toda essa história do homem, da filosofia, essa coisa do elogio ao pensamento, à razão, ao ser, a o que é um ser, à ética, à lógica, à razão pura. Então, é um século também “Eu sou”, “Eu estou”, é o ser e estar. São os dois verbos que vão dominar a história do homem até o século XX. Agora não... Bem, ninguém tem muita certeza se está e se é, e é impossível pra qualquer pessoa se definir, isso vai ficando cada vez mais complicado. Antes tinha uma cultura, ou uma cultura menor, uma baixa cultura. Até os anos 50 tinha isso, com o pop. O pop vem trazer essa baixa cultura da história em quadrinhos, das músicas, do ruído, do rock, pra cena. Mas hoje se mistura. Antes você tinha uma cultura das classes operárias, da elite, da juventude... A juventude ouvia um tipo de música, os pais tinham uma relação com determinado tipo de cultura, os empregados já tinham uma relação com um outro tipo de cultura, era muito estratificado. Hoje não, hoje se dilui tudo. Você pode gostar de ópera e gostar de música ultra brega e gostar de música experimental. E ser jovem e não gostar nada de rock. E isso vai se diluindo, não tem mais o gosto. O gosto também é uma coisa que tem uma história com a academia, a partir do Renascimento começa a se organizar um gosto, o gosto das novas classes, das elites. Cada vez tem essa onda. No modernismo vem

um tipo de gosto, aí está todo o sistema operando pra impor aquele gosto, a academia, as escolas... A academia de letras, academia de dança, academia de cinema, são as academias. É uma coisa que vem do século XX e da fusão. Hoje é mais isso que domina, fundir. Não tem mais uma linguagem, “Isso é cinema”... Volta a história do Magritte. “Isso não é um cachimbo”. Mas ele afirma, bota um cachimbo e ele afirma “Isso não é um cachimbo”.

ALB – E quando tem essa abertura do acervo do CCBNB e você chama de *Quase cinema*, me remete muito ao Hélio Oiticica.

SR – É. Porque eu acho que tudo é quase. Era mais ou menos isso que eu estou falando, tudo é quase. Eu fico confortável nessa posição do “entre”, entre uma coisa ou outra. É cinema, mas quer ser moda; é cinema, mas quer ser música; é cinema, mas quer ser performance; e a performance quer ser cinema. Antes, o desejo era de ser classificado. Eu sou pintor, eu sou escultor, eu sou gravurista, eu sou cineasta, eu sou fotógrafo, eu sou homem, eu sou pai, eu sou professor, eu estou aqui, eu sou cearense, eu sou brasileiro... Isso é impossível hoje. Pode nascer lá no Crato e estar ligado na China e saber mais da China do que do Crato. Eu pelo menos sei mais de tudo do que do Ceará.

[...]

O cinema não é líquido ainda, mas a projeção tem uma liquidez e eu acho que isso espantava. Um cinema chegando ali no sertão, “neguinho” queria ficar, queria pegar, e tem uma coisa que dizia “Pô, o que é isso?”, aquela projeção... Até uma cena do Godard. Tem várias cenas com essa relação do “nego” querendo pegar. O Lumière, também. Eu acho que isso está um pouco na base da coleção, e que os filmes iam ficar e já faziam parte do sonho dele. Já tinha sonhado tanto, já tinha visto tanto aquele filme, já fazia parte... Porque não deixar uma lembrança? Deixar um rastro? Os filmes passando, todo mês passam dois, três filmes, os caras viam vinte vezes, discutiam os filmes, iam com os amigos ver os filmes. Os filmes já eram íntimos dele. Sei lá quantas vezes eu entrei pra ver *Sissi, a imperatriz* naquele cinema... Queria ficar com algo. Também isso já um pouco antes de toda cultura da imprensa, das revistas. Antes você tinha álbum de figura dos atores. Mas mesmo hoje tem, tem as celebridades. Mas naquela época já era mais fácil, ele tinha a imagem. Eu acho que tinha muito mais uma relação afetiva do que... É que o tempo, qualquer coisa que você guarde, com o tempo, aquilo vai se valorizar pelo tempo mesmo. Mas eu acho que a base da coleção era afetiva, é uma coisa mais afetiva. Esse dado afetivo é que não me interessa, por isso que não me interessa fazer pesquisa sobre quem é quem. Me interessa a imagem. Interessa eu olhar

pra imagem e dizer “Fale” e essa coisa do diálogo com a imagem. Aí a imagem desperta, ela por si só, ela fora do contexto. O Duchamp tem uma coisa pra falar dos *readymades*, que ele diz que o difícil é escolher um objeto que seja neutro, que não desperte admiração. É também um tempo, tem a ver com a coisa da estética, um objeto não estético, mas é aquele momento ali do começo do século XX. Tem vezes que a cor me interessa... uns vermelhos, eu vou mais pela cor, é a cor que me interessa. Tem vezes que são os riscos do tempo, aquelas marcas. Ou tem vezes que é a figura, a pose. São tantos dados numa imagem, porque também tem esses outros dados que foram se adicionando à imagem: o tempo, a conservação da imagem. Eu não tenho apreço por essa coisa de conservar, pelo contrário, eu pego umas imagens que têm uns traços, eu gosto dos riscos dela, porque ela está ali, eu não vou fazer *photoshop* na imagem, mas poderia, porque a maioria das imagens que aparece na imprensa, elas são retocadas, são manipuladas, mas não é isso que me interessa.

ALB – Solon, você acha que seria um jogo teu com a linguagem e com essas imagens também? Brincar em algum grau com essas imagens e com a própria linguagem? Da fotografia, do cinema...

SR – Eu acho que a base é um jogo. A base é essa coisa lúdica mesmo. É tanto que eu volto pra os projetores. Mas tudo é jogo. Acho que é o inglês que tem uma coisa do prazer, do jogo, das palavras. Ah, se não tem jogo, se não tem isso, não tem nada, a linguagem é um jogo. Você ficar falando, você está jogando com as palavras. Os poetas, os músicos, os letristas, os escritores, eles estão brincando com isso. A palavra tal porque tem sonoridade tal, não é pelo sentido da palavra, muitas vezes é por outros motivos, porque elas tem uns sons, pela fonética, por ela se encaixar com outra, o hibridismo de palavra, ela se funde com outra. Isso é muito claro na literatura: Guimarães Rosa, James Joyce, Mallarmé, são pessoas que trouxeram muito forte essa ideia do jogo, de que a linguagem é um jogo, um prazer, o acaso. Tem John Cage nessa história, mas tem Mallarmé, acima de tudo tem Mallarmé. Só que isso estava dentro de um contexto de vanguarda. Eu acho que hoje já está dentro de um contexto do dia-a-dia. Tem a ver com o mundo infantil. O mundo infantil é isso, tudo é jogo, tudo é descoberta, é o prazer de quebrar pra... nem pra reconstruir, que eu ia dizer que era. Uma criança brincando ali e ela desmonta... Não é pra ver como ele é feito, é também, mas já gera outra coisa, já gera outro brinquedo, é um jogo constante, o jogo vai gerando outros jogos, vai gerando outros ataques, outros prazeres. Abandona também, não tem uma finalidade, não desmontou aquele boneco lá pra formar outro boneco. Pode, mas também pode abandonar no

meio do caminho. Não precisa reconstruir novamente, e isso está na base do ser humano. As primeiras relações dele com o mundo são relações de espanto e de prazer. Ele se espanta com ele. Enquanto ele não se vê, ele está lá jogando, brincando. Quando ele se vê no espelho aí tem uma coisa estranha. É muito doida essa coisa do homem com o espelho, porque quando ele se vê no espelho, aí a coisa complica. Mas, enquanto não, está ali jogando. O problema é que a gente vai entrando dentro de um sistema da educação e tudo, que vai moldando o homem pra ele ser um homem produtivo, pra ele estar dentro das regras. Escola, igreja, trabalho, casamento, filhos e tudo. Cada função dessas tem um tipo e uma conduta. Mas a base, a base toda é jogo e o artista talvez seja o que esteja mais perto da criança, por não ter esse compromisso com a produção, estar mais livre de uma produção, da utilidade, do “Aquilo serve pra quê”. Tudo bem... Se inventa discurso que serve pra algo. Eu não sei se a cultura, não tenho muita certeza disso, se a cultura serve pra algo, tenho mais dúvidas... Se a cultura não é mesmo uma maneira de aprisionar as pessoas de separar as pessoas. Não sei se uma imposição de modelos culturais... Tenho mais dúvida disso, porque... É uma classe social sempre querendo impor uma estética ou um modelo. Acho que hoje você vê outro sistema bombando... Por exemplo, aqui no Brasil um forró bomba, um tecnobrega bomba em Belém, um rap, um funk... São culturas que vem de outras camadas, não vem da universidade, não são pessoas que entraram na universidade. Aliás, a cultura brasileira nunca foi. O samba... A música... Tudo bem que a partir de Vinícius vão vir os universitários, Caetano, Gil, a geração universitária... Chico. Mas mesmo eles estão bebendo sempre lá noutra fonte, na fonte popular. Com Hélio isso é forte, essa relação do Hélio com essas duas culturas. De uma cultura ultra sofisticada – o abstracionismo, a filosofia, o pai cientista – e que sobe a favela e descobre lá o sexo, a droga e muda... Muda todo um cenário da arte. E essa coisa do *quasi-cinema* do Hélio... Tem, tem a ver várias coisas com o Hélio. Tem a ver a projeção no *Cosmococa*, tem a ver os lugares, o pensar outro lugar pra o público, tem o libertar também dessas imagens, porque a maioria delas são imagens que eram impressas: capa de livro, capa de disco, ou foto de imprensa que ele fotografa, e ele projeta os slides. Tem várias relações, então. Nunca tinha pensado tanto assim, mas tem vários pontos em comum com o Hélio. O André (Parente) viu uma relação com o *Parangolé* no *Myxomatosis* quando eu me envolvo com a pele do boi. Mas tem a ver também muito com Andy, o cinema do Andy. As coisas que aconteceram nos anos 60, 70, principalmente no Brasil e na América são muito fortes, porque várias pessoas inventaram. O Hélio é um inventor, o Andy é outro inventor, então tem toda uma geração que está aí e que bebe, como na música o Beck bebe lá no Lennon. Tem que ser revisto pra história continuar, e não é ficar só no *Cosmococa*, porque senão poderia perder a

força também. É bom que o *Cosmococa* também sirva pra irradiar várias... Mas tem muita gente trabalhando com esse cinema dito expandido, cinema performance, no mundo todo. É um dado da realidade. Eu não sou inventor, não estou inventando. O Hélió, tudo bem, faz parte dos inventores, mas já tinha o Jack Smith também, que projetava no apartamento, que tinha tudo isso. Essas histórias tem história, tem o Duchamp lá, tem Man Ray, então, tem uma história, se você for ver já tem antecedentes até dizer chega. E é ótimo que tenha antecedentes e ótimo que um desses antecedentes seja o Hélió. Pra mim é o maior prazer, porque é uma figura que tem a ver, tem uma referência, uma grande referência pra mim. Eu digo que é Leonardo da Vinci, Duchamp, Hélió e Andy, mas o Hélió me toca mais forte e quando eu vejo, entre todos, eu acho o Hélió até mais forte porque todos eles tão fazendo, eles são autores – mesmo o Andy –, o Hélió não, ele pensa um artefato e joga pro outro. Esse artefato só existe, tipo o *Parangolé*, só existe se o outro mover, e é o outro movendo que vai modificar. Ele já sai de cena, ele já está fazendo outra coisa, já está noutra. Não tem a presença tão forte do artista.

ALB – E como é que você vê isso nos teus trabalhos com os fotogramas, Solon? Porque o Hélió, ele chega a chamar o espectador de participador, o espectador vira uma coisa diferente. E no seu? Você vê que tem alguma coisa? O que é que você propõe? Como é que você pensa esse espectador?

SR – Está tudo começando. O espaço do museu é um espaço muito asfixiante. É um espaço que eu teria que pensar mais. Do Hélió, é o participante, no meu não vejo muito ainda o participante, também não passa por aí, mas não é meu objetivo primordial. Eu acho que eu faço um texto, eu faço um texto sobre imagem, só que eu não escrevo, eu mostro imagem, eu faço outros objetos, outras coisas. Não sei se é o participante que me interessa porque também isso é muito dos anos 70, de libertar o espectador. O espectador já está livre. Dentro de casa ele é participante, quando ele vê um filme ele já é participante. Então, aquela meta do Hélió nos anos 70 hoje já é lugar comum. No dia-a-dia, você assiste a um filme no DVD, você para e volta, e volta pro começo, e vai pro fim, e a música não é a música do filme, é uma música que está tocando num som, ou você tem quatro, cinco telas em casa... Mesmo no computador você já tem várias e, então, isso se tornou lugar comum. Porque tem essa coisa de vanguarda, tem uns caras que são antenas e eles estão na frente e eles lançam algo que depois vai virar lugar comum. O Ezra Pound, ele diz que tem inventores, tem artistas e tem diluidores. O Hélió é um inventor, ele inventa. Como Mondrian inventa, como Pollock inventa, são

inventores. Depois vão ter os artistas que vão continuar aquilo. Vai se transformando, acrescenta... E tem outros que diluem. De diluidor está cheio no mundo todo. Tem o mercado também pra todos. Tem o mercado dos diluidores. Você chega em qualquer cidade, ela vai ter lá os pintores. Você vem aqui em Fortaleza, tem a Beira Mar, que é o mercado dos diluidores. Você pode comprar à la Pollock, à la Miró, à la... Tem de tudo ali. São diluidores, não são artistas. Eu não estou em nenhum dos três. O que me interessa é isso a coisa de pensar a imagem. Pensá-la em vários níveis. Toda essa civilização que foi erguida a partir dos Socráticos, foi erguida em torno da imagem. Platão, logo de cara, imaginar uma caverna, fazer assim um mega texto teórico sobre isso. A imagem sempre foi motivo pra teoria e pra prática e pra tudo. O homem nasce com a imagem. O que se chama civilização nasce com a imagem. Ela está atrelada. É pena que se estude muito pouco imagem. Ainda a universidade toda ela está ligada ao texto. Quando a gente está entrando numa era da imagem, é muito doido, porque a universidade estuda texto. Então, eu acho que não tem sentido... Tem, poderia ter, mas não é o meu caso eu escrever sobre imagem, eu faço imagem. Se eu estou falando sobre imagem, eu utilizo a linguagem da qual estou falando, que é a imagem. Então, eu acho que eu estou mais próximo de um teórico.

ALB – Depois do *Quando o cinema se desfaz...* lá no CCBNB, já veio o *Quase cinema*, em 2011, que foi a abertura do acervo ou teve alguma coisa no meio? E também daí pra agora, pra *O cinema é meu playground*, houve alguma experiência no meio?

SR – Tem os recortes do *Quando o cinema se desfaz em fotograma*, porque ela vai pra Funarte, vai pra Galeria Virgílio, com umas pequenas modificações, mas nem muito. Aí tem essa coisa no festival, nesse evento de cinema performático do Oi Futuro, que aí é o *Cantagalo*. Tem a *Limousine* agora, que tem a ver com os fotogramas, que é já uma encenação. Era de sair de *limousine*, de travestido também. Eu estou numa *limousine* com teto solar e eu estou travestido também meio de mulher, porque tem uma referência ao Andy, essas coisas da *drag queen*, de falsas divas. Convido várias travestis pra gente dar um role na cidade, tipo final de dia quando o trânsito está engarrafado, eram seis horas. Elas descem, tem uma encenação, um tapete vermelho, e tem as projeções das divas nelas, então, tem uma coisa do falso. Os fotogramas das divas e elas falsas divas, outras divas. Começa a ter uma fala, um debate com elas. Mas a ideia também era isso de trazer esse mundo meio obscuro e botar um tapete vermelho pra elas, também um elogio de outras sexualidades. Os fotogramas eram projetados, tinha umas cenas de fotógrafos fotografando quando desciam... Era meio diva,

uma brincadeira como se fosse a chegada do Oscar, o tapete vermelho e as divas descendo dos carros. Era uma *limousine*. Tiveram outras coisas, mas noutras áreas. Tiveram umas coisas mais com a fala, com a falação. O *Sage* se desdobrou, porque o *Sage* foi pensado pra três telas, depois eu edito o *Sage*, uma edição linear, contínuo, e depois ele começou a se desdobrar. Então, tiveram vários lugares onde ele foi apresentado. O *Myxomatosis*, como tem uma ação, ganhou uma força mais do que os outros, então, ele ficou quase solto. Houve uma exposição no Parque Lage que aí eu boto os dois *backlights*. Teve um desdobramento, porque, esse material, eles vão ficando. Tem vezes que eu faço um denso, um pacotão e eles vão se desdobrando. Entre o *Sage* e o *Perdeu a memória e matou o cinema*, que é um desdobramento do *Sage*. O *Sage* se desdobrou em várias partes, em vários lugares ele foi apresentado individualmente. Uma ação, ou a ação do Teatro, ou a ação da piscina, ou a ação no matadouro, o *Mixomatosis*, e ele começou a ganhar nome também individual. É como se fossem vários, vários capítulos, vários curtíssimos que vão se juntando e vão dando um filme mais longo, um média. Mas eu estou achando que é mais ou menos isso. É, é isso. Tinha outra coisa que correu por outro lado que é o material do *Mitos Vadios*, do Hélio... Estou achando que é isso.

ALB – Há alguns momentos na sua obra em que eu percebo uns alteregos: o bonequinho nas fotografias, e também o Sage. Como é essa coisa de usar alteregos e de entrar na obra dessa forma também?

