







PERDEU A MEMÓRIA E MATOU O CINEMA

O CINEMA É MEU PLAYGROUND

SOLON RIBEIRO



1





O cinema sempre me pareceu uma atividade lúdica, uma grande brincadeira. Minha infância aconteceu dentro de salas de cinema, entrávamos naquelas salas como quem penetra em qualquer recinto de nossas casas, mas sabíamos que encontraríamos algo além do corriqueiro, na saída, éramos diferentes, aquelas imagens nos tornavam Homens.

Para nós crianças, o cinema era um monte de figurinhas que juntas contavam uma história. Era preciso liberar aquelas imagens da sala escura.

Com os projetores que fabricávamos em casa com caixas de sapato, aquelas figuras ganhavam um novo significado. No princípio aquelas imagens nos fascinavam, inventávamos outro tempo e elas escapavam de nós, se apresentando em outras fábulas. O que era no princípio um sonho tornou-se um pesadelo.

Com olhos familiares essas imagens têm acompanhado meu envelhecido, elas continuam lá, impávidas, congelados no tempo e eu na minha pequenez não consigo parar o tempo desta saga, subverter as regras do jogo, - ser fotograma - foi a solução encontrada para

reanimar seus aspectos mágicos e metafísicos e é como fotograma que sigo aqui deixando minha errática marca de serpente.

Nos anos 90, herdei de meu pai uma imensa coleção de mais de trinta mil fotogramas de cinema (década de 20 a 60)

O acervo é constituído de 10.000(dez mil) fotogramas catalogados e 25.000 (vinte e cinco mil) que ainda não foram catalogados, esses fotogramas, em geral mostram os atores principais dos filmes e foram cuidadosamente guardados em álbuns feitos para esse fim, contendo o nome e o ano da produção.

A coleção ficou guardada no cofre por mais de trinta anos, sem nunca ser aberto, justo ao falecimento do meu pai, com a morte dele o cofre foi aberto.

Tem um comentário do meu pai que é representativo do amor que tinha pela coleção:

“para mim, quando morre um ator/atriz é como se eu também tivesse morrido e quando vejo um envelhecer, é mesmo que observar meu envelhecimento, é que eu vivi a vida deles”

Fazem parte da coleção, clássicos do cinema como:





Judy Garland em *O Mágico de Oz*, Humphrey Bogart e Ingrid Bergman em *Casablanca*, Marlon Brando em *O Selvagem*, Brigitte Bardot em *Brotinho de outro mundo*, Grace Kelly e James Stewart em *Janela Indiscreta*, Orson Welles em *O amanhã é Eterno*, Rodolfo Valentino em *O Filho do Sheik*. Cena do primeiro beijo no cinema, trocado por Mary Irvin e John C. Rice.

Problematizar o estatuto do arquivo com intuito de desmontar sua íntima relação com o passado é o desejo que me leva a experimentar outros modos de desconstruir o discurso cinematográfico, seja na narrativa, na continuidade, na exibição, o potencial da coleção sofre uma espécie de ressignificação, os fotogramas são novamente ativados para a vida, mas agora imbricado em outro significado.

Quando eu retiro esses frames do artifício da montagem, liberando-as da narrativa e as desloco para outros contextos, para suscitar novas formas e significações, o que estou procurando é investigar sobre o poder e os aspectos mágicos e metafísicos da imagem. Quero libertar, dar autonomia a essas imagens, deixá-las voar ao

léu, encontrar outros espaços de repouso ou de vôo.

Neste sentido posso usar a arquitetura, o espaço social, o meu corpo como páginas que recebem estas imagens.

Assim, desejo potencializar a imagem, na crueza dela mesma, sem o amortecimento de Hollywood, proporcionar a possibilidade de sonhar a partir delas.

O cinema que venho desenvolvendo consiste em operar um deslocamento dos fotogramas, fazendo “trabalhar” as mídias, a fotografia e o cinema, o cinema e a instalação, o espectador e o autor, umas em relação às outras, propondo uma interrogação crítica sobre as condições da percepção, do sentido da imagem e sua recepção, possibilitando novos modos de experiência não previstos e uma nova espacialidade para a linguagem cinematográfica, um retorno a corporalidade, seja na narrativa, na continuidade, na exibição.

Um convite para que o espectador participe da mobilidade da obra, se perca na imagem, como uma forma de se renovar, de se recriar,





de se reencontrar outro, como resistência às imagens-clichê e verdade preestabelecidas e veiculadas pelo poder.

Nestas pesquisas, existe uma preocupação de valorizar o gesto do operador, em relação ao do criador-autor, trata de uma atitude de consagração da perda da aura.

