

O perpétuo presente do arquivo: notas sobre a insubordinação dos movimentos afrodiaspóricos em *Solmatalua*¹

Ricardo Lessa Filho²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

O ensaio analisa o curta-metragem *Solmatalua* (2022), que através da rítmica e visualidade da montagem engendra em suas imagens a um só tempo aquilo o que Pasolini denominara de “cinema de poesia” – ao afirmar a natureza fundamentalmente artística do cinema, a sua violência expressiva –, como também por sua insistência genealógica, o filme de Rodrigo Ribeiro-Andrade busca uma origem-redemoinho, impura tal qual proposta por Benjamin. Assim, a dimensão experimental da obra acaba por aproximar-se de alguns desdobramentos pensados por Bona e, ainda, por sua natureza tanto arquivística quanto afrodiaspórica, *Solmatalua* faz ressoar aquilo que Hartman definiu como fabulação crítica e Brand como o mapa da porta do não retorno. E através dos ritmos e das visualidades do filme, o pensamento de Deleuze se faz fundamental para pensar o ato de criação como porvir dos povos.

PALAVRAS-CHAVE: *Solmatalua*; Montagem experimental; Arquivos afrodiaspóricos; Escravidão.

Introdução

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

E não bastasse todas essas exigências e inquietações, ao menos uma outra demanda, em *Solmatalua*, parece-nos crucial: a dimensão mesma do desafio, da insubordinação que essas imagens oferecem quando surgem diante de nós concatenadas por um trabalho de montagem por um lado tão rigoroso (em sua dedicação investigativa em descobrir e utilizar-se de tantos materiais de arquivos de depósitos diversos, nacionais ou estrangeiros); e por outro lado insistentemente experimental (o desafio e insubordinação propriamente ditos através da montagem cinematográfica, logo, uma experimentação na própria linguagem do cinema).

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

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

Da poesia – e sobre os arquivos da escravidão

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

Pasolini insistiu em lembrar que as imagens que se desenrolam na tela são indissociáveis do mundo da memória e dos sonhos, o que explica a profunda qualidade onírica do cinema e da inseparabilidade da sua natureza, digamos, objetual, absoluta e necessariamente concreta – e não há como negar, em *Solmatalua*, as imbricações oníricase espectrais de suas imagens. Uma forma de afirmar a natureza fundamentalmente artística do cinema, a sua violência expressiva, a sua materialidade onírica, espectral. Tudo isso leva Pasolini a pensar, em conclusão, que a linguagem do cinema é fundamentalmente uma “linguagem de poesia” (PASOLINI, 1976) – ainda que o cineastaitaliano note que, de forma massiva, é a prosa narrativa que terá tomado o poder, via Hollywood, sobre a história da sétima arte.

Logo nos primeiros minutos da narrativa somos apresentados a uma fotografia do navio britânico *HMS Daphne* que em 1868 resgatara escravos da África Oriental que tinham sido feitos cativos por traficantes árabes nos primeiros dias de novembro daquele ano.¹ Como que de ponta cabeça, a fotografia da enorme embarcação vai, pouco a pouco, nos revelando os corpos negros e escravizados nesse espaço tão bem denominado por Dionne Brand como o “mapa para a porta do não-retorno”, isto é, a metáfora que a autora utiliza para pensar como as entradas dessas enormes construções flutuantes podem ser interpretadas, em nossa atualidade, como a “porta pela qual os africanos foram capturados, carregados em navios que se dirigiam ao Novo Mundo” (BRAND, 2001, p. 21, tradução minha).

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

¹ A Lei de Abolição da Escravatura (*The Slavery Abolition Act*) entrou em vigor oficialmente no Império Britânico em 1833. Mas já há alguns anos antes a Marinha Real da Grã Bretanha iniciou operações anti-escravatura visando, principalmente, os navios portugueses e espanhóis.

Da fabulação crítica e da insubordinação

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

Hartman, sobre a sua própria perspectiva de *fabulação crítica*, a define como a capacidade “de recuperar o que permanece adormecido – a aderência ou reivindicação de suas vidas no presente – sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração” (HARTMAN, 2020, p. 15). Mas como fabular existências condenadas à desaparecimento física, simbólica e memorialística? Hartman propõe que a *fabulação crítica* é

uma história fundamentada na impossibilidade – de escutar o não dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas – e decidida a atingir um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, códigos e fragmentos de discurso, que é o mais próximo que nós chegamos a uma biografia dos sem nomes e dos esquecidos. [...] A necessidade de tentar representar o que não podemos, em vez de conduzir ao pessimismo ou desespero, deve ser acolhida como a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo por um futuro liberto. (HARTMAN, 2020, p. 15 e 31).