SR – É, todos os dois são. A marionete no *Na caverna da sombra do meu ego*, que é aquela série com os bonecos, com a marionete, era um fotógrafo, ele foi feito em cima de uma imagem do retrato do Atget, que era um fotógrafo do século XIX que foi descoberto pelos surrealistas. Então, ele tinha uma imagem também de um fotógrafo popular e eu saía com o fotógrafo com uma camerazinha em miniatura e pedia pra as pessoas posarem não pra mim, mas pra ele. Então, tem essa coisa da projeção, tem um retrato meu que é projetado. Esse, o do fotógrafo começou com uma coisa de fotografar as pessoas fotografando, então, saía pra rua pra ver, pra flechar as pessoas fotografando, fotografava as pessoas fotografando. Depois deu uma evoluidazinha, começou a ter uns textos que perguntavam porque é que elas estavam sendo fotografadas. Depois saiu o lambe-lambe, que era uma homenagem ao lambe-lambe, que aí as pessoas posavam pro fotógrafo, mas era também uma fase muito ligado à fotografia. Tem o livro *A pequena história da fotografia popular*, tem a caixa, que eu estou dentro da caixa e que aí já é uma ligação com a performance. De uma certa maneira era o mesmo

trabalho... Tem as bonecas, tem as fotos que eu compro e destruo – *A morte da fotografia* – tem uma série... Eu fiquei um tempão fazendo esse texto sobre fotografia, que aí dá essas ações, dá um livro. E tinha um fotógrafo que virou, de uma certa maneira, essa coisa que vem lá do começo, foto reportagem, mas de eu querer interferir na ação. O que eu estou fazendo com os filmes, com os fotogramas, é quase a mesma coisa do que eu fazia com a fotografia, agora sobre o cinema. No cinema, tem o cara na moto, que aí tem a ver... São fabulações. Agora no filme se confunde mais ele comigo, porque é projetado em mim. É que no *Sage* não ficava muito claro isso. Tinha ele na moto e no final eu entrava lá no matadouro. Não estava claro. Agora eu resolvi assumir ele, também por uma necessidade da narrativa. Como uma necessidade da história pra ficar logo claro que eu e ele... É um a projeção do outro, um é o mesmo outro, tem uma relação ali. Porque também é um texto pessoal. Eu digo que tudo bem, que o que eu faço está mais ligado a um texto, mas é o que eu estava falando, a coleção também é um olhar afetivo, então, esse texto é um texto a partir também... É tanto que eu digo “*O cinema é meu playground*”. É um texto também a partir de uma relação afetiva com o cinema. Com a fotografia menos, com a fotografia tinha um olhar mais distante, eu acho, por causa dos lambe-lambes, mas tinha... por causa da relação na infância, da feira no Cariri. Então, eu acho natural que se fundam os dois, que um seja projeção, que tenha essa relação do alterego, desde que seja uma projeção, porque eu estou falando de uma vivência minha, eu estou falando de mim. Tem o cinema? Tem, mas o cinema faz parte da minha infância, os álbuns, os fotogramas, tudo. A fotografia também. Era sobre a imagem. As pessoas fotografam. Porque é que elas estão fotografando? O que é? O que é que leva você a fotografar esse...? Estava muito mais ligado ao ato fotográfico, o que era, muito mais o ato. O cinema está mais ligado à imagem. A saber se essa imagem resiste. Resiste a um embate com o real, o embate com as molduras, resiste a isso. É muito mais uma relação com o espaço. Tirar ela de um tempo e levar ela pra outros espaços. E a outra estava muito mais ligada ao ato. Mas tem uma relação forte, lógico que tem. Essa coisa da performance também, ao ato performático. Eu acho sempre o ato fotográfico um ato performático, porque tem um ritual ali, apesar do fotógrafo não aparecer muito nesse ritual, mas ele também aparece. Ele é importante, lógico, porque senão não tinha a imagem. Ele é o que gera a cena.

ALB – E como é que você vê essa questão da resistência...

SR – Só voltando um pouquinho mais. Essas coisas também se confundem. A coisa da memória é uma coisa que me interessa. A perda da memória me interessa, fazer o elogio da

não memória, mesmo que eu não tenha perdido a memória, mas eu acho que tem toda uma história. A história está toda ligada nessa coisa da memória. Tem um discurso de poder muito ligado à memória. “Ai, o que será do futuro com essas mídias líquidas?” “Não teremos mais tanta memória.” Ótimo que não tenha. Que aí o mundo se renova mais ainda. Então, isso me interessa porque está também ligado à essa ideia de conservação, de não aceitação da morte. Me interessa fazer o elogio da perda da memória. Eu acho que liberta o homem. A memória aprisiona. “Eu fui ali.” “Você é quem?” Tem muito a ver também com as conversas com a avó do Yuri. Que ela tem Alzheimer e eu adorava conversar porque era muito solto. Não tinha onde era invenção, onde era real. Chegou uma hora que não tinha mais importância saber. O homem que tem as faculdades mentais em funcionamento, ele fica distinguindo o real da invenção, e com Alzheimer já distingue menos isso, mas aí abre um campo pra uma liberdade enorme de fabulação. E eu adorava conversar com ela e não entendiam direito, porque as pessoas ficavam tímidas de conversar com ela. Porque “Ah, não, ela não sabe...” Não tem importância, você também não sabe. Mas aí me veio essa ideia. Gerou essa coisa da preocupação com isso, com essa coisa da conservação, dos prédios, esse discurso todo oficial da memória, da tradição. Isso começou a me incomodar um pouco, esse discurso. Começou a ter o contato também com ela, que estava perdendo a memória. Só me acentuou mais de pensar mais forte isso e elaborar uma coisa mais ligada mesmo à perda. Perder é bom. Está todo discurso no ganhar, em ter, em ganhar. Perder é ótimo. Você só dá valor quando você perde. Tem que perder. Agora eu estou conseguindo falar menos da memória. Eu já falei mais. Talvez eu tenha perdido a memória, não estou conseguindo falar muito dela não.

ALB – Com essas questões de resistência que você dizia, como é que se mantém uma resistência ou como é que se opera uma resistência quando você volta pro cinema? Tinha o *Sage*, mas você monta um filme linear e cria uma sala de cinema dentro do museu com o *Perdeu a memória e matou o cinema*. Como é que ficam esse retorno ao cinema e essas imagens, e essas resistências também?

SR – Eu já tinha falado antes um pouco isso. Eu tinha necessidade, porque eu tinha feito o filme todinho com um argumento, ele sempre teve um argumento, ele sempre contou uma história, só que era na minha cabeça. Porque ele era visual, não tinha narrativa, não tinha o texto, mas na minha cabeça... Tudo tem um texto, eu faço texto, é essa a diferença. Qualquer coisa que eu faço tem um texto depois. Na hora não tem, na hora ele sai intuitivamente, mas depois eu vou e fico pensando, e vou vendo umas coisas e vai colando com outras, mas aí

termo elaborando um texto. De transformar o *Sage* num filme linear, num filme com uma narrativa, tinha esse desejo mesmo, porque eu contava a história e ninguém via, só existia na minha cabeça se eu tinha que toda vida mostrar o filme, contar a história. Tinha esse desejo. Tinha uma voz, o personagem tinha uma voz, na minha cabeça ele tinha voz. Tudo tinha, os acontecimentos. É tanto que só faltava botar no papel, mas a escrita é outra língua... A escrita é outro. Outros problemas com a escrita. Eu resolvi fazer um filme pra também fechar e, como também estava um pouco cansado só da experiência, só do visual, queria ir e fazer uma experiência com texto. Já tinha tido nos outros... tinha tido no *Fissura*, que o texto é da Natércia (Pontes), tinha tido no da legenda, que são textos também...

ALB – Na *Avoante* também.

SR – Na *Avoante* é muito, que em cada fotograma eu coloco uma legenda. As legendas são minhas. Não são as legendas como era no outro *d'O golpe do corte*, que as legendas pertencem a cada filme e elas juntas fazem um texto. Na *Avoante* não, é o texto. Eu escolho as imagens e eu coloco as legendas. Na maioria já tinha texto e o *Sage* tinha um texto, só que não aparecia. E o desejo também de abrir um pouco, sair um pouco, tentar outras coisas que não fossem tão experimentais, que contasse uma história, mas também uma coisa técnica de conhecer um pouco o universo do som, do cinema. Na exposição, eu acho que fecha. Eu acho que se não tivesse um filme narrativo... Eu acho que vai, passam as experiências e chega lá no cinema convencional, o cinema. Mostra várias possibilidades de se fazer cinema. Tem essa coisa também meio didática na exposição. Várias possibilidades de pensar a imagem. É como se fosse ao contrário o cinema... porque (tem) o cinema sem narrativa, as imagens, e depois vem esse cinema aí que é um cinema que está atrelado com a literatura. Eu não nego que tem mil possibilidades de se fazer música, eu prefiro todas. Eu falaria a mesma coisa em relação à imagem. Tem mil possibilidades de se fazer imagem, eu não descarto nenhuma. Nenhuma delas eu descarto. Porque cada feitura é outra coisa. O *Sage* agora ganhou outra coisa que não tinha. Porque eu não estou fazendo, eu estou perguntando. Tem uma diferença aí. Eu faço pra saber. O que me interessa não é fazer. É isso também que poderia dar uma diferença do artista. O artista faz. Ele faz uma imagem, ele faz um filme, ele faz uma coisa. Eu faço pra saber, pra pensar. É um jogo pra ver o que é que dá. Aquilo me dá algumas coisas, me dá uns elementos pra pensar. É um alimento pra pensar. Não quer dizer que vá sair um livro teórico. É um alimento como qualquer outro alimento, então, é aí que eu faço uma separação. Vejo os artistas, eles sabem, eles defendem a obra deles, tem uma outra postura que é um pouco

diferente. Eu estou mais afim de ouvir o que é que as pessoas tem mesmo, não precisa ter gostado, pelo contrário. Então, é como quem faz pra propor uma discussão. Como quem lança os dados pra propor “Vamos discutir a imagem”. Está se fazendo muita imagem, porque não discutir a imagem? E nada melhor do que discutir imagem fazendo imagem, porque a minha base é imagem. Eu venho da fotografia, eu não venho do texto. O texto é uma coisa que entrou depois, mas eu não venho do texto. Eu não venho da academia, eu venho da escola de arte, eu venho do fazer. Isso é uma diferença. Mesmo que dialogue e tudo mais com o mundo teórico, mas não é minha formação. A minha formação não é acadêmica, minha formação é de escola de arte mesmo, é de prática, do fotojornalismo, a coisa prática, e depois em uma escola de arte. Não estou dizendo que um é melhor do que o outro, mas é diferente. Então, eu faço pra propor uma discussão. É como se eu fizesse pra falar. Eu tenho essa necessidade... É um texto também. Só que é um texto também mais solto. Tem uma aula do Roland Barthes também que é isso, da fala e do texto. Não dá pra voltar, não dá pra corrigir, falou, falou. Não tem mais as correções, é menos controlado. Mas é isso, eu faço pra saber, aí ali eu vejo. Mas não é que eu veja em relação ao meu trabalho, é em relação à imagem, o que é que deu. O que é que tem de imagem... A televisão, uma imagem estática, o que é que aquilo dá? Mas é isso, eu estou muito mais próximo de um texto. É como se eu fizesse pra propor uma discussão sobre imagem, mas o texto é feito a partir de imagem. Tem várias coisas, assim, tem a *História(s) do cinema*, do Godard, mas isso tem uma tradição na França. Tem vários fotógrafos que vem da filosofia e que também os livros são de fotografia, mas sobre a fotografia, então, tem uma tradição disso, a metalinguagem. A metalinguagem está aí e isso me interessa. Me interessa também propor outro texto que não sejam só o texto teórico. Eu sinto falta no mundo da arte de os artistas falarem. Tem uma tendência dos artistas a entrarem pra universidade pra fazer mestrado, doutorado, mas aí eles terminam perdendo uma força de artista. Tem vezes que eles ganham uma força de teórico, tem vezes que eles perdem tudo. Fica esse negócio assim, o artista que fala do trabalho dele, conta a história do trabalho dele. Tem o outro que é o teórico que levanta as teses. Eu sinto falta de um meio. É sempre sentindo falta no meio. Também não estou dizendo que seja mais completo ou menos completo. Tem vezes que esse outro também não dá espaço pra avanço. Mas eu sinto falta de um meio, de ter uma fala... A expressão não é boa, mas é a que me vem. Uma fala que seja uma fala de artista. Mas esse artista também, ele não deve falar como teórico porque ele não é teórico. Ele também não deve falar enquanto ele autor porque ninguém é autor. Nunca existiu o autor, tudo tem uma história, nada começa ali. Então, nada melhor que o trabalho dele falar sobre isso. É lógico que está implicado, tudo se implica, mas nada melhor do que o trabalho

falar sobre... Se eu vou fazer cinema, falar sobre cinema. “Ah, mas eu falo a partir de um acervo”, mas esse acervo também não é tão acervo assim. No sentido de que ele não está lá fixado num tempo. É um acervo que vai sendo interferido no próprio acervo, na própria história. A história não está condicionada àquele tempo histórico, àquele tempo determinado. Eu tiro essa história desse tempo, eu mexo nesse acervo. O acervo também se perde porque aí ele não tem essa coisa “Ah! Ali é a Dorothy Lamour!”, é, mas ela já está dentro de outro contexto, já está misturada, já está projetada num jardim. Tem vezes que a pessoa nem localiza mais. Não é a Dorothy Lamour, mas é o Teatro José de Alencar; faz referência ao lugar e não a ela. É tirar a memória de uma coisa e levar a memória pra ela ficar mais líquida. É quase um elogio ao Alzheimer, novamente, é quase um elogio à perder a memória, porque você perde a memória e você fica mais livre. Porque aí você vê uma coisa aqui, uma banana, mas você liga aquela banana com, sei lá, com uma pessoa. É uma coisa mesmo da colagem. Está cheio na história da arte. Tudo bem, tem Picasso que começa, mas, antes do Picasso já tem colagem noutras culturas. A literatura é cheia disso, de referências. São referências, são texto. Está ligado a um texto. Poderia muito bem ser, mas não é um vídeo de poeta, não é um cinema de autor, não é um cinema de cineasta, talvez nem seja um cinema de artista plástico. É mais um cinema que traz. Quanto mais a pessoa estiver envolvida no cinema, mas ela vai tirar coisas dali, mas também se ela não estiver... Não estou afim de fazer um trabalho rígido, feito pra o mundo universitário. Não me interessa. Também ele tem que ser falado pra qualquer pessoa, então tem o lado lúdico da imagem, do encanto da imagem, dos objetos. Tem uma coisa também da sociedade moderna, a sociedade dos objetos. Tem essa relação com o pop, que o pop é isso, são os objetos. Eu gosto bastante de artistas que escreveram, que teorizaram. O Hélio novamente, uma referência forte, talvez o artista da geração dele que tenha mais escrito. Na geração internacional, não só brasileira. Tudo bem, o Andy tem alguns livros, mas são de memória, estão ligados mais aos acontecimentos do dia dele. O Andy não teoriza. Todos teorizaram muito pouco. Mesmo o Beuys, que é considerado um artista mais mental, teorizou muito menos que o Hélio. O Hélio vai e volta, o Hélio vem, aparece assim como uma referência forte. Mas eu nunca fiquei afim de fazer *Parangolé* não. Nem nada assim. Não é isso. É porque é um artista forte. É uma potência. Mas o Hélio teoriza, tem o Hélio teórico, tem o Hélio artista, tem mais uma separação. Não é que eu teorize, eu levanto questões. Eu não sou muito de teorizar num sentido mais acadêmico, eu levanto algumas questões. É tanto que a gente está falando, então, são mais questões a serem desenvolvidas. Eu não sou um teórico no sentido de parar pra estudar. Eu sempre estou lendo, lógico, mas não é um texto acadêmico que precisaria de um embasamento, daquela questão ser

aprofundada e ser apresentada uma tese. Não, eu levanto, eu jogo. É um jogo. Está muito mais próximo de um jogo, de um texto-jogo, um texto lúdico, do que um texto teórico.

ALB – Como você estabelece a relação entre memória e cinema no título do filme, que é *Perdeu a memória e matou o cinema*?