Sinto-me feliz de 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 do branco sobre branco de Malevitch ou do vazio do teatro 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 a abstração total do detalhe, ao mais elevado grau de luz.



PERDEU A MEMÓRIA E MATOU O CINEMA

SAGE OU O CAMINHO OPOSTO DO SEU NOME

EDUARDO JORGE

2





*“Mais la voix me console et dit: “Garde tes songes;
Les sages n’en ont pas d’aussi beaux que les fous!”*
- Charles Baudelaire, “La voix”. *Les fleurs du mal*, 2008, p. 192.

Hollywood, em suma, a cidade para nos fazer soluçar ou chorar de rir, o mercado de golpes de revólveres, de envenenamentos, de assaltos a banco e, em geral, de tudo aquilo que faz o sangue escorrer. Hollywood é também a última alcova onde a filosofia (transformada em masoquista) poderia encontrar os rasgos aos quais ela enfim aspira: em virtude de uma inevitável ilusão, não parece, certamente, que se possa ainda encontrar além de mulheres bem desnaturadas para parecerem impossíveis de um modo também evidente. É que toda a terra lhe joga cada dia o dinheiro para que elas não lhe façam falta, ainda que antes isso fosse feito às estátuas de divindades ou de santos: triste meio de localizar aquilo que salva o coração em uma miragem brilhante.¹ Georges Bataille, “Lieux de pèlerinage: Hollywood”. Documents, 1998, p. 194.





1. A POTÊNCIA DO FRACASSO: O COMEÇO DA PEREGRINAGEM.

As sagas e as epopeias colaboram diretamente para a configuração de uma memória coletiva, que compreende as dores vividas e os momentos de glória. Assim, o caráter de evento, por ser lembrado em conjunto, movimenta imagens, seja pela via do comércio da palavra, seja pela visualidade opressiva do monumento que conduz as maneiras de contar e de transmitir uma história. Nesse sentido, o cinema americano colaborou com determinados mitos de fundação, em que O nascimento de uma nação (*The birth of a nation*), de D. W. Griffith, de 1915, é apenas um dos pontos de referência, afinal existe um encadeamento de gestos que faz do cinema uma experiência antropológica compreendendo um conjunto de documentos da percepção do homem em relação a seu entorno ao mesmo tempo em que este amplia seu repertório de

movimentos e de afetos em torno do desejo.

Desejo e história estão ligados de tal modo que a lição de Alexandre Kojève, nos anos trinta, ainda ecoa e produz os seus fantasmas: “a história humana é a história dos desejos desejados”. Nesse sentido, a história não seria apenas uma linha evolutiva contida em uma narração, mas um conjunto de desejos que marcam precisamente um esgotamento derivado da filosofia de Hegel. Aqui nos atemos precisamente ao olhar de Kojève para a sociedade americana, a qual, de todo o modo, seria pós-histórica, quer dizer, operaria a descentralização de uma modernidade da cultura europeia. Além do cinema americano como um lugar de peregrinação no recorte antropológico de Georges Bataille, existe ainda uma história tecida pela imagem, cujo ápice de tal anti-hegelianismo pode ser lido em *La expresión americana*, do poeta José Lezama Lima.

1 Hollywood, en somme la ville pour nous faire sangloter ou rire aux larmes, la marchande de coups de revolvers, d'empoisonnements et de pillage de banque et, en général, de tout ce qui fait circuler le sang. Hollywood est aussi le dernier boudoir où la philosophie (devenue masochiste) pourrait trouver les déchirements auxquels, enfin, elle aspire: en vertu d'une immanquable illusion il ne semble pas, en effet, qu'on puisse encore rencontrer ailleurs des femmes assez dénaturés pour paraître impossibles d'une façon aussi criante. C'est que toute la terre leur jette chaque jour l'argent pour qu'elles ne lui fassent pas faute, ainsi qu'autrefois cela se faisait aux statues des divinités ou des saintes: triste moyen de placer ce qui sauve le cœur dans un mirage clinquant.





Bataille e Lezama produziram duas tonalidades de ler criticamente o filósofo alemão. Mais precisamente no que se refere a Lezama Lima, este se apropriou da curiosidade barroca para fazer dela uma arte da contraconquista.

A versão dos vencedores sobre os vencidos ganha uma forma que tende a ser fixa, ou digamos, clássica, que colabora para deixar às margens outras versões aquém da verdadeira ou da oficial. Ao deixar a verdade de lado, as diversas versões de uma única história nos levam à produção de rumores, de falsas pistas, de pontos cegos, de desvios que fazem da ausência de poder dos vencidos uma das facetas que convertem a derrota e o fracasso em potência. Esta primeira pista liga-se diretamente ao trajeto de Walter Benjamin nas suas