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

E é sobre uma *insubordinação* à limitação material que é perceptível em *Solmatalua*. Insubordinação, por exemplo, quando descobrimos, pelos créditos finais, que muitos dos materiais audiovisuais utilizados na montagem do filme eram excertos pouco conhecidos e,

consequentemente, tomos ignorados por uma certa cultura visual hierárquica. A insubordinação exercida pela montagem de Rodrigo Ribeiro se dá, justamente, na fusão de materiais de depósitos internacionais confeccionados no século XIX com outros materiais produzidos na metade do século XX ou em nossa contemporaneidade no Brasil ou no exterior. E esses materiais vislumbrados pelo cineasta são tomos que precisaram ser aproximados, tensionados para que uma nova legibilidade pudesse constituir-se a uma só vez como exercício de sensibilidade e historicidade, e como gesto de insubordinação à hierarquia dos dispositivos, dos depósitos e das imagens.

Criar o “povo que falta”

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

Gilles Deleuze parece propor filosoficamente aquilo que as recentes obras de Rodrigo Ribeiro partilham cinematograficamente: pôr em evidência “essa invenção de um povo, isto é, *uma possibilidade de vida*”, porque, continua Deleuze, “escrever [ou montar as imagens] por esse *povo que falta*” (DELEUZE, 1997, p. 15; grifo nosso). De tal modo, a montagem é em *Solmatalua* a confirmação mesma de um *ato de criação*, ou seja, uma exigência em que o criador não trabalha pelo prazer, mas fá-lo por causa de uma “absoluta necessidade”, pois só assim é possível inventar, experimentar, criar conceitos (e mundos) (DELEUZE, 1999).

A montagem de *Solmatalua* será a conformação – mas também em durações e ritmos, em timbres de vozes e em rimas – dessa divisão política, histórica e até antropológica. Será, portanto, uma montagem essencialmente dialética: uma montagem de emergências e ressurgências *insubordinadas* concebidas segundo um ponto de vista mantido por todo um emaranhado processo de decisões práticas e atos de pensamento, de decisões sensíveis e intuições intelectuais. Será de modo obstinado a tentativa de forjar, com imagens e sons de

passados diversos, uma memória para os povos afrodiáspóricos obliterados, tratando de reivindicar, em uma atualidade sempre renovada, uma certa intimidade com a vida dos mortos à luz da “*História do presente*”, ou como decididamente escreve Hartman:

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

Assim, propomos que a noção de povo como *povo que falta* consiste, para o pensamento de Gilles Deleuze, em uma ramificação com o conceito de devir onde podemos vislumbrar que essa “falta” já aponta para algo futuro ainda que qualificando ou subjetivando esta temporalidade de outro modo. Não o “futuro” propriamente dito, mas a busca por consolidar um projeto ou pensamento – de todos os modos, um *ato de criação* –, que possa transmutar o presente, tornando-o um *deve ser*, transcendendo-o em outro tempo que precisará *vir* – porvir, devir. E Rodrigo Ribeiro para consolidar em *Solmatalua* tal projeto de inventar ou imaginar essa formulação de um “povo que falta” à luz dos povos afrodiáspóricos, precisou pensar o devir unido às imagens de arquivo dos povos que possuem um *estranho status*, porque incessantemente soterrados pelas fundações hierárquicas ou coloniais, e por isso tal projeto não pode evoluir, se constituir senão quando clama e exige um porvir ou devir – de todo modo, um *vir a ser*, um *deve ser* insistentemente político – de nosso presente mais urgente e insubordinado.

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

Considerações finais

Rodrigo Ribeiro através de *Solmatalua* sabe muito bem sobre o que estão em jogo nos ritmos da montagem, nas dissonâncias poéticas, nas temporalidades dos movimentos corporais afrodiáspóricos que surgem e desaparecem sempre ecoando a sua própria experiência de inventar ou imaginar modos de deflagração para estes povos que faltam, fazendo junto ao arquivo – aqui como espectro sempre em movimento – um retorno à terra dos vivos, e como se nesse gesto algo de um repovoamento afrodiáspórico pudesse ser

exercido ou clamado pela dimensão experimental da linguagem que o filme pratica, que o filme forja.

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

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BONA, D. T. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- BRAND, D. **A map to the door of no return**. Toronto: Vintage Canada, 2001.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, G. O ato de criação. In **Jornal Folha de S. Paulo**, 1999. Disponível em: <https://encr.pw/MFV2b>
- HARTMAN, S. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARTMAN, S. Vênus em dois atos. In **ECO-PÓS**, v. 23, nº 3, 2020, pp. 12-33.
- LESSA FILHO, R.; SALGUEIRO MARQUES, Ângela C.; VIEIRA, F. A morte branca do feiticeiro negro: sobrevivências possíveis de um testemunho liminar. **Revista Eco- Pós**, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 283–312, 2022.
- RIBEIRO, R. **Por uma fantasmagoria negra experimental**. Revista Cinética, 2020. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/entrevista-rodriigo-feiticeiro-juliano-2020>>. Acesso em: 20/12/2023.