SR – Pois é, que é uma relação com *Matou a família e foi ao cinema*. Na realidade, é essa brincadeira... Talvez agora eu consiga responder outra pergunta que eu não consegui responder anteriormente – a coisa do espectador. O Hélio tem essa coisa do espectador como participante. Não é isso que me interessa. Me interessa é deslocar, é deixar o espectador sem chão firme. Ele vai pra outro lado. É *Perdeu a memória e matou o cinema*, mas, pra quem conhece cinema, principalmente no Brasil, vai diretamente a *Matou a família e foi ao cinema*. Eu jogo ele lá pra outro filme, então ele viu um e ele já está falando é do filme do Bressane. Tem a voz do Pereio, que também ele já começa a falar do Pereio, dos filmes do Pereio. E é bem Pereio. O personagem é muito Pereio, o personagem é totalmente Pereio. Podia ter sido escrito pro Pereio. Se confunde com Hollywood, se confunde com tudo ali e vai deslocando quem viu os filmes. “Ah! Esse filme aqui é que a...”, tem a música de *Casablanca*. Então, é deslocar também a memória do espectador. É muita referência, ele vai pra outros universos. É a coisa da referência, um filme de referência. Não é um filme de criação, é um filme de apropriação. Eu me aproprio. Talvez duas palavras sejam fortes aí – a apropriação e o deslocamento. Eu me aproprio dos discursos, dos títulos, dos personagens, das vozes, do cinema, das imagens do cinema. Eu me aproprio desse material e eu desloco esse material. Eu desloco esses elementos, esses símbolos, é isso o jogo. A base do jogo. Se apropria daquelas pedras. Você remonta aquilo de outra maneira. Desse ato de se apropriar, podia ser pedra como podia ser... O jogo, a criança faz com qualquer coisa. E a partir daqueles negócios, lençol... elas propõem outra coisa. Ela tinha os lençóis da casa, ela pega as cadeiras da casa e bota de cabeça pra baixo e a partir daquelas cadeiras ali – as cadeiras perderam a função –, e ela vai propor outra, outro método, outra forma do jogo das cadeiras. As cadeiras vão ganhar outras funções ou outras dimensões e vai sendo isso. Ela também não tem controle, porque também não está previsto, não tem um roteiro, não é no teatro, não nasce primeiro a literatura, como no cinema. No cinema convencional o que nasce primeiro é a literatura, é o roteiro. O roteiro vem da literatura, queira ou não queira. É diferente, tudo bem, é diferente de um conto, de um romance, mas ele está ali – um texto escrito. E normalmente o cinema nasce daí, o cinema convencional, antes de se filmar, você tem um roteiro. Então, ele é a base do cinema,

desse cinema que está aí, desse cinema que eu reconstruo, a base dele é literária. É como se eu tirasse a literatura. Eu tiro a literatura, e fica a imagem, que é a base do cinema. De um cinema que não é cinema, que é outra coisa, mas não é cinema, cinema puro. Não é, porque é um cinema que ilustra a literatura, que ilustra um texto. Estou falando do cinema convencional. Eu me aproprio desse material, desse cinema, e eu reconstruo. Tiro o texto – o que me interessa em alguns momentos são as frases. Começa que eu não tenho o filme inteiro. Eu não trabalho com cinema, isso é básico. Eu não trabalho com cinema, porque cinema seria uma ação. Tem vários cineastas que reconstruem filmes, mas a partir de cenas. Ele está trabalhando com cinema. Eu não, eu trabalho com fotograma, isso é um diferencial enorme, então eu trabalho com fotografia. Eu não acho que eu abandono a fotografia. Acho que eu continuo fotógrafo, mesmo que eu não fotografe, porque é fotografia. São fotografias projetadas, são fotografias junto com outras, mas são fotografias. O cinema convencional é uma linguagem muito autoritária, porque tem uma história ali. É tanto que a maioria do público quando sai do filme, eles saem contando a história e quando se pergunta “Ah, o filme é sobre o que?”, você conta a história ou então os outros elementos – a fotografia do filme, a interpretação, a direção –, isso é de um mundo reduzido, de um mundo técnico. As pessoas conversam sobre isso, mas o grande público mesmo vai pra ouvir uma história, pra ver uma história. Ver uma história assim como quem assiste um teatro, só que não é num teatro, é numa tela, mas é um teatro. Tem várias pessoas que tentaram o cinema, mas o cinema sempre recomeça. Godard é um deles, que tentou o cinema, tentou fazer cinema mesmo, mas Godard também vem da literatura, mas Godard já faz outra coisa. Não sei. Como se Godard fosse um Picasso. Os Dadaístas fizeram várias coisas, os estruturalistas, o *underground*, de um tempo pra cá vem um cinema de museu, um cinema feito pra museu, e está ganhando mais força. Porque essas coisas ficaram muito relegadas, mesmo o cinema do Andy nunca foi um cinema de grande público, sempre foi um cinema que passou em lugares *undergrounds*, visto por poucas pessoas. Isso o Andy, que tinha um grande nome como artista visual. Todos esses filmes, os estruturalistas, todos eles passaram pra público muito pequeno, em salas de cinema especializadas nesses tipo de filme, festivais de cinema... Começa a se ganhar uma força maior com a vídeo arte, com a coisa das artes visuais não serem tão visuais mais, estarem mais ligadas ao cinema e à fotografia, então. eu acho que o cinema começa a nascer. Eu acho que começa a acontecer o cinema. Esse cinema aí. É preciso também se libertar um pouco dessas amarras do cinema da literatura. Voltando ao *Perdeu a memória...*, é um cinema convencional, mas é um cinema que tem a ver com o rádio, porque é em *off*, como se ele fosse o encontro de varias coisas. Tem essa coisa da projeção das imagens, que foi o *Sage*, e agora

vem uma voz. É muito mais sonoro, porque tem os tratamentos de vozes, de som, então tem esse elemento muito radiofônico, muito do rádio, da voz do *off*, é todo em *off*, e... não tem atores, tem projeções, então, tem uma referência, lógico que tem uma referência, a umas tentativas de cinema que Hollywood tentou e que estão aí, mas não é cinema. Mas eu acho que é uma outra coisa, mesmo que conte uma história... Também tem muito mais a ver com o poema do que com o texto mesmo. Uma coisa que remete a uma pré-história, quando o cinema não era cinema, quando o cinema era literatura. Remete a esse mundo que foi Hollywood. Continua, está aí, mas tem outro também com força, sempre teve outro cinema. Tem umas pessoas que dizem que o cinema morreu. Tem outras que dizem que ele não nasceu ainda. Eu acho que ele não nasceu não. Acho que ele vai nascer agora. Acho que ele vai nascer agora que ele está se libertando. Ele nasce porque já tem muitas coisas – tem o mundo da publicidade, a utilização das imagens em espaço público, tem muita gente trabalhando com isso no mundo todo, não só artista, mas todo mundo pensa. Tanto que eu vejo várias pessoas falando e talvez tenham uma certa razão que tem uma crise de roteirista, porque o cinema não vem mais do pessoal da literatura. O pessoal vem mais das pessoas da imagem. O cinema que está nascendo aí, das novas gerações, é outro cinema, não é um cinema ligado à antropologia, ao psicologismo, é um cinema. Não é um cinema tão ligado à literatura, é um cinema da imagem, ligado a pensar o som, pensar outras coisas. Eu gostaria de fazer um filme que não tivesse imagem nenhuma, fosse só projeção. Eu passo por várias coisas, um dia eu me liberto de todas essas imagens e fico só com a projeção, só com a luz. Mas é isso, a coisa é gerar uma discussão, gerar uma conversa sobre imagem, abrir essa discussão.

ALB – E dentro disso, você acha que o seu trabalho é político?

SR – Eu acho que é impossível você não ser político. E eu trabalho com material que foi produzido pelo colonizador com o objetivo de colonizar o Ocidente. Hollywood sempre teve esse objetivo. O objetivo de Hollywood sempre foi esse. De levar a América, de colonizar o resto mundo, tornar o mundo americano. Nunca foi essa proposta de Hollywood fazer arte. Não. Hollywood foi pensada como uma arma. Hollywood é uma arma, uma arma poderosíssima. Como a Coca-cola também não é um refrigerante, não é uma bebida. Coca-cola é uma arma. Aliás, tudo que a América fez foi arma. A América não fez cultura, a América só fez arma. Eu falo assim, mas não estou tomando uma posição que parece, sei lá, uma coisa meio comunista, meio de esquerda. Não. Eu gosto das armas da América. Eu gosto

do rock, eu gosto da Coca-cola, não gosto muito de Hollywood não, mas gosto dos mitos, da ideia dos mitos. O cinema de Hollywood não me satisfaz muito não porque eu gosto de literatura, e o texto no cinema de Hollywood é muito ruim, mas eu gosto dessa coisa dos mitos, do personagem. Mas não é que eu goste dos personagens, eu gosto dos atores. Não é que eu goste dos filmes em que o Marlon Brando interpretou, eu gosto do Marlon Brando. Não é que eu goste dos filmes que a Brigitte Bardot fez, eu gosto da Brigitte. Não é que eu goste da Brigitte atriz, eu gosto do mito Brigitte, eu gosto do mito Marlon Brando, como eu gosto do mito cangaceiro, eu gosto de mito, como eu gosto dos mitos gregos. Eu gosto desse poder do homem de fabular e criar mitos. Nunca queria ser mito, porque, pô, mito é foda. Mas eu gosto da mitologia, e gosto da mitologia pop. É nisso que eu gosto do Marcel Duchamp, é nisso que eu gosto do Andy, é nisso que eu gosto do Hélio. Todos os três tem essa coisa. Andy vai criar toda aquela mitologia em torno dele – a fábrica (*The Factory*), os filmes, tudo, as bananas, a garrafa de Coca-cola, a sopa Campbell, tudo isso é mito, o dólar... Ele quer criar aquelas coisas, ele quer elevar aqueles objetos banais a um status de mito, dar uma aura de mito ali. Isso me interessa em Hollywood. Me interessa esse poder da América, porque nós somos americanos, América do Norte ou América do Sul, mas é tudo americano. E me interessa, mas não é que me interesse, me interessa enquanto cultura, como me interessa o Renascimento. Me interessa essa coisa do lixo virar cultura. Aquela foto vagabunda do Elvis Presley, aí o cara faz uma serigrafia mais vagabunda do que a foto e aquilo vira arte. Essa coisa desse sistema complicadíssimo do que é arte, o que não é; do que é cultura, o que não é; do que é mito, do que não é; da criação dessa coisa, da imagem, desde o começo. Porque tem a ver com a religião, tem a ver com tudo e isso me interessa. Agora, respondendo à pergunta se é político, eu acho que de uma certa maneira é, porque eu pego esse material e eu me aproprio desse material. Se apropriar é um ato meu subversivo. Tem lá nos mandamentos não roubar. Roubar... Roubar não é um ato legal, mesmo que a maioria das pessoas só chegue ao poder roubando. Não se chega ao poder sem roubar. É aquela coisa dos grandes ladrões contra os pequenos ladrões. Hollywood roubou a alma do Ocidente e do Oriente também. Chegou a tudo, à Índia... A Índia se libertou e fez outros produtos lá, que imitam Hollywood, mas é outra maneira também. A Índia se apropriou desse modelo hollywoodiano pra fazer os produtos deles. O Brasil se apropriou do modelo hollywoodiano pra fazer a Rede Globo. Mas a diferença é que tanto a Globo quanto a Índia, elas roubam as almas. A Globo se apropriou do modelo hollywoodiano pra fazer a mesma coisa que Hollywood sempre fez, só que faz dentro de um território mais reduzido. Já eram colonizados por um modelo hollywoodiano, nada melhor do que fazer esse produto que imite Hollywood pra manter esse modelo. Então, o

Ocidente, de uma certa maneira, é colonizado por Hollywood e o Brasil é colonizado por Hollywood e depois colonizado por um subproduto de Hollywood, que é a Rede Globo. Eu me aproprio desse material pra deixar o espectador um pouco fora de eixo, sem ele poder muito bem pensar, sei lá, dar uma sacudida. Apresento o mito, o mito hollywoodiano, mas esse mito hollywoodiano fala outra coisa. Esse mito está no inconsciente, mesmo quem nunca viu o filme do Marlon Brando sabe quem é Marlon Brando. Então, são os mitos também que estão perdendo força. Eu não trabalho com mitos contemporâneos, eu trabalho com mitos modernos, então, tem essa coisa de entender o que foi o modernismo, porque é o moderno, mas chegando no sertão, sendo visto por um olhar nordestino. Não sei se isso existe, mas pelo menos era o cinema chegando no sertão, pelo menos era na minha infância, era o meu primeiro contato com outros continentes. Eu tive contato no Crato primeiro com Hollywood. O primeiro contato que me fazia dizer que eu estava no Crato era a feira. Era o cantor, era a música do Luiz Gonzaga, era o repentista, era a literatura em cordel, mas a literatura em cordel também fala de mitos, está muito ligada ao mundo dos mitos – o mundo grego. Então meu primeiro contato mesmo foi com outro universo que não era o meu e eu levei muito tempo pra ter contato com a língua portuguesa, porque o que eu ouvia e o que eu via não era da língua portuguesa. Eu via filme de Hollywood cortado, porque eu não tinha muito saco – porque era um garoto – de ficar duas horas ali sentado na cadeira e eu ouvia muita música estrangeira, então eu vou ter contato com música brasileira via Roberto Carlos, que puxa pro Caetano Veloso, aí o Caetano Veloso que me puxa de certa maneira pra cultura brasileira, mas era outra cultura que já estava misturada com todo rock, com toda cultura internacional. É aquela coisa da antropofagia, de comer. É o índio, o índio que come, mas ele escolhe o que comer, não vai comer qualquer branco. Tem que ser valente pra ele comer, porque ali ele come o branco e ele vomita outra coisa. Ele acha que comendo o branco ele vai ganhar as forças do branco também e vai surgir outra coisa. A gente é muito forte nisso, tudo a gente transforma. Está na alma do Brasil. Ouve o jazz, mas sai a Bossa Nova; ouve o rock, mas sai a Tropicália. É isso, um ato de um país que está sempre se transformando porque também não é um país, é um continente. Tem a África, tem a Ásia, tem a Europa, tem tudo. Então, também não dá pra negar muito, porque a gente tem tudo, a gente tem todos os sangues correndo – os europeus, os africanos, os indígenas... Eu não sou negro, eu não sou branco, não sou judeu, não sou índio também, então, não tenho muito o que defender. Mas a única coisa que se tem que defender, que está ligada a isso, é a coisa de libertar. Ser livre. Não ser eu livre, mas de trazer uma coisa que seja livre. Então, também não estou afim de ser artista, também não estou afim de ser teórico, também não estou afim de estar na universidade, sabe, mas também

eu não nego a universidade, eu gosto de toda parte teórica, eu gosto dos livros, eu gosto disso. Também gosto do sistema ultra marginal, mas também gosto de museu, eu gosto do oficial, então, não estou pra negar, mas também não estou pra me iludir com nenhum deles. Todos eles estão a serviço do poder, e, em todos eles, se eu entro, é pra ter o embate. Então, eu pego o cinema de Hollywood, pego pra ter o embate com ele. Não é que eu vá sair vencedor, não tenho esse desejo de sair vencedor, muito pelo contrário, tenho mais um desejo de sair perdedor. Porque o perdedor sai mais forte, o vencedor sai fraco, ele venceu. Ele venceu, ele sai fraco. O perdedor não, ele sai forte, porque ele perdeu. Ele tem que pensar duas vezes como é que ele vai pro outro combate. Porque, se ele perder, vai ter vários combates ainda, entendeu? Se ele vencer ele ganha a cadeira cativa dele, tem lá o poder, ele fica lá. O que ele tem é que organizar esse poder, mas, se ele perdeu, não. Se ele perdeu, ele tem que se preparar pro próximo combate. Então, eu faço pra gerar outro, é mais um laboratório, não é uma exposição, não é um trabalho, é uma coisa que está em processo, que eu nem eu sei onde é que vai dar, mas que abriu... Cada ação abre coisas para outras, pra outros que vão vir, pra outros experimentos que vão vir. Não é um trabalho fechado. Eu fico um tempo, eu estou há cinco anos... Tem mais... 2006, já vai dar é 10 anos nessa brincadeira. Porque vai devagar. Mas eu acho que é político na medida também em que incomoda. Normalmente, quando você fala “político” está ligado a uma ideologia. As ideologias normalmente são lugares de apaziguamento. Você é comunista... Mas deixe que nem tem mais como falar nessas coisas... Mas uma ideologia é isso, você crê numa religião, em algo, você defende aquilo, tem uma verdade, tem um princípio. Você... é esquerdista, você defende isso, você é direita ou você é liberal, todos tem seus dogmas, tem suas verdades, tem seus pontos. A minha coisa é de incomodar, não sair com certezas, porque nem eu tenho. Não estou propondo nada. A exposição, pelo menos, ela não tem esse ar de exposição. Poderia muito bem ter ampliado as fotos, mega ampliações... Não, foi no sistema mais barato, mais pop, mais barato possível. Porque também já não é fotografia, sabe, já é outra onda, de outro sistema. Me interessam as culturas baixas. Não sei nem se o termo é esse, mas me interessa a gambiarra, porque eu venho um pouco disso, então, me interessa fabricar o projetor porque ele me dá um outro tipo de distorção que abriu, que eu não vou ter com as lentes convencionais, nenhuma delas vai me dar aquelas distorções e eu posso manipular a distorção da imagem, coisa que é mais difícil. Tudo bem, tudo é possível no mundo da informática, mas já cai no mundo da informática e me interessa fazer um cinema que seja primitivo e que tenha uma certa sofisticação, mesmo que seja no discurso. Não me interessa fazer um cinema sofisticado, mesmo se eu tivesse dinheiro, eu não faria um cinema sofisticado, porque não me interessa. Me interessa ter essa

força primitiva, que tem a ver com a coisa do rock. Tem algumas pessoas que conseguem fazer um cinema ultra sofisticado e super potente, mas não é o que me interessa. Eu acredito nessa força... Eu acredito numa coisa em que você entra e você diga “Eu também posso fazer isso”, “É tão fácil!” O museu tem muito uma diminuição do espectador, porque ele sai pequeno diante daquilo. Mas é isso, é se apropriar e deslocar. Eu acho que é político. Tudo que se apropria... Você tem o ato de se apropriar das coisas que estão aí, porque elas são suas, já é político. Todas as leis são pra você não se apropriar. É seu porque você comprou, você pagou pela mercadoria, então, também me aproprio de uma mercadoria. Poderia entrar a discussão de autoria, porque eu me aproprio de uma mercadoria que tem um proprietário, tem um autor, e eu me aproprio e ela passa a ser minha porque eu me apropriei. Se eu me apropriei, ela é minha. E eu desloco, porque o fato de eu deslocar faz com que ela também já não seja mais dele, porque o ato de deslocar aquilo já me dá uma autoria, mesmo que eu não tenha pago. Então, poderia se puxar pra dar uma visitada lá no Marx. Mas eu não uso, porque eu não tenho conhecimento pra visitar Marx não. Mas tem a ver, tem a ver com a produção, tem muito a ver com se apropriar de uma produção. Mas estaria muito mais próximo de uma ação do cangaço do que para Marx, mas talvez Lampião e Marx dialoguem. Mas é isso, eu me aproprio da produção do colonizador, eu me aproprio das armas do colonizador, mesmo que eu não saiba utilizar essas armas, mas eu me aproprio das armas do colonizador e as transformo nuns brinquedos. Brinco com as armas do colonizador. Talvez seja isso. Os restos da ação colonizadora, eu brinco, como um garoto que vai encontrar as metralhadoras num campo. Há uma guerra e ficaram armas ali e o garoto encontra aquelas armas e as transforma em cavalo de pau e sai brincando com elas. É bem isso, por sinal. São os restos, os restos da ação colonizadora, os Estados Unidos sobre o resto do mundo. Ficaram alguns fotogramas daqueles filmes imensos com música, com grandes atores... Grandes atores não, nem grandes diretores também não. Mas os filmes com a intenção de embalar as emoções dos espectadores. Não ficou emoção nenhuma, porque não tem mais a literatura, não tem mais a música, não tem mais o enredo, nem mais a sala escura. E esses restos ficaram, eu me apropriei desses restos e deles eu proponho jogos. Proponho jogos meio lúdicos, meio engraçados. E a criança também é muito irresponsável, então ela pode levar essas coisas pra onde ela quer, porque ela não tem essas regras tão estabelecidas da educação – “Isso pode, isso...”, espaço público, espaço privado. Eu me aproprio dessas imagens e saio projetando como os fantasmas, é como *O corte em Cantagalo*. De repente, o cara está lá jantando e tem cangaço na casa dele. “Que porra é essa?” Está lá no Rio de Janeiro. São os fantasmas. São os fantasmas do colonizador, que, como são fantasmas, eu manipulo eles como eu queira. Mas

são fantasmas, são rastros de um processo colonizatório em um resto do mundo e no Brasil forte. Ele é político, mas sem acreditar na ideologia. Desconfiando de todas elas, de todas as formas de poder. Mas pra conhecer essas coisas você tem que entrar. A coisa de fazer o filme, te respondendo aquela outra, é uma tentativa também de conhecer um pouco mais a engrenagem, mesmo que seja pequena, a engrenagem do cinema assim como é o cinema convencional. Porque não conhecer?

17/01/2014 – Terceiro dia

ALB – Há uma passagem da montagem cinematográfica, que seria mais temporal, para uma montagem no museu, que seria mais espacial nos diferentes dispositivos que você cria? Como seria essa diferença entre essas montagens, se, de fato, é uma nova montagem?

SR – Tem, porque quando eu retiro esses fotogramas do álbum, tem todo esse processo meio de namoro, de conquista, de entrar em diálogo com os fotogramas, ouvir o que os fotogramas tem a dizer. Tem uma conversa com os fotogramas, deles comigo, um diálogo, pra, a partir daí, surgir uma narrativa, surgir uma fabulação, uma história, o que eles tem a dizer enquanto fotograma, enquanto persona, fora do contexto da história que eles desempenharam. Não enquanto atores, mas enquanto persona, a Brigitte, o Delon, o Marlon Brando. Não são eles enquanto atores naqueles filmes, eles foram tirados do filme. Na realidade, eu não tenho nenhuma referência aos filmes, porque eu tenho o fotograma, eu não tenho a sequência do filme, então, eu o tenho já descontextualizado. Ele existe enquanto persona. Ou então eu termino elegendo os fotogramas não pelo fato de ser *Casablanca* ou de ser *Barbarela* ou de ser tal filme, é mais pelo que aquela imagem está falando. Meu pai elegia também muito pelos enquadramentos, então, são os enquadramentos fotográficos. Deixe que eu não trabalho muito com os álbuns, com a coleção. Eu trabalho com o resto da coleção, o que não foi catalogado, que foi deixado de lado, o que não foi aceito dentro dos critérios dele, do que ele elegeu como critérios pra fazer a seleção. É o que não passou pelo crivo dele, e isso me interessa mais. Então, a partir daí, dessas escolhas, tem umas escolhas dos lugares, que é quando eles (os fotogramas) vão pra dialogar com o espaço urbano via projeção. Eles entram em outro contexto. Mesmo que os filmes não tenham uma narrativa em alguns casos, porque narrativa mesmo só tem dois. Narrativa sempre tem porque ela já está latente. Essas narrativas vão mudando. O fotograma por si só já tem uma narrativa. É lógico que essa narrativa, essa fabulação, pertence a quem está vendo, o espectador – quem está dialogando com aquele

fotograma. Mas a gente só vê o que a gente conhece, o que você vê tem a ver com seu conhecimento. Então, isso é uma coisa mais do que natural, que essa relação sua com o outro vá ser uma relação a partir do seu conhecimento. Você não pode ver o que você não conhece. A partir disso, a partir dessa fabulação, eles vão pra outro contexto, eles são deslocados pra o destino que eu dou, o destino que eu dou a cada vídeo. São várias etapas de um laboratório, de um jogo. Tem um fotograma em si, ele já traz latente uma história, eu desloco, monto outra história pra eles, ou com narrativa ou sem narrativa, não importa. Aí ele vai pro espaço urbano, da rua, dialogar, vai passear. Primeiro, tem esse namoro meu com eles, depois eles vão passear. É como se eu descongelasse o que é a essência da fotografia. A essência da fotografia é o recorte, é o corte no espaço e o congelamento no tempo, então, esse ato de levá-los pra rua e projetá-los, é como se eu descongelasse o mundo, descongelasse não só o mundo, não só o espaço que recebe a imagem, mas também a própria imagem. Os dois são descongelados porque a imagem, quando ela vai pra rua, quando tem a projeção, ela deixa de ser aquela imagem que eu conhecia, com quem eu tinha dialogado. Quando elas vão pra rua, eu já desconheço totalmente aquelas imagens, elas vão se apresentar pra mim totalmente diferentes, porque elas vão ser afetadas pelo espaço urbano, pela tela, pelo espaço. Então, vai haver uma colagem de dois espaços, o espaço do fotograma com o espaço que recebe essa imagem, esses dois vão ser afetados. Tanto um teatro, ou um ônibus, ou um apartamento, ou uma piscina vão ser afetados com aquela projeção e o fotograma que foi projetado também vai ser afetado. Isso é o segundo momento. O terceiro momento é o da edição, que aí entra outra montagem. Eu vou montar os fotogramas e eles vão se juntar a outros. Então, são vários laboratórios – laboratório interno, privado, depois vai pra um laboratório público, depois volta pra outro laboratório, que é a ilha de edição, aí recebe o som, umas vezes menos outras vezes mais. Quando ele vai pra um espaço expositivo, seja o museu, a galeria ou o que for, é outro espaço, e me interessa porque todas essas outras etapas foram muito solitárias. Mesmo na projeção, tem eu e tem a pessoa que está na câmera. Quando ele vai pro espaço do cubo branco, pro espaço do museu, já tenho que pensar outros problemas. Primeiro que tem o espaço expositivo, a instalação, o processo instalativo dele e vários outros fatores. Começa que eu tenho que imaginar o outro, aquele que vai ver. Por enquanto, fui eu só vendo, um diálogo meu com os fotogramas, e aí eu tenho que imaginar esse outro, o percurso desse outro. Tenho que pensar... como se eu tivesse as palavras, tivesse rascunhos, tivesse frases e o texto ainda não estivesse totalmente montado, aí que eu vou montar o texto. São as salas, a sala de entrada... Tem o problema do espaço, da luz desse espaço, o tamanho, a dimensão, se ele vai ser projetado, mas isso já gera quinhentos outros problemas: como vai ser projetado,

onde vai ser projetado. Eu posso projetar na parede, mas também posso projetar no chão, também posso projetar numa quina de parede, né. E aí tem toda essa coisa de organizar o texto pra que a pessoa entre e saia com o texto. Antes disso, tiveram os dispositivos. Eu tenho elegido vários dispositivos. Os monóculos, os *backlights*, as fotos impressas, o vídeo, mas tem um vídeo pra televisão, tem um vídeo pra projeção numa tela grande, tem a projeção num pufe, que é o pufe dialogando com a TV, mas tem a TV que está na parede e a TV que está no chão. Cada dispositivo desses também transforma a imagem. Um *backlight* é uma coisa entre a fotografia e entre a televisão – no caso do *backlight* maior – porque poderia ser muito bem uma imagem na televisão congelada, num DVD congelado, mas não é, é só uma imagem, é só uma fotografia. Aí tem os *backlights* pequenos que exigem um olhar mais atento. Os *backlights* grandes você pode ver de longe, mas os *backlights* pequenos não, já é um olhar mais intimista, o público tem que se aproximar mais da imagem. Tem os projetores, mas tem os projetores também caseiros que dão outra distorção pra imagem. Então, a imagem já mudou totalmente do original, só porque um tipo de projetor projeta essa imagem diferente do que ela é, então, ela já não é uma projeção naturalista, porque tem a água que serve de lente que muda a leitura dessa imagem. Mas tem um projetor moderno, que já projeta essa imagem mais próximo do que ela é, do real. Tem a televisão na parede que também requer uma posição do espectador, é pra ser vista em pé, mas tem a televisão no chão, que chama o espectador pra sentar. E no caso da televisão no chão, que é *O golpe do corte*, tem um pufe de frente à televisão que também recebe uma imagem, meio sala de estar, como se o Delon estivesse assistindo televisão, porque são imagens de Marlon Brando, Delon, Brigitte, num projetor de frente pra televisão. Se o espectador sentar no pufe, a imagem vai se projetar nele, mas se ele sentar do lado do pufe, vai ficar televisão, pufe com a imagem e o espectador do lado. Se ele ficar em pé, vai ser ele vendo o pufe com a projeção do Delon, da Brigitte ou do Marlon Brando diante dos filmes na televisão. Eu estou falando um pouco da exposição que é a última, que é *O cinema é meu playground*. Tem as imagens impressas, que já é uma montagem, como tem várias imagens já tem ali uma certa narrativa, mas elas são impressas, e tem o filme, o *Perdeu a memória e matou o cinema*, onde elas foram projetadas, mas tem uma narrativa, tem um *off*, tem uma voz que vem de outro canal, que é a parte sonora e intra sonora. Tem vezes em que esses sons vão se confundir todos, porque um afeta o outro. Então, é um percurso dentro de um lugar já determinado. É lógico que pode pintar parede, pode pensar um tipo de luz, mas me interessa que é outro laboratório. O museu, a galeria, me interessam enquanto espaços. Não muito pelo que uma galeria ou um museu representam, mas a possibilidade de pensar outro espaço. É um jogo de operações sem fim, porque também

dentro desses outros espaços normalmente eu uso pra fazer outro filme, então, é um laboratório. E tem a questão das roupas dos monitores, que meu desejo era que eles trouxessem os fotogramas porque também ficaria esse cinema. Dois monitores se encontravam, um trazia a imagem do Delon, outro trazia a imagem da Catherine Deneuve, Sophia Loren, e ficavam esses diálogos também. Os monitores circulariam dentro da exposição, dariam movimento a essas imagens estáticas. São questões, são preocupações, são questões com o espaço. Cada espaço requer preocupações diferentes, soluções diferentes. São etapas. É um jogo dentro do tempo e dentro do espaço, vai um puxando o outro em uma operação em que elas são afetadas. A mesma imagem é uma coisa, mas ela vai mudando de acordo com as operações que vão afetando a imagem. Seja uma operação em nível do dispositivo, seja uma operação em relação ao espaço. Porque entra um terceiro do qual eu não dou mais conta, já não tenho tanto controle sobre o jogo, que é essa coisa chamada de participante, de público, de espectador, não sei muito bem como denominar, mas as pessoas que vão participar do jogo. Me interessam essas pessoas, porque é um texto, então, como essas pessoas leem esse texto? É tanto que no conjunto disso tem um livro, convidando várias pessoas para escrever sobre (o trabalho). Só que essas pessoas escreveram sobre uma etapa, que não é a etapa que está lá. Mas é isso, é um texto pra ser lido, pra ser comentado, é mais outro diálogo, são diálogos. Primeiro o namoro com os fotogramas, depois sai pra rua, aí namora a rua, escolhe uns lugares, depois vai pro museu, é outro espaço, aí prepara toda história pra receber outro público, pra receber os convidados, aí também está propondo uns diálogos. São propostas de diálogos. É isso, um *playground*. *Playground* é isso. É um espaço onde as pessoas se encontram pra jogar, pra brincar... Por isso é que é o título. *O cinema é meu playground*. É meu *playground*, mas é um convite pra o cinema ser o *playground* de mais gente que eu. O cinema ser o *playground*. Aliás, cinema sempre foi isso, sempre foi o desejo, as pipocas, a Coca-cola. Você vai pro cinema e dá um desejo de tomar Coca-cola, todo mundo... Alguns proíbem, outros não proíbem, mas todo mundo leva... Está ligado ao ato de assistir filme, Coca-cola e pipoca. A América vendeu o sonho, mas também vendeu, junto com o sonho, vendeu o alimento. E vendeu o que? A Coca-cola. Ninguém pensa em tomar Guaraná no cinema. É Coca-cola. Engraçado isso... O projeto americano, até nisso eles pensaram. E são duas horas ali, então “neguinho” ia ficar com fome, nada como vender atrelado uma Coca-colazinha. Eu teria que pesquisar, ver se a pipoca... De onde é que vem a pipoca. Mas acho que a pipoca não é americana não, não sei. Era isso. É um *playground*, é uma brincadeira, um jogo.

ALB – Há um desejo de que essas imagens saiam da representação, de um regime representativo e, se sim, se for isso, onde é que elas passam a se encontrar. Ou, se não, não existe esse desejo? Qual seria o desejo, então?

SR – Complicado. Não sei como afirmar isso. Vamos à primeira possibilidade, que ela saia da representação. Acho que não são os fotogramas, é a vida. Você está sempre dentro de um sistema de representação. Então, quando eu pego o fotograma que vem de um filme terminado, ele traz uma representação, mas não é a re... Porque eu não trabalho com... Isso tem que ficar claro, eu não trabalho com cinema, eu trabalho com fotograma, isso é muito diferente. O cinema são 24 fotogramas, que dá uma ilusão de movimento, mas eu trabalho com imagem estática que pertenceu a determinado filme e nesse filme tinha movimento, porque a essência do cinema é o movimento, e a essência da fotografia... São duas linguagens totalmente diferentes. Aliás, elas tem pouquíssimo em comum. Primeiro, o cinema é projetado, então, o cinema não é material – tem uma matéria, lógico, no cinema analógico tem uma matéria que é o filme, a película, o acetato, mas ele é feito pra ser projetado. Então, quando você assiste a um filme, ele é imaterial, é a projeção. A fotografia não, ela tem uma matéria, não importa o suporte, o papel, ou o vidro noutras épocas, ou mesmo em placa de ferro, mas ela é sensibilizada num material, não importa qual. Ela é tátil, você pega a fotografia. O cinema não, você não pega. Mas o fotograma, ele vem pra matéria, ele é uma fotografia, ele é como um *slide*, ele é uma fotografia, então, já tem um deslocamento nesse primeiro ato da coleção, a coleção não foi feita pra ser projetada, ela foi feita pra ser vista. Apesar de ser numa transparência, aí diferencia um pouco da fotografia, mas tem o *slide* na transparência. O fotograma já pertenceu a uma representação, mas quando ele me vem, quando eu vejo esse fotograma, eu desconheço essa representação, porque eu desconheço a maioria dos filmes. Conheço alguns, mas muito poucos. É uma coleção de... catalogados 10 mil, sei lá, se eu conhecer 10, 20, 30 filmes, conheço muito. Então, ele já me chega trazendo outra representação, que está latente. Sou eu que fabulo essa representação. Eu estou tentando pensar... Não sei se eu conseguiria tê-lo sem a representação, porque quando eu projeto, não importa onde, ele também ganha outra, porque ele se fundiu com outra imagem. Muito parecido com o processo do sonho, talvez. Porque, sei lá, você saiu pra comprar carne, tem a foto de você comprando uma carne num frigorífico, num supermercado, mas você sonha com essa cena, com essa fotografia de você comprando a carne, mas isso vai se fundir com outra situação. Vamos supor que se funda com uma cadeira. Já foram dois assuntos, dois contextos que se fundiram, porque isso é o que no sonho é um pouco complicado, porque vão se

fundindo no tempo e no espaço, mas é outra representação. Acho que dá um uma mão de obra pros psicanalistas e pros sonhadores decifrar esses sonhos. Eu acho que nunca decifra porque a leitura também muda, você nunca tem a mesma leitura de não importa o quê. O objeto mais insignificante – um copo d’água, um anel, não importa o quê –, você sempre vai ter uma leitura diferente e qualquer coisa pode ganhar um significado enorme, uma coisa que não tenha significado nenhum, vamos supor, um copo. É um copo, mas de repente acontece uma cena com você, uma briga em que o copo caiu ou que alguém jogou água na sua cara, então, esse copo já ganhou uma dimensão. Toda vida, quando aparecer aquele copo, já não é mais copo, ele é símbolo de uma briga ou de um encontro amoroso. Então, essas coisas vão ganhando dimensão, vão ganhando novas representações. Quando eu levo pra rua, ele já incorpora o espaço, quando eu mudo de suporte também, tem vezes em que o suporte aparece mais. Aí vão ganhando outras representações, e tem as representações individuais, de cada um. Eu volto ao começo da história, “Ah, não tem nada puro”. Não há uma imagem pura. Uma imagem, quando eu estou falando, não é só de imagem da pintura, da fotografia, do cinema, da gravura, não. Estou falando da imagem. Tudo é cinema, tudo é imagem. O que distingue o homem do animal é que o homem gera essas imagens, mas pelo menos até agora não tem muito estudo que comprove que o animal gere imagem e que o animal tenha memória, porque sem imagem não existiria memória. Então, a imagem é um certo congelamento da memória, mas a memória não é fixa, como nada é fixo. Você não atravessa duas vezes o mesmo rio. Você não passa por nada duas vezes. A única coisa que a gente não consegue é voltar no tempo. Foi-se. Não tem como. Não adianta. Foi-se. Aconteceu. Passou. Não adianta ficar quebrando a cabeça, discutindo. Passou... E aí? Passou. Tudo passou, tudo já passou, então, não tem problema. Não sei se a gente entende dessa história toda que a gente montou pra gente, de toda essa história da civilização, se a gente pode se livrar da representação. Não sei. É uma coisa mais complicada. Teria que pedir socorro aos cientistas, aos neurologistas, pra saber como é essa coisa com o Alzheimer. É uma perda... Não é uma perda total da memória, mas mesmo que seja a perda total da memória, mas Alzheimer não é. Vamos supor uma pessoa que caiu, que é o personagem do *Perdeu a memória e matou o cinema*. Ele tem uma queda e ele perde a memória, mas ele tem imagem. Tem umas imagens, tem uns sons, porque som também é imagem. Tem umas vozes – da mulher, da amante, da esposa, da mãe, da filha –, que o perseguem, que são imagens, e ele procura uma imagem, porque ele acha que encontrando uma dessas imagens, que são projeções do que ele deve ter vivido – ele vai recuperar a memória. A minha questão é se mesmo essas pessoas que perderam totalmente a memória, se elas perderam a representação. Não sei... Não sei, teria

que estudar mais. Boa pergunta, mas... Será que a gente pode se livrar da representação? Tudo bem, pode ser que você não tenha consciência porque você acredita no real. Sempre as civilizações todas foram erguidas numa crença de real. O que é que mudou? Mudaram os suportes. Em determinados momentos, acreditaram que o real era a pintura, que os renascentistas – sei lá, Leonardo, Michelangelo – tinham um poder. A pintura era uma janela pro real, tinha um poder de transpor esse real e de representá-lo tão fiel quanto, e as pessoas acreditaram e elas continuam ainda acreditando, senão elas não oravam pra imagem. Se elas não acreditassem elas não achavam que se você quebra uma imagem, se você danifica uma imagem, aquilo gera uma coisa tão complicada. Tem imagens que são sagradas pra determinados grupos religiosos, éticos e ideológicos, porque tudo é muito parecido. Então, tem um determinado período do homem em que ele acreditou naquilo, ele acreditou na escultura, acreditou na pintura, acreditou no artefato, acreditou no que são esses artefatos também que eu trabalho. Outros artefatos, *background*, foto impressa, projeção... Noutros momentos ele passou a acreditar na fotografia, porque ela era mais complicada ainda, porque não tinha a presença tão forte do homem, tinha uma máquina ali que captava. Tem toda uma discussão no século XIX entre fotografia e arte, porque se acreditava que ela era objetiva, então a pintura seria subjetiva e a fotografia objetiva. Mas é uma ilusão que durou um tempo, depois se começou a desconfiar dessa ilusão. Alguns filósofos começaram a questionar se a fotografia era de fato uma representação do real, porque tem as lentes, mas também tem as manipulações, também tem um fotógrafo. Então, começou outra discussão. É engraçado que quando essas discussões estão chegando ao fim, chega outra. Quando a pintura estava chegando ao fim, a pintura vai se desconstruindo, chega Pollock, que entra na tela; Fontana, que rasga a tela; mas antes disso o Impressionismo, que já não está tão sujeito ao real; a pintura abstrata... Quando a pintura começa a chegar ao seu fim, parece que ela tinha cumprido sua missão – não é à toa que a fotografia nasce na mesma época –, é a primeira vez que a pintura Impressionista é exposta, no atelier do Nadar. Então, ela nasce junto... ela morre junto com a fotografia. Depois é um período de sobrevivência, a pintura tentando, mas nunca mais vai ter. A pintura morre ali, depois são tentativas dos últimos gritos da pintura. Ou então a pintura nasce mesmo depois daquilo. Porque a pintura, até o Impressionismo, ela não é pintura. Ela está muito mais ligada ao teatro e à literatura, ela conta uma história, ela tem um espaço ilusório que lembra o palco italiano, é baseado na perspectiva italiana. Então, todo esse período que a gente conhece, que se chama pintura, talvez não seja pintura, talvez a pintura comece com o Impressionismo, que tem a marca do pincel, tem os movimentos. Ela abandonou a perspectiva, abandonou a matemática, a anatomia, ela começa a ficar cor, cor

mesmo. Ela já tem um diálogo não com a luz artificial dos renascentistas, mas com a luz natural, ela já é de captar, então, talvez ali comece a pintura, o resto era a literatura. Mas quando começa essa pintura – levantando essa tese de que a pintura começa nos impressionistas ou que fosse uma morte de um tipo de representação pra não ficar tão preso a essas palavras –, porque aí fecha o discurso, mas no Impressionismo morre um tipo de representação, que é essa representação de todas as ciências juntas – a matemática, a óptica, a perspectiva, a anatomia –, que foi a representação renascentista, quando esse modelo de representação chega ao seu fim ali com o Impressionismo, vem a fotografia. A fotografia nasce ali, ela é oficializada ali. É lógico que a história da fotografia é muito mais antiga, porque tem a câmera obscura, então é outro processo. Se começa a acreditar nesse outro tipo de representação e agora a fotografia também chegou ao fim. Não sei se se pode falar de fotografia se tratando do mundo digital. É outro tipo de representação, não é mais fotografia, é outro modelo de representação. Hoje, tem uma crença enorme nessas imagens, estão aí as redes de convívio, está aí o mundo da internet, tudo é fotografado, tudo é jogado, as pessoas acreditam nesse tipo de imagem, as vidas dela são isso. Mas também, como a memória está indo embora, elas não fazem muita questão de guardar, porque a memória pesa. Então, no mundo contemporâneo, no mundo da leveza, no mundo líquido, não tem mais espaço pra memória. A memória também ficou líquida. O cinema também. O cinema que a gente conhece – o modelo de cinema, porque existem vários modelos de cinema. O modelo de cinema que a gente conhece, que é o modelo que eu tento desconstruir, é um cinema que não é cinema. É um cinema que está como a pintura renascentista, é um cinema que está atrelado a um teatro, atrelado a uma representação, atrelado à literatura, à encenação. Não é cinema, é um teatro filmado. Os espaços... Tem todas as coisas pra dar essa ilusão: a continuidade no cinema, os movimentos... Então, o meu trabalho com os fotogramas, é como se eu trabalhasse com uma coisa que não é a ilusão do movimento. O Mondrian defende que ele não precisava da curva pra dar movimento, ele poderia dar movimento com as linhas horizontais, com a vertical e a horizontal. Ele não precisava da perpendicular nem da curva pra dar movimento, por isso a briga dele com Theo van Doesburg. É a mesma coisa. Não é que eu esteja fazendo comparação, mas, conceitualmente, é a mesma coisa. Eu não preciso do movimento do cinema pra dar movimento às imagens. Eu tenho meu corpo. Eu não preciso de uma máquina pra gerar esse movimento. De fato, no meu caso, aquelas imagens se moveram, não foram 24 fotogramas por segundo que deram a ilusão de movimento, elas se moveram, eu as movi. O projetorista endoidou e saiu, e se revoltou com a história, e se revoltou com tudo e saiu pra dar movimento, saiu pra liberar tudo. Pirou. Quebrou as cadeiras do cinema, saiu com o

projektor e foi pra rua. E ele não precisava do filme todo, cortou. Ele corta, ele tira o projetor e ele vai cortando, e sai com algumas imagens projetando e dá movimento a elas. E ele libera aqueles atores de uma história que ia ficar rodando em *loop*. Todo filme que passa é a mesma história, o filme não muda, e ele estava cansado de projetar o mesmo filme. Ele também quis ser diretor. Então, o projecionista quis ser cinema, o cinema quis ser cinema.

ALB – Tem muita relação com a terceira questão.

SR – É. Só pra finalizar, pra dar um ponto. A gente está sempre no nível da representação. Aí volta a Mondrian um pouco. O desejo dele era que não precisasse de quadro, não precisasse que tudo fosse... O sofá, as paredes, os talheres, que os utensílios fossem objetos estéticos. Que a gente não precisasse ter essa coisa, que a arte tivesse... Não tivesse essa separação que, na realidade, nunca teve. E isso é uma piração de uns teóricos, porque os teóricos também vão levantando questão. Então, não dá também pra ficar acreditando nos teóricos. Os teóricos são viagem. Vão viajando e vão levantando questão pra passar o tempo, porque é do homem. O que distingue o homem dos animais é que ele pensa, então, ele brinca com esse jogo do pensamento. Ele fica brincando e ele fica inventando umas ondas, mas são ondas do pensamento. Então, eu ia dizer que nunca existiu essa diferença entre arte e vida. É só pegar Leonardo da Vinci. Não tinha essa separação, nunca teve, isso nunca existiu. Se vende isso como se fosse uma história da contemporaneidade, não é. Imagina, não é. Você vai pro modernismo, vai mesmo antes do Impressionismo, está lá atrelado. Caravaggio. Quer mais vida e arte do que Caravaggio? Quem é Beuys diante de Caravaggio? Quem é Beuys? Mesmo quem é Andy, que leva isso ao extremo, leva esse nível da representação ao extremo. Eu, particularmente, não me sinto confortável... Não é que eu não me sinta confortável, me sinto confortável em qualquer discussão, mas qualquer discussão dessas eu não saio com muita certeza. Vai pra performance... Tudo bem, ela chega a um plano, ela se desloca e ela parte a ser um lugar, ela é teorizada e tem artistas que vão se dedicar a ela, mas tudo é performance. São os lugares de umas coisas que estão meio subterrâneas e depois vem à tona. O cinema começa a nascer, mas antes ele precisou pedir socorro. É a mesma coisa que houve com a pintura. Pensar que se a pintura como o Ocidente conhece nasce com Leonardo da Vinci, com os renascentistas, ela pediu socorro, pediu socorro a todas as ciências, à anatomia, ao desenho, à matemática, ao teatro, à literatura. Ela vai se libertando, se liberta do desenho, se liberta da narrativa, se liberta do espaço, que aí vem Hélio Oiticica. Um pouquinho antes vem Pollock, vem Fontana cortando a tela, mas se liberta com Hélio. Eu acho que a mesma história,

igualzinha... Teria que pesquisar um pouquinho mais, mas a mesma história está acontecendo com o cinema. O cinema nasce... Ele nasce para o individual, ele nasce em umas cabines, muita imagem. O que é que “nasce” o cinema? Tem a fotografia já, tem o Muybridge, que começa a dar essa ilusão, o homem começa a ver umas coisas que ele não poderia ver. Não sabe como anda. Ele vai aprender como ele anda com Muybridge, ele vai aprender como o cavalo anda com o Muybridge. Porque ele congela, tem os movimentos, foi fotografado o movimento, foi visto e podia ser visto passo a passo. Foi a desconstrução desse movimento, que tem a ver com Duchamp. O *Nu descendo a escada* do Duchamp é super cinematográfico. Mas tem lá o Leonardo da Vinci com a *Mona Lisa*. É como se ele não soubesse o que fazer. O cinema não sabia o que é ele. Uma invenção nova. Então, pede apoio aos atores, bota uns atores pra representar, faz uma saída de um pessoal da fábrica, que quer queira, mesmo que essas pessoas não tivessem consciência que elas tivessem representando, elas estavam representando – porque a gente não se livra da representação –, depois começa a contar uma história, mas contar uma história é o que? É a literatura, a narrativa. Aí leva pros espaços, tem a luz e começa a pedir socorro a todas as outras ciências. E ele está morrendo, esse cinema está morrendo. Tem um público já muito grande pra outro cinema, porque quem estuda cinema, quem frequenta museu, quem vai pras bienais está em contato com outro tipo de cinema. Porque hoje você pega qualquer bienal, qualquer museu, essa coisa chamada cinema, esse quase cinema, esse cinema expandido, esse cinema de autor, não é nem mais de autor, porque de autor era o período ali da *Nouvelle Vague*. Mas esse outro cinema, que ainda não tem uma denominação, que ainda não se achou... Expandido, mas porque que expandiu? Não sei se é a palavra... Conceitualmente isso está muito claro, não é expandido, pelo contrário, ele se voltou pra si mesmo, ficou mais minimalista. Não sei se ele é expandido. Mas, esse cinema tem um público imenso hoje. Estou usando a palavra cinema porque eu não sei... Ainda não se encontrou outra palavra pra se denominar esse tipo de trabalho, mas onde tem museu, onde tem bienal – e hoje qualquer país no mundo tem bienal e qualquer país no mundo hoje tem museu –, tem a presença dessa arte, dessa linguagem. Que não é cinema. Devia ir pra outra, está entrando na outra (questão).

ALB – Essas novas configurações da imagem na sua obra ainda são cinema?

SR – O que é que seria o cinema? A palavra cinema vem de *kinema*, do grego, que é movimento. Em alguns momentos é, noutros momentos não, mas a essência não. A essência não é cinema, é fotografia, é imagem. Eu não faço cine... Eu não sei, eu dou movimento a

essas imagens, mas está ali no “entre”. Mas na essência mesmo, eu digo que eu continuo fotógrafo, mesmo sem fotografar. As imagens têm um enquadramento, têm um olhar. E o que seria a fotografia? Seria um corte, que é o que eu faço, eu recorto. Só que, em vez de fotografar uma cena que está aqui no meu convívio, eu fotografo uma imagem de algo que aconteceu noutro contexto, porque quando eu pego esses fotogramas, eu também não fotografo com os fotogramas, eu reproduzo esses fotogramas e eu projeto esses fotogramas. O fotograma vem do mundo analógico. Eu não projeto esse fotograma com projetor de imagem analógica, eu não projeto esse fotograma com projetor de *slides*. Projeto esse fotograma com projetor digital, então, essa imagem é digitalizada e aí ela é projetada ou eu reproduzo essa imagem. Mas tem uma passagem desse mundo analógico pro mundo digital e eu edito digitalmente. Então, eu fotografo. Eu fotografo de fato o fotograma porque, com uma máquina fotográfica com um tubo de extensão, de reproduzir *slides*, eu fotografo o fotograma. E eu projeto, depois eu monto isso numa ilha de edição, que aí teria a ver com o cinema. Nos primeiros casos, eu faço um cinema na ilha de edição sem utilizar a câmera. É cinema? É. Mas as imagens são estáticas. Então, não é cinema, porque também não tem movimento. Ou tem movimento, mas não tem 24 fotogramas por segundo, então, não tem a ilusão do movimento. Ou, então, eu projeto em outros lugares e filmo esses lugares. Então, é filmado o que? A projeção de uma fotografia. Tem movimento? Tem. Tem o movimento, mas aí voltaria a Mondrian, a Leonardo da Vinci e passaria por Duchamp – o *Nu descendo a escada* –, quando Duchamp recompõe o movimento, e quando Leonardo da Vinci, mais radical do que Duchamp, coloca o movimento numa imagem estática, que é a *Mona Lisa*. Eu não preciso de movimento pra o movimento exis... O movimento existe latente. Tudo tem movimento, nada está parado. Então, essa ilusão do movimento é uma ilusão... É uma ilusão. As coisas não estão paradas, nada está parado. Está tudo em movimento, porque o sistema gira, é uma coisa ultra natural. A luz está passando. Tudo gira. Discussão muito antiga. É uma discussão que vai lá pra Galileu, vai lá pro Renascimento. É uma discussão ainda renascentista. A questão do movimento é a questão do Botticelli querendo dar movimento àquelas imagens, é a questão dos renascentistas querendo dar movimento ao estático. Então, eu não teria nada a ver com o mundo contemporâneo. Também, de outra maneira, eu teria muito mais a ver com o mundo renascentista. O século XV. É uma questão de lá. De repente, você expõe dentro de um lugar dedicado à arte contemporânea, mas não tem nada a ver com isso. Tem um pouco, mas não tem. Não tem espaço, não tem tempo, tudo está aí, tudo está passando. Cinema? Movimento? Não sei, mas tudo se move. Até pensar se essa palavra estaria muito correta... Cinema. São dúvidas, não é? Só são dúvidas. O que me interessa é isso. Eu não estou

afirmando nada. Não estou fazendo um elogio à morte do cinema ou ao nascimento do cinema. Ou um outro cinema. Não faço elogio a nada. Porque eu não nasci com isso, eu nasci com as coisas descontínuas, quando eu nasci a arte já estava morta há muito tempo. Então, eu não tenho nada a ver com a arte. A arte não me pertence, não faz parte da minha existência. Ela já tinha morrido há muito tempo. Existia a cultura porque é do homem. O meu primeiro contato é com isso, entrando naquelas salas de cinema descontinuamente e tendo um confronto com o real, e saindo duma luz artificial e tendo confronto com a luz natural, a luz do sertão. Uma luz artificial, uma luz pensada, que é a luz dessa representação, desse teatro filmado e indo pra outro teatro, indo pra outro tipo de representação: os cantadores, o vendedor de fruta que tem que representar pra vender melhor e fala, e grita, e gesticula, e chama a compradora e a compradora interage. Uma feira é uma polifonia de várias interpretações e tem hora que você está fixado na pessoa que compra, não em quem está vendendo e é um teatro, uma grande ópera, e sempre foi isso. Hoje mudou um pouco, como a pintura mudou pra cinema, a feira mudou pra *shopping center*, e continuam as representações. [...]

Eu não sei o que eu faço. Eu não faço, eu manipulo. Eu manipulo as coisas, eu desloco as coisas e manipulo. É isso, eu desloco, tiro uma coisa daqui como quem tira um copo e bota aqui. É esse ato. O que é que a gente pode fazer? Não precisa estar produzindo tanta coisa... Vamos dar um tempo. É como se desse um tempo. Já foi tanta coisa produzida. Porque é que eu tenho que ir atrás de gente lá no meio da rua se tem umas pessoas aqui? Fotografo elas. Elas são mito. Elas estão aí, elas são públicas. Eu fotografo Delon, Brigitte, como quem fotografa uma catedral, como quem fotografa um teatro, como quem fotografa um acidente. Eles estão aí. É isso. Elas entraram na minha memória, elas me pertencem, porque elas entraram. Elas são minhas porque invadiram minha memória e eu sonho com elas, então, elas me pertencem, elas são minhas. Elas são de todo mundo. Eu nasci convivendo com elas, então, eu as conheço mais profundamente do que eu conheço muita coisa, porque foi meu primeiro contato. Meu primeiro contato foi confundindo essa coisa que esses teóricos falam entre real e imagem, real e... sei lá, artefato, real e... Não sei diferenciar uma coisa da outra não. Eu não consigo pegar o real. É a mesma relação com o cinema. Eu não consigo pegar o real porque o real está sempre fugindo, e eu não sou doido de querer pegar o real. Mas o fotograma eu pego, o fotograma eu posso botar dentro do bolso, o fotograma eu posso enquadrar, o fotograma eu posso levar pra ali, eu posso manipular o fotograma. Eu não poderia era manipular o real. Seria muita pretensão minha querer manipular o real, mas eu posso manipular a representação do real. E é isso. Eu desloco esse real e manipulo o real.

Então, eu não trabalho com o cinema, eu trabalho com o real. Eu sou fotógrafo do real. Meu trabalho, tudo ali é real. Tenho aqui, eu tenho aqui, posso mostrar. Cadê o fotograma? Tá aqui o fotograma. A pessoa pode pegar no fotograma. Mas eu não posso dizer que você vá pegar o céu. É um pouco a discussão de arte abstrata e arte figurativa. O que não é abstrato. O abstrato seria o figurativo. Mas a pintura abstrata só tem tela, só tem tinta e só tem uns riscos, umas linhas, uns não sei o que, aquilo é mais do que real, aquilo de fato existe. A tela está ali, só tem duas dimensões, a tinta está ali, o cara jogou a tinta, fez um risco. Agora, a representação de um corpo humano que dá ilusão de terceira dimensão, não é real, aquilo é abstrato. É que o real é tão doido, e o homem sempre duvidou do real. São discussões que também estão na base de tudo. Caverna do Platão. Platão já discutia tudo isso, então, é um lenga-lenga que tem tempo. Mas o Platão já mostrou, rapidíssimo ele mostrou na caverna a ilusão e já mostrou nossa situação. Platão já jogou um espelho. “Está aí o que é isso”. Tem duas opções: ou desconfia dessa coisa, dessa projeção, ou acredita nessa projeção. Não sei se o homem será mais feliz se ele quebrar o espelho ou se ele acreditar no espelho. Vai pra Alice, do Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*. É o homem. A história do homem se divide nisso – uns que vão acreditar na ilusão do real e outros que vão acreditar na ilusão de que podem quebrar o real, mas não tem saída, ele vai estar sempre na ilusão, na representação. Não tem como. Não é quebrando o espelho que o real deixa de ser real. Ora, quando se quebra o espelho, o real fica mais real ainda. É o projeto do que um dia se chamou homem. É a separação do homem e do mundo da natureza, e quando o homem se separa do animal, quando o homem se separa do rio, das árvores, quando o homem se separa de tudo, quando passa a ser homem, ele entra no mundo da ficção, da representação, da ilusão. Não quer dizer que a formiga seja mais real do que a gente. Vai ver a representação das formigas, a arquitetura toda de um formigueiro, de uma abelha... Cada universo também cria suas representações, suas imagens, seus sentimentos, suas memórias. É o mundo.

18/01/2014 – Quarto dia – MAC-CE

ALB – Solon, como esse dispositivo é pensado? Esse suporte de impressão. Porque você não usa uma impressão fotográfica comum. Como é que foi pensado esse ambiente aqui e também essa coisa dos mitos? (*Eu sou o cinema*)

SR – Essa parte aqui tem as escolhas das imagens, de trazer alguns desses ícones do cinema – o Marlon Brando, o Tarzan, o cangaceiro, a índia, a Vera Fischer, o Rodolfo Valentino,

Sophia Loren, Marilyn –, mas trazer pra um meio que eu chamo de cinema impresso, que seriam imagens impressas. Eu também não queria utilizar a fotografia, estava pensando num material que fosse mais banal ainda. Aí eu utilizei um sistema de impressão – que é a sublimação –, que é utilizado muito pra estampa de roupa. Nessa ideia de banalizar a imagem, e também é um desejo meu de levar essas imagens pra serem vestida. E também uma certa crítica e uma afirmação da banalização da imagem. Eu quis trazer um suporte que enfatizasse essa banalização, justamente ao contrário de uma tendência que há da fotografia. Começa a ter um pouco isso no mercado da galeria, do museu, de um número reduzido de tiragens e umas fotografias em médias definições. Um desejo da aura, de reconstituir uma aura, que a fotografia surge justamente... É justamente o elogio da perda da aura. Eu peguei um sistema que enfatizasse essa banalização, fosse o mais barato e o mais rude possível. E também nisso enfatizar até os próprios defeitos, do tempo, dos riscos, das ranhuras. Esses defeitos que a imagem sofreu durante o tempo. Seria justamente o oposto da imagem manipulada. Seria enfatizar justamente os acidentes que essas imagens vêm sofrendo na sua existência. E a banalização. Enfatizar essa perda da aura, uma imagem mais banal. É a fotografia, a fotografia é isso, é o máximo da banalidade. A essência dela é ser reproduzida ao infinito, mas com a questão de mercado, tem essa coisa de um número reduzido... Cinco imagens... Que aí também são regras de mercado do produto, do capital. Queria fazer um contraponto a isso.

ALB – As dimensões das imagens. Como é que você pensou qual era a dimensão, o tamanho que cada uma ia ter?

SR – As dimensões também foram pensadas pra dar um certo movimento, a coisa da parede. Pra passar essa ideia de movimento, que essa ideia de movimento sempre me interessa, mesmo porque a essência do cinema é movimento. Então, como dar essa ideia de movimento sem utilizar o movimento cinematográfico, mas utilizando o movimento pelo design da página. É uma parede, é uma página, não vejo muita diferença entre uma parede e uma página. E tem umas fotos menores, umas fotos maiores, tem uns vazios entre as imagens. Elas estão dispostas, elas descem. A gente podia descer um pouco. Tem varias, tem sequências de imagem, então, isso também percorre um pouco o percurso do público. Ele vai vendo as imagens maiores, depois elas vão ficando menores, na altura dos olhos dele, tem essa ideia da sequência, tem uma ideia da dispersão das imagens em vários tamanhos e depois uma ideia de uma linha, de uma sequência.

ALB – E o fato de ser na escada também valoriza o deslocamento do espectador.

SR – É, porque são duas salas no museu. Ou ele sobe por aqui, e se ele vier subindo, ele vai tomando... Vão crescendo em dimensão à medida que ele vai adentrando na exposição. E se ele vai, se é o contrário, ele vai descer pro segundo piso, as imagens vão diminuindo até que ele chega ali na sequência que está na altura dos olhos dele. É como se as imagens fossem sumindo. Ali ele tem umas imagens super pequenas e uma sequência.

ALB – Mas, ao mesmo tempo, eu vejo que essa técnica da sublimação também tem uma coisa de trazer uma cor muito saturada.

SR – Tem, ela satura.

ALB – Ao mesmo tempo que ela também achata um pouco, tira um pouco a profundidade.

SR – Tira. Isso me interessa porque me interessa essa coisa da imagem, dependendo do suporte, seja ele o suporte expositivo ou seja ele a impressão ou a projeção, a imagem também sofre. Se ela é impressa num determinado sistema ou fotográfico, ou serigráfico, ou sublimação, são sistemas de impressão, cada sistema desses também afeta a imagem, ele traz um dado. Tudo modifica a imagem, o espaço, os dispositivos e a impressão também afeta a imagem. Me interessa essa imagem que não é pura. Essa imagem que vai se transformando dependendo do seu contexto, dependendo de onde ela esteja, de como ela é, qual é o sistema utilizado pra ela ser vista. Então, essas coisas: o espaço, o dispositivo e a técnica da impressão ou da visualização me interessam. Porque ela afeta a imagem e trazer isso é uma das coisas que me interessam de afirmar que a imagem não é pura. Isso não é a mesma imagem, ela nunca será a mesma imagem. Então, a exposição é um pouco isso, tem imagens que vão se repetir em dispositivos diferentes.

ALB – O mesmo fotograma em vários aparatos?

SR – É. Que aqui ele se assuma enquanto fotografia. Só que ele saiu, o fotograma é no acetato, aqui ele já é um tecido. Então, noutros ele vai ser projetado, noutros ele vai ser filmado, então, vai mudando. Noutros vai ser *backlight*, noutros vai ser vídeo. Mesmo no vídeo tem dispositivos diferentes. Tem umas partes do filme que são em super 8, tem outras

que são em digital, tem outras que são em miniDV, tem outros que é o próprio fotograma. Mas ele vai se modificando na medida em que... Ah, tem uma diferença também entre o fotograma e o fotograma escaneado, o fotograma reproduzido. Mas isso se você pegar, sei lá, uma mesma imagem impressa ela nunca vai ser igual, pegar, sei lá, 50 livros, 100 livros, 200 livros de uma reprodução da *Mona Lisa*, você vai ver que todos eles são diferentes. A fotografia não da conta de reproduzir a pintura. E mesmo a fotografia, ela afeta. Mesmo quando é feita manualmente, você nunca consegue ter... é raro, mas sempre tem diferenças entre tiragens.

ALB – Até uma gravura teria também.

SR – Até uma gravura. Mas isso me interessa, porque a imagem modifica. Eu trabalho com isso, eu trabalho com a manipulação da imagem, então, pode ser nos níveis mais sutis como nos níveis mais declarados. Aqui talvez fique mais sutil, mas tem outros níveis que são mais declarados, mais fáceis de visualizar, porque aí mudou o suporte, o projetor... No projetor mais caseiro é muito claro o achatamento da imagem e a distorção da imagem. Aqui achata menos, distorce menos, mas satura um pouco, talvez um pouco mais a cor. É isso, são jogos. É uma maneira de jogar com a imagem, uma maneira de manipular a imagem.

ALB – Conta um pouco da fabricação desses projetores, a relação com a sua infância.
(*Cinema moderno*)

SR – Na realidade, esses projetores vão estar em algumas outras salas, mas o projetor remete à minha descoberta do cinema. Esse confronto entre o cinema. Eu descubro o cinema de Hollywood, convencional, numa sala de exibição, mas então, tinha também essa prática de inventar uns projetores na infância. Fazia projetores com caixa de sapato e tinha uns projetores com mais movimento, então tem uma ideia de trazer esses projetores pro museu, que me interessa. Acho que me interessa o aspecto gambiarra, o aspecto de faça você mesmo, então, ele é exposto, não é camuflado, a madeira está aí, é super simples. Se a pessoa observar ela pode vir e fazer um projetor pra ela. Mas me interessa também essa distorção, que eu não consigo com as lentes convencionais de filmagem. E eu posso regular esse nível da distorção regulando o nível da água. Porque é uma lente, uma lâmpada com água, isso que vai fazer o papel de lente. Então tem essa coisa da feira, de trazer isso. E esses fotogramas me dão também uma ideia meio ilusória, uma coisa meio de lanternas mágicas, são umas fotos

individuais, então, traz um pouco esse confronto da projeção – de um artesanato com um projetor moderno, um projetor convencional, um projetor digital. Tem uma imagem analógica. É como se fosse uma pré-história do cinema, uma pré-história da imagem, o foco é muito frágil, quase preciso. Esse fundo de não ter essa perspectiva, de vir uma imagem muito planar – o fundo se confunde com o primeiro plano –, isso me interessa demais, porque remete à coisa dos ícones da imagem antes do Renascimento, que é um modelo que a câmara obscura ou a pintura vão adotar. Essa relação da pintura com a câmara obscura, com a perspectiva. Isso remete a um pré-Renascimento, que não tem essa coisa da perspectiva, o primeiro plano se achata com o segundo, então, isso dá umas distorções em algumas imagens e isso me interessa, isso me interessa desse primitivo. De pensar um cinema que tenha um pé aqui no primitivo e tenha outro pé no contemporâneo, que não seja nem primitivo nem contemporâneo, que ele fique dialogando esses tempos. Esses tempos da imagem me interessam. Uma imagem que tenha esse tempo mais antigo, mais primitivo mesmo, e o efeito da imagem. Mais uma vez é isso, o dispositivo mudou, a imagem mudou. Não importa qual imagem seja. A mesma imagem, ela muda porque os dispositivos mudaram. Também tem uma passagem por um modo de fazer cinema, as possibilidades de pensar a imagem e tem também um certo mostruário de dispositivos, então, tem essa coisa do objeto. Tem uma história também, pode ser visto por um lado didático. “Ó, a imagem era assim”, meio loja, meio feira. Tem essa coisa meio de feira, meio de loja, meio de banalizar a imagem. A imagem é banalizada ao extremo, até faça você mesmo. Um projetor não é algo difícil. Pra quem conhece pouco um projetor, uma máquina fotográfica, todos parecem umas peças assim que você não possa fazer, quando uma câmera fotográfica é simples. Você também pode fazer uma câmera fotográfica com uma lata de qualquer coisa ou uma caixa de sapato ou qualquer objeto pode ser transformado numa máquina fotográfica, pode se transformar num projetor.

ALB – E o fato delas estarem espalhadas pela exposição desde essa sala até a penúltima ou antepenúltima sala, dos projetores estarem bem especializados? Qual foi essa contaminação e por que?

SR – Essas coisas mudam. Nessa fica mais um certo espetáculo. São elas, é uma sala pra elas. Lá na outra vai ter o confronto de três. Ali fica mais visível o confronto. Você tem elas, os projetores artesanais; você tem uma televisão; você tem um projetor num pufe e você tem um filme projetado numa tela. Ali talvez é quase o final desse dispositivo, é como se eles se encontrassem todos. Você tem um filme feito sem câmera, você tem projeções individuais, já

tem um filme feito com projeções. De uma certa maneira, é um certo momento em que eu concludo uma passagem da exposição pra apresentar os álbuns, pra voltar novamente pra um impresso, mas é um impresso diferente porque são as folhas com os fotogramas, pra depois cair mais pro cinema de narrativa.

[...]

Pode montar uma certa narrativa. Elas estão aí e na medida em que você vai vendo uma por uma... Tem os projetores, mas tem as imagens projetadas. Na realidade essas imagens projetadas me interessam tanto quanto o projetor. O projetor é um dispositivo pra visualização da imagem, mas essas imagens, como elas estão espacializadas, é como se fosse um cinema em múltiplas telas, só que rudimentar. Porque há cinema com múltiplas telas. Aqui também é o cinema, só que com múltiplas telas. Há umas telas menores, umas telas maiores, umas telas mais baixas, dá essa idéia de movimento, mas, quando você começa a olhar as imagens, você pode fabular, você pode pensar uma narrativa pra elas.

ALB – Eu fico me perguntando, Solon, se essa questão de criar narrativas ou talvez até voltando pra uma participação do espectador, se isso se dá mais por um visual do que por um corporal no sentido de um deslocamento. Como é que são essas duas instâncias, como é que elas caminham juntas ou uma se sobrepõe à outra? De uma participação, não de fato, de uma interação com a imagem que se dê de uma forma que modifique a imagem no espaço-tempo real pra outra pessoa ver, mas de fabulação mesmo. Se isso passa por essas duas instâncias ou mais por uma ou mais por outra....

SR – Só voltando um pouquinho. Essa coisa da distorção... Me interessa também essa coisa de uma imagem que ela está se dissolvendo, então, se nas imagens impressas elas estão mais próximas das imagens realistas, aqui estaria mais próximo de uma imagem onírica, porque elas estão se dissolvendo. Tem vezes que você tem que se aproximar mais pra ver o que é que de fato está acontecendo. Isso me interessa. Agora, em relação à fabulação... Não sei, eu conheço tanto essas imagens. Toda vida que eu vejo essas imagens elas me levam pra outros caminhos. O fato de eu olhar, aí de repente eu penso outras coisas. Eu acho que a imagem é isso, você vê e ela desperta algo, você é levado pra isso. Agora, a fabulação do espectador... É um convite também pra uma viagem na imagem. Tem uma certa cenografia, tem um lado didático de que ele veja a imagem, e, como tem várias possibilidades, termina tirando um pouco da ilusão da imagem, então, termina perdendo essa aura da sala escura, do cinema. Ele vai vendo, vai saindo de um, entrando noutra... São possibilidades de se pensar o cinema hoje

ou são possibilidades que o cinema sempre deu na história do cinema. Desde que o cinema é cinema, ele nunca foi único. Tem umas indústrias que foram montadas, então, foram mais bem sucedidas que outras, mas o cinema sempre foi múltiplo, o cinema sempre tinha várias possibilidades, desde o começo, da invenção. Em relação à fabulação, não sei, porque quando vê três imagens você já vê que elas começam a se relacionar. Aquela mulher ali no meio daquelas duas, sabe? Já tem uma fabulação. Tem aquele cara fugindo e tem ela olhando, então aquilo ali já cria um diálogo, porque tem mais de uma. Mesmo quando ela é individual, você sempre imagina o extracampo. Agora, fabulação é de cada um. Mas nem de cada um porque depende do momento de cada um. Quando eu vejo, eu não fabulo a mesma coisa, eu sempre fabulo diferente. Ou pelo menos dá uns *flashes* em você é levado a algo, como também você pode ter uma leitura mais formal da distorção, da projeção. Essa coisa mais instalativa, dos movimentos dos projetores – porque tem projetor mais alto, mais baixo, justamente pra... O que tinha lá na sala impressa (*Eu sou o cinema*), ele se repete aqui, se repete a partir dessa ideia de dar um movimento a partir do estático. Então, eu busco um movimento porque o movimento é a essência do cinema, mas também não existe só essa possibilidade do movimento mecânico que a gente conhece do cinema convencional. O estático tem movimento, tudo tem movimento. Não tenho muita diferença entre o estático – o que se chama de estático – e o que se chama de movimento. Tem uns que são mais explícitos que outros, mas tudo está em movimento, tudo está girando.

ALB – Vamos andando. (Para *Myxomatosis*)

SR – Aqui tem esse confronto das imagens estáticas. De duas imagens, mas já são os *backlights*. O *backlight* me interessa porque é fotografia, mas também ele é projetado, mas ele é projetado no sentido contrário, então, tem uma relação com a televisão e o vídeo em movimento. Também traz essas imagens como se elas estivessem olhando pra dentro do vídeo, elas também são espectadoras. Uma coisa que se repete lá no pufe. Porque tem a televisão e tem a imagem projetada no pufe, como se ela estivesse assistindo aos filmes que estão passando na televisão. Aqui a mesma coisa também, elas participam do filme, mas elas estão fora do filme também. Cria um certo diálogo como se elas estivessem vendo o vídeo, participando, então, o espectador ele fica também entre o estático e o movimento. Tem uma que está em movimento, mas tem duas que, aparentemente, estão estáticas.

Elas estão no filme, então, também é uma coisa de você ver o fotograma... Não é o fotograma, porque já é imagem digitalizada, é no *backlight*... E você vai ver essas duas imagens como

elas sofrem no outro espaço. É mostrar ela, ela a imagem, e mostrar ela já sendo projetada noutra espaço porque elas estão dentro do *Mixomatosys*, elas são projetadas, então, dá pra ver uma diferença quando elas se fundem com o espaço, ou seja, a carne do boi ou a própria arquitetura do matadouro. E o *Mixomatosys* vai terminar (a ex-posição) com ele também lá no *Perdeu a memória e matou o cinema*, então essas imagens são meio recorrentes. Porque também tem essa coisa da diva, porque esse material vem de Hollywood, vem da criação dos mitos, das estrelas, dos astros, é um momento do cinema que é um cinema de estrelas, não é um cinema de diretor, são cinemas de atores. Quem vende esses grandes filmes são os atores – a Marilyn, Brigitte, Marlon Brando, Delon, Catherine Deneuve, Sophia Loren. Os diretores são menos importantes. São os filmes de estrelas. Então, é um cinema de personas, não é um cinema de diretor como depois vai acontecer com a *Nouvelle Vague* e com tudo mais.

ALB – A questão espacial de ser um tríptico vai além da relação que elas tem com o próprio *Myxomatosis* como projeção? Espacialmente pensando, tem alguma outra questão nesse ponto? Ou é o fato mesmo de serem projeção e toda essa relação que há?

SR – É um tríptico porque tem essa coisa de as imagens estarem dialogando. Então, tem um vídeo e tem a fotografia. É essa a coisa que me interessa dos diálogos. Por exemplo, agora, está tudo parado, se você chega aqui você vai ver como se fossem três *backlights*, aí depois é que ele vai se tornar vídeo. Mas começa aqui. Você não tem vídeo, tem um som, mas o som podia estar vindo das três. Tem essa coisa de vários tempos. Vamos supor que o espectador tivesse chegado naquele momento ou então ele passando, ele não veria que aqui tinha um vídeo, ele pensaria que eram três *backlights*, por exemplo agora. São três *backlights*. Um pouco de diferença, porque o outro não é um *backlight*, o do meio. É uma televisão, mas aqui não está claro isso. Aqui tem três imagens estáticas. Depois é que esse que está no meio vai se tornar vídeo, mas agora não. Tem um som. O que é que nesse momento a gente tem? Tem três imagens estáticas e uma banda sonora. Depois isso vai entrar em movimento e isso vai começar, isso aí vai se transformar em vídeo. Essa passagem me interessa, é esse “entre” que me interessa. Entre o vídeo, a fotografia, a imagem estática, a imagem projetada. Essa coisa me interessa.

ALB – Eu fico pensando até na própria relação com o Renascimento, que utilizava bastante essa estrutura de múltiplas telas, de trípticos. Como isso também está relacionado com todas essas questões.

SR – Está relacionado com essa procura do movimento, de dar movimento à imagem estática. Eu venho e faço ao contrário, eu tiro o movimento. Eles estavam procurando isso, mas agora a época é diferente. Eles procuravam dar movimento á imagem estática – Botticelli, Leonardo da Vinci. Mas também tem a coisa de que eu tenho falado que eu não trabalho com um acervo de cinema. Eu trabalho com acervo de fotograma – isso é muito diferente –, que vem do cinema. Por exemplo, aqui não, aqui já tem movimento. Quem chegar aqui já vai ver duas imagens estáticas e um vídeo, uma imagem que se move, mas também não se move. Ela não se move. Dá pra notar, não é um movimento mecânico, é o movimento do meu corpo, até que eu chego e que eu me apresento, mas eu estou todo tempo presente no vídeo, desde o começo. Só que eu estou presente no primeiro momento como operador, depois eu saio e assumo um papel de ator. Então, essa coisa que volta do projetorista me interessa. É como se ele saísse. É como se essas imagens... Um momento ou outro elas vão sair fora, elas vão se libertar dos suportes, então, elas passam por vários suportes e elas vão flanando. O problema é que eu estou dentro de um espaço, eu estou sempre sujeito, seja quando eu vou pra rua, seja quando eu vou pra um museu, não importa, o espaço se impõe. A não ser que eu tivesse as condições materiais pra modificar o espaço. Porque aí seriam diferentes – as salas seriam mais escuras, talvez a ideia da ilusão fosse mais acentuada, não teria tanto confronto de luz natural –, mas é isso, eu tenho que me adaptar aos espaços. Eu estou sempre me adaptando aos espaços. É interessante de um lado porque eu nunca sei o que é que vai dar, eu não trabalho com espaço ideal. É diferente de outras condições, de museu mesmo, e de poder trabalhar com essas condições mais adequadas. Talvez essa sala fosse mais fechada, mesmo essa, não sei. Seriam outros espaços, mas o espaço é dado e a partir desse espaço eu trabalho.

ALB – Mas você acha que essas condições suscitam mais a ideia da gambiarra?

SR – É, elas tem que se adaptar, então, tem vezes que perde força do que um espaço ideal, feito pra ali. Lógico, se o espaço foi pensado pra receber aquele objeto, idealizado. Mas aí fica muito essa coisa do controle, tudo está muito controlado, entra no espetáculo. Aqui é espetáculo, mas não é tão espetáculo porque também é precário. Tem uma precariedade. A precariedade é presente. Então, também eu exponho essa precariedade. A precariedade me interessa porque está mais perto da vida. Não sou Hollywood. Hollywood propõe esse discurso. Apesar de trabalhar com o material de Hollywood, a realidade é Nordeste, é trazer

mesmo isso dos projetores. São, sei lá, 50 projetores, mas 50 projetores artesanais. Outros megas trabalhariam com 50 telas com *leds*, com megas projetores.

(Uma janela para o cinema)

SR – Aqui também é uma coisa da feira do Cariri, dessa coisa de um cinema individual. Não é de um cinema, porque não é cinema, não é, mas é de um embate seu com a imagem, mas em nível individual. Você fecha o olho pra ver e a imagem está dentro de uma caixa, aprisionada. É diferente do cinema, que é uma sala grande, são vários espectadores. Aqui não, é uma coisa individual e tem essa coisa de um gesto, levar a imagem, procurar a imagem. Tem várias imagens que você tem que procurar. Vem pra uma imagem única, individual, aprisionada, aí, de repente, você está diante de outra que confunde e que dialoga entre as mídias. A mídia do *backlight* e a mídia do vídeo. E tem também a questão de tempo. Ali um tempo, um tempo precário, aqui já um tempo mais tecnológico, porque é um vídeo, é digital, *backlight* também é. Tem a ver com o *backlight*, então talvez aqui fosse um *backlight* mais primitivo, pequeno, você pode levar no bolso, pode ser chaveiro. Era chaveiro. É uma coisa do objeto decorativo, do lúdico, da lembrança. Então, tem esses confrontos também de espaço e de tempo. O tempo das imagens. As imagens pertencem a vários tempos, e você vai pra um tempo, depois vai pra outro, depois cai noutro, um é pra ser visto, mas também depende do momento que você tenha visto. Porque se você chegar no começo a imagem de todas as três está estática, aí aqui você já é levado pra outra. Tem essa coisa que é típico de feira, típico de *shopping*, típico de passeio, de cidade, você vai andando e você vai vendo. Convidar pra um passeio, pra passear pelas imagens. Uma coisa que as cidades urbanas também... Quando você sai hoje nas cidades urbanas, sei lá, Tóquio, qualquer cidade... se ela for urbana mais intenso vai ser esse nível do cinema nas ruas, esse nível dos reclames publicitários, reclames que se movimentam. Tem muito isso também de reclames de *spot* publicitário. Tem essa coisa que está ligada à feira, ao espetáculo, ao *shopping*, aos reclames, *spots* publicitários, às várias mídias que têm a imagem, ligadas à história da imagem. Imagem impressa, imagem em movimento, imagem em monóculo, imagem individual, imagem múltipla, umas coisas mais decorativas, outras... São as possibilidades que a imagem pode ter, são várias possibilidades de fazer cinema. Cinema numa expressão mais ampla, até quando ele é estático. Por exemplo, a essência da palavra cinema vem de movimento, mas também... tudo bem, eu digo que... eu posso fazer cinema, um cinema impresso, só que com outro tipo de movimento, tenho que pensar outro movimento pra esse já que eu não tenho o movimento mecânico, mas que movimento dar?

Tudo está em movimento, a própria exposição também vai se movimentando. Uma hora o seu corpo vai ter tal postura, noutra vai ter outra. É como se o museu também fosse um lugar de passeio, de caminhada. Um pouco o modernismo. A sala lá tem até uma brincadeira, *Cinema moderno*, mas apresenta umas gambiarras. Mas é um pouco isso de brincar com a história da imagem, com essas possibilidades da linguagem da imagem – cinema, fotografia. Nesse caso aqui fica entre cinema, entre fotografia, entre instalação. Mas é isso, um passeio, eu acho que essa coisa do passear, se deixar levar pelas imagens é bacana. É também uma maneira de eu afirmar, fazer um elogio à perda da aura. Não é aquela imagem com controle técnico, pelo contrário, eu não. Na maioria das vezes, não tenho o controle, eu assumo o risco do mal feito, da gambiarra. Noutros menos, noutros mais, mas é isso, é uma afirmação de acabar com essa aura, por isso que eu não vou pra... Eu não faço fotografia, não imprimo. Poderia ter feito uma grande foto impressa, mas não me interessava.

ALB – Apesar de ser uma instância de visibilidade individual, mesmo assim, suscita troca.

SR – É.

ALB – O pessoal que estava aqui atrás enquanto a gente conversava comentava, “O que é que eu estou vendo...”, “Olha essa daqui...”

SR – É. Tem a curiosidade. É porque é individual. Ela está vendo, só ela está vendo, então, ela é obrigada a mostrar pro outro.

ALB – E essa coisa da espacialidade também. Uma criança consegue alcançar até certo ponto, já um adulto consegue alcançar um pouco mais. Depende das alturas, depende também se você vai trocando entre cada ramo desses.

SR – E tem a cor também dos monóculos. É uma coisa engraçadíssima. Você tem uns monóculos que têm o fundo colorido, então, modificam a imagem. Mas aqui ainda é começo da exposição, então, ainda tem uma sala dos projetores, aqui tem o vídeo e os backlights, aqui já começa a se confundir mais. A gente vai entrando e aqui se confundem mais as mídias, porque aqui você tem vários dispositivos: você tem o projetor, o projetor caseiro, também noutras espacialidades você tem umas imagens impressas, mas elas estão montadas como se fossem uma imagem só. Um objeto só. Está montado como um objeto. A montagem muito

mais de objeto do que elas individuais. E aqui (*Eu sou o cinema* na sala seguinte) você é levado a ler, porque tem a legenda, então, a narrativa se faz pelo texto. Cada imagem tem uma legenda, então, a gente já entra noutros dispositivos. Tem um vídeo (*Quando o cinema se desfaz em fotograma*), mas o vídeo já tem a ver com a encenação, porque são atores que estão encenando um ato. Tem esse ato. Então, você tem várias modalidades, já tem dois tipos de projeção, a dos projetores caseiros e a projeção digital. Tem a encenação, que não é mais um vídeo de projeção, é um vídeo encenado. Mas tem as roupas também. E tem o cinema impresso com as legendas.

ALB – E é impressão em tecido também (*Quando o cinema se desfaz em fotograma*), só que aqui não tem o texto e aqui tem (*Eu sou o cinema*).

SR – É, aqui as imagens estão na roupa, estão sendo vestidas pelos atores; e aqui, esse tecido é usado como impressão. E o projetor. Aqui também não é um projetor, mas é um *backlight* (*Céu de estrelas*), que dialoga com o monóculo. Então, as relações também são diferentes de corpo. Em alguns momentos, ela tem que se aproximar pra ler a frase. E elas podem fotografar as imagens. Aqui tem um que é uma distância, ali você tinha que chegar perto, trazer o objeto pro olho pra ver, aqui você já vê numa certa distância a imagem. Aqui você já tem que se aproximar, porque os projetores atrapalham um pouco; num outro você tem o *backlight*, mas você vai e aí é que fica menorzinho, tem esses *flashezinhos* de luz, meio como se fosse um céu.

ALB – Da exposição inteira, tirando a sala do *Perdeu a memória...*, essa é a única parede em que se tem cor diferente do branco.

SR – É.

ALB - Acho que evidencia bem mais essas pequenas projeções, esses mini *backlights*.

SR – Pois é, eu não sei... Se ela fosse branca, evidenciaria as caixinhas.

ALB – O preto das caixinhas, a moldurinha?

SR – É, a moldura. Também é uma coisa que você tem que se aproximar bem mais, porque as imagens são pequenininhas. É como se fossem pequenas televisõezinhas. Televisão individual que tem uma relação com os monóculos. Tem a imagem impressa na roupa que eles trazem, os atores trazem, e aqui você tem a imagem impressa no tecido. É o mesmo suporte, que é tecido, mas de maneiras diferentes também.

ALB – E aqui a imagem se desloca no corpo, enquanto aqui o corpo tem que se deslocar pra deslocar a imagem.

SR – É. E ali tem que ser lido, entra o texto. Essa ideia do texto vai estar lá no outro, vai estar em vários momentos. N’*O golpe do corte* você vai ter um texto falado, você vai ter o texto da legenda, você tem pelo menos dois níveis de texto: tem o texto falado e tem o texto de legenda, pra ser lido. Então, o que dá no vídeo, dos textos, das legendas de cada filme, aqui vai dar no cinema impresso. É engraçado isso, uma coisinha modifica, um suporte, e modifica tudo. É outra leitura.

ALB – Modifica o corpo inteiro, modifica uma visibilidade inteira. É como se o dispositivo modificasse essas outras instâncias.

SR – É, modifica também o olhar do público. A exposição também é sobre o olhar. É sobre a imagem e como olhar uma imagem. Você tem várias possibilidades de olhar essa imagem, porque você olha à distância, olha mais perto, outros você traz o objeto pro seu olho, o outro é ao contrário. Você tem que se distanciar, outros tem que se aproximar. Não é tão claro porque nada aqui é claro. Porque não posso dizer que é uma exposição interativa, porque aí você manipula pouco, mas ela quase também é uma interati... Tem essa coisa do corpo. Se você quiser, você vai sentar ali, mas tem umas coisas assim que o corpo... Você é obrigado a ter umas posturas diferentes. Aí tem essa coisa do som, que já vem de outras.

ALB - Vem da coisa do fotograma ser estático e ser retirado do filme, essa coisa da maioria dos trabalhos ser sem som mesmo?

SR – É.

ALB – Como é que você pensa a questão do som nos trabalhos? Porque cresceu muito pro *Perdeu a memória...* Tem uma construção sonora muito mais rica. Rica no sentido de detalhe, não de importância.

SR – Mas todos eles tem um som, é porque quando botou todos os sons ia atrapalhar. O que me interessa são essas mídias diferentes, o texto, a literatura... o som, a imagem, isso me interessa. No *Perdeu a memória...* isso fica mais claro, o som tem uma personalidade, foi trabalhado o som, porque é cinema. Foi trabalhado o texto, tem um texto de fato. É como se cada sala dessas tivesse um detalhezinho: um aparece o texto, outro aparece um ator. No *Quando o fotograma se desfaz em fotograma*, são atores. Tem as projeções em vários níveis, aí quando chega no cinema que se aproxima mais de um cinema convencional, se aproxima de um cinema narrativo, elas se encontram mesmo, porque é o cinema, o cinema é isso, o cinema nasceu disso. Antes do cinema, tinha a literatura; antes do cinema, tinha a fotografia; antes do cinema, tinha a atuação; antes do cinema, tinha o som. A história das gravações sonoras e do cinema estão muito juntas uma da outra. Aqui volta de novo a um confronto desses de mídia, as projeções, mas aí você tem um filmezinho (*Circus*), um curta, que é totalmente feito a base de projeção, de projetor, o projetorista. É o primeiro na realidade. Não, tinha o *Myxomatosis* também, mas aqui é mais projetor ainda. Eu acho que o projetorista é mais presente aí. Porque aparece projetando. Tem novamente os projetores artesanais, mas aí também você tem o cinema feito sem câmera (*O golpe do corte*), tem vários filmes que são feitos sem câmera, tem a televisão. Então, rapidinho você tem três tempos: tem o tempo da televisão; tem o tempo precário, um tempo mais pré-histórico das imagens e tem o tempo aqui do projetor, da projeção, de uma vídeo arte, sei lá, mais contemporâneo. Então tem esses confrontos, e tem a imagem estática projetada (na almofada d'*O golpe do corte*), mas menos distorcida do que a do projetor caseiro.

ALB – Mas suscetível de ser manipulada, de ser modificada pela textura do tecido, pelo movimento de um corpo que venha a ficar em cima dela.

SR – Sim. Porque você também tem uns filmes que tem uma narrativa, tem som. É muito sonoro. Porque um desses é em *off*, a imagem entra como ilustração de um texto. É um texto, é um oral, ouvido. Então, tem a ver um pouco mais com rádio, a coisa da radiofonia. Tem esse aí da *Fissura*, que é a literatura, mas as imagens estão mais à serviço do texto. Voltam as legendas, mas as legendas voltam diferentes. E tem essa coisa instalativa, de um espaço, da

imagem na qual você pode sentar pra ver. Um lugar que convida, é pra ser sentado. Então, tem uns confrontos de imagem. Essa imagem, ela é estática, mas ela tem um movimento porque elas estão sendo projetadas, elas estão em movimento. Não a imagem em si, ela é estática, mas sucede uma imagem a outra.

ALB – Ela volta a uma instância do tempo. Isso.

SR – Em confronto com a imagem projetada estática; em confronto com a outra que é projetada, mas com o projetor artesanal, dá essas distorções. Vai nessa coisa de movimento. Você olha pra um lado é uma coisa, olha pro outro, é outra. Ali já tem um som que vem daqui. Então, você pode ficar ouvindo um som, um texto que vem daqui de uma imagem e vê noutra imagem, vendo outra.

Aqui (*O golpe do corte*) vem essa coisa da montagem. Vem com as músicas. Também são músicas de cinema... Não músicas de cinema, mas músicas cantadas pelas divas. Pela Marilyn, pela Marlene Dietrich, aí entra o Tom Zé também cantando sobre a Brigitte. Porque é um pouco isso, a exposição é sobre imagem. Então, também tem Tom Zé fazendo uma música pra Brigitte Bardot e falando de um tempo quando a Brigitte era Brigitte e falando desse tempo hoje. Queira ou não queira, a música do Tom Zé é sobre a imagem. Será se um jovem vai telefonar pra Brigitte? Mas essa Brigitte já não é mais aquela Brigitte da imagem. Então, a gente fica ouvindo a música da Brigitte e de repente eu saio pra outra sala, eu encontro com a Brigitte (extensão de *Eu sou o cinema*). *O golpe do corte* termina com esse trabalho que tem as músicas, que tem a Marilyn, que tem a Marlene Dietrich e tem o Tom Zé cantando música pra Brigitte. Quando eu saio da sala, a primeira imagem que eu encontro, é a Brigitte. A Brigitte Bardot. São olhos, aí você tem a Brigitte, mas tem um olho ali e no final, lhe joga pro “Fim” (extensões de *Eu sou o cinema*) e você é convidado pra entrar no cinema (*Perdeu a memória...*). Então, é como se fosse desmembrada toda a engrenagem chamada cinema. Toda ela é esfacelada. Você tem tudo ali, mas agora você tem ele material (*Fotogramas*). Ele está aqui materializado. Em todas as outras foram impressos, foram projetados, agora não. Agora você tem o cinema matéria. Não é cinema, é o fotograma, a fotografia.

ALB – E a escolha dessas páginas nos álbuns, como é que foi?

SR – É quase o mesmo processo que eu estava falando, que é como se eu esfacelasse o cinema, como se eu trabalhasse fotograma, movimento, projetor... Aqui eu também esfacelo de uma certa maneira o álbum. Você tem uma página sem nada, depois já começa a ser cortada, mas cortada mal feita, depois já entram os fotogramas e tem uns lugares que não... Começa ali a página, aqui ela está inteira, aqui ela já tem os buracos, a tela, a janela que vai receber. Aqui tem os nomes, mais nomes, tem as imagens. Aqui tem as imagens, mas não tem nome, aqui tem nome com imagem, então também vai se formando. Tem essas coisas, vai se deslocando. Tem esse lado didático de mostrar como os álbuns eram feitos.

ALB – Processual mesmo.

SR – É, do processo. Me interessa essa coisa também de um vazio. Aqui, essa página, essas páginas me interessam, não tem imagem nem nome, mas você é levado a colocar as imagens virtualmente. E aqui, como tem os nomes, também você é levado a preencher o vazio. O vazio nunca está vazio. O vazio sempre está cheio. Tem uma frase que termina ali o texto “Um fotograma, um som, um zoom, o mais profundo em direção à abstração total do detalhe, ao mais elevado grau de luz.” Então, tem a luz. E tem essas marcas que deixou, que você ainda não consegue ver a imagem porque são muito tênues, mas elas deixaram as marcas. As imagens, por onde elas passam, deixam uns rastros. Talvez isso aqui resumisse um pouco o desejo. São várias modalidades dentro de uma página. É outra maneira de pensar o cinema. Tem o cinema aqui impresso também como tinha lá na entrada da exposição, depois tinha ali no objeto, que é quase objeto. São maneiras. São outras maneiras de pensar o cinema impresso. Tem o cinema em movimento e aqui eu tenho uma coisa mais do cinema impresso.

ALB – Que vaza também de lá pra essa sala.

SR – Que vaza pra cá. E que tem esses olhos. Você está aqui, eu estou vendo aqui, mas tem um olho ali me olhando, eu estou sendo visto também por essas imagens. E tem uma coisa dum “Fim” ali, que anuncia o fim. Então, é como se isso fosse um filme. Você entra no cinema. Se depois você quiser sentar pra ver o filme, você entra, mas é como se você penetrasse no cinema e você fosse andando. Essa mesma exposição, assim, se fosse pensado, poderia muito bem fechar essas salas e você entrar em um turbilhão escuro, sem luz nenhuma, e você teria bem acentuada essa ideia de viagem. Mas não é, porque é quase uma viagem. Tem esse lado cenográfico, tem o lado didático, tem um lado de objeto, tem um lado de loja,

tem um lado de shopping, tem um lado de texto, tem metalinguagem sobre a imagem. Tem texto, tem muito texto. Apesar de ter texto de legenda. Até tem texto falado, tem texto falado de duas maneiras: o *off* do Pereio, mas tem o outro texto lá. Então, tem várias modalidades de pensar o texto. Mesmo quando eu entro nessa onda do cinema impresso, que me interessa, porque me interessa a fotonovela. Queira ou não queira eu estou dentro de uma área de fotonovela. A fotonovela me interessa, como me interessa o cartaz, como... Ah! Me interessam todas as possibilidades da imagem. É a imagem, não é cinema. É isso, é uma brincadeira, um *playground*, é um lugar de brincar, é um lugar de curtir. É isso, é um lugar de curtidão, tem que ter esse espaço leve. Aí de novo a luz. Ela está sempre presente, porque também, mais que o movimento, o cinema é isso, essa luz, essa projeção. O cinema, ele pode ser estático, mas tem a luz, mesmo quando é impresso tem a luz. Tem várias modalidades de luz, porque tem o *backlight*, tem o monóculo, tem os mini *backlights*, tem as mesas de luz. Então, são os dispositivos, porque o cinema é isso. O cinema sempre foi. Não é que o cinema contemporâneo é isso, o cinema sempre foi isso. O cinema foi sempre múltiplo. As possibilidades do cinema foram múltiplas. Tem umas épocas em que umas dominam mais do que as outras. Agora tem uma retomada um pouco disso, mas é isso. Mas não é uma exposição feita pra um público de arte. Não é uma exposição feita pra um público de estudiosos de cinema, aficionados de cinema. Uma criança vai e curte. É pra curtir pelo menos. Mas tem umas imagens que estão com... Elas são meio veladas por causa do papel vegetal. Tem outras que já aparecem mais. Tem também essa coisa do movimento. Umhas mesas são maiores, mais altas do que as outras. Então, a ideia do movimento é sempre presente, na exposição todinha, ela tem sempre uma ideia de movimento. Tem ele já fora do álbum, só os fotogramas. É como se você chegasse ao final. Você abrisse a cortina pra entrar num espetáculo, num cinema.

É isso, apresentar vários componentes dessa engrenagem chamada cinema. Aqui já é a matéria dos fotogramas, você já pode pegar. São os álbuns, o acervo, mas desmembrado, e aqui a gente adentra um cinema, aqui ele é como se fosse o lugar do encontro. Aqui tem a narrativa, a sala convencional de um filme, onde tem o filme com a narrativa, pra contar uma história, mas também através de projeção. Tinha um que já fazia parte, é como se ele tivesse se deslocado pra cá, o que está no começo. O *Myxomatosis* vem, volta de novo aqui noutra edição. Não só o *Myxomatosis*, mas é um cinema narrativo e com um dado importante que é a parte sonora: o som, a fala, tudo é pensado em nível de som, as várias superposições de vozes. Mas é quase uma sala convencional de cinema, é quase um filme convencional. Aqui se

encerra. A engrenagem foi toda foi desmontada. É como se ela se encontrasse aqui, essas partes das engrenagens.

19/01 – Quinto dia

[...]

ALB – E como é que você escolhe, Solon, dentro de uma gama tão variada de fotogramas?

SR – Eu escolhi um agora... Era o Elvis Presley dizendo “Tenho que encontrar um trabalho”. É ótimo, Elvis Presley tem que encontrar um trabalho. Aí tem um aqui agora, que o cara era estranhíssimo. Esse aqui lembra um pouco o Edgar Allan Poe e esse cara está meio de olho fechado e é uma coisa meio mediúnica. Meio estranha essa figura. Figura bacanérrima. E o corte de cabelo dele... Tem vezes que é por estar danificado, tem vezes que é uma cena. Esse aqui é uma cena. A família com o filho e uma estrada lá atrás. Eles (os fotogramas) vão saindo daqui e vão entrando em caixas. Aí tem a onda das caixas. Eles vão passando pra umas caixas, as caixas vão ficando menores. Esses daqui que já foram escolhidos. Depois daqui ele vai pra ser reproduzido, já é a caixa que vou levar pra reprodução. É muito rápido, não foram nem cinco segundos, olha quantos. Já abre uma história. Essa família aqui, você já podia fazer um filme todinho só sobre esse. É mais ou menos assim. De vez enquanto surgem umas coisas bem estranhas. Dia desses eu achei o Pelé bem novinho. Tem os olhares. Mas não tem muito critério. Tem uns que tão assim também, não sei o que é... Vittorio Gassman e Andre Raimbourg... “Desde o momento que a vi, que a adoro sem cessar”. Tem também a coisa do português, porque o português modifica também.

ALB – N’O *golpe do corte* tinha a marca da expressão bem forte, principalmente no livro. Dialogam as figuras, uma imagem com a outra.

SR – Olha esse fotograma, está lá no projetor. A diferença é enorme, mas são artefatos de ver – a lupa, o monóculo... É engraçado, essas coisas todinhas tão também desaparecendo, esses artefatozinhos. Alguns são eleitos, outros voltam. Eu tenho viajado nesses que têm mais de um.

ALB – São quantos álbuns, Solon?

SR – São dez.

ALB – Pra cada álbum é um filme só? Ou não, são vários?

SR – Não. Tem vezes que muda. Nessa página tem quantos filmes? Tem *Escola de música*, tem *Pirata* e tem *De homem para homem*. Tem *O anjo escarlate*, *As mil e uma noites*, aqui tem dois... não, tem *O valente* também... Não, tem mais... *O anjo escarlate*, *A vida íntima de Adão e Eva*, *As mil e uma noites*, *Palavras ao vento*... *Eu me vingarei*, *Flor e sangue*, *A pantera dos mares*... Não, muda. É raro ter um só pra um filme. Aqui é *Africa de fogo*, *Piratas dos sete mares*, *Após a tempestade*, *A princesa das selvas*, *A condessa se rende*, *A espada*... Tem uma coisa que tem título também que... *Porque os sinos dobram*, *O soldado da rainha*... Tem uma coisa que tem filmes que tem títulos diferentes em vários estados. Chegava no Rio tinha um título, vinha pra cá tinha um... A tradução... Eles traduziam diferente. Então, tem umas ondas também assim... Pra pesquisa, começa que tinha que ver o título original do filme, a primeira coisa seria ver o título... *As aventuras de Robin Hood*, *Jesse James*... Teria que partir logo pra ver qual é o filme... *Nações e uma alma*, *Flechas em chama*, *A mais bela mulher do mundo*, *O vale dos reis*, *O homem que vendeu a alma*, *Os covardes não vivem*, *Robin Hood*, *O justiceiro*, *Uma louca aventura*, *Praia maldita*, *Mais forte que a lei*, *Procura-se uma estrela*, *Os maus espíritos*, *Os amores de Carolina*, *Janela fechada*... Também não tem o nome do diretor. *Cavaleiro da aventura*, *Cavaleiro*... Ó, aqui já tem bastante desse *Cavaleiro da aventura*. *Armado até o dente*, ... *das sombras*, *Mulheres sem amanhã*, *O bando de*... Tem umas letras que eu nem se o... *O assaltos de Frank e Jesse James*, *O selvagem*, *O selvagem* com Marlon Brando... Ó, Marlon Brando de pirata, vários Marlon Brando. Tem vários filmes do Marlon Brando. Tem *Julio César* e *O selvagem*. *Cedo para beijar*, Alain Delon... Alain Delon é *Direito de matar*, *Sem lei e sem Deus*... Tem um que eu procuro e não consegui achar, mas eu nunca vi também... Eu vou vendo, depois eu fecho, mas era o primeiro beijo no cinema, que deve estar num desses álbuns, é pra estar. Emilinha Borba, Carmélia Alves, Doris Monteiro, Ângela Maria, Glauce Rocha... De vez em quando tem uns brasileiros. *Casablanca*, *O homem da calamidade*, *A selva do terror*, ..., *Atrás da cortina* ..., *Em cada coração um pecado*...

ALB – Aqui tem três álbuns que você pegou e mais três no baú?

SR – É, são seis.

ALB – Mas são dez ao todo?

SR – Tem mais. São dez ao todo.

ALB – E os outros quatro?

SR – Tem quatro que estão com minha irmã. Eu ia pegar e nunca peguei. No total são dez.

ALB – E dos não catalogados são... É essa pastinha mais esses soltos?

SR – Não catalogados?

ALB – É. Desses semi-catalogados ou não catalogados.

SR – Tem mais. Tem mais quantas? Deixa eu ver... Dessas pastas tem mais duas. São três pastas dessas de folha. É isso? É. De folha solta assim são três. Aí tem desses que estão soltos, que estão espalhados nessas caixas. Eu teria que ver quantos dão, porque os álbuns são fáceis de somar. É que eu nunca parei pra contar.

ALB – Na contagem que tem no folheto da exposição são 10 mil dos catalogados e 25 mil soltos.

SR – É. Que eu acho que dá mais. Porque tem umas páginas que são maiores, tem umas menores também. Não sei, teria que... Mas brincando, brincando, cada pasta dessas... Deve ter pelo menos dois álbuns, eu acho. Tem dois álbuns. Tem não?

ALB – Acho que tem.

SR – São dez páginas, teria que contar... Botar dois álbuns, dá dois, quatro, seis...

ALB – Tem três pastas dessas?

SR – Tem três pastas dessas.

ALB – Se der dois álbuns por pasta...

SR – Cada álbum dá mil. Se der dois álbuns por pasta dá seis álbuns. Seis mil?

ALB – Seis mil.

SR – É. Seis mil. Não sei... Porque esse negócio você pensa que não é nada, mas quando você vai contar... dá uma porrada. Dos monóculos... Sim, tem a mala. Tem a mala que a gente não contou. Dos monóculos, no total, são 80. 80 não... Dos monóculos tem é coisa... são... 80 foi a primeira, são 80... São 80 com 50. São 130 monóculos. É, são três pastas e tem a mala. Eu não sei quantos tem naquele livro, mas no livro tem uma porrada. Tem pelo menos umas 200 imagens.

ALB – O livro que você diz é o...?

SR – Esse último. Rapaz, aí vai contando o negócio, vai contando... Mas pra ajeitar isso mesmo, catalogar, isso vai ser uma... É uma grana, é gente. Pra fazer a pesquisa e ver o diretor, fazer a ficha técnica dos filmes... Teria que reorganizar de outra maneira os álbuns.

ALB – Você tem desejo de fazer uma catalogação?

SR – Não sei, se pintasse uma grana pra organizar uma equipe, eu curtiria ter organizado mesmo assim. Até pra arquivar. Se pintasse uma instituição que arquivasse esse negócio, reproduzisse... Porque eu, de fato, não preciso dele, da matéria, então eu acho que podia ser bacana, porque tem várias histórias aí pra estudar, por exemplo, sei lá, uma escola de... de cinema, você tem a luz, você tem costume, você tem várias coisas que podiam ser material pra uma escola, pra ensinar mesmo, pra ter como arquivo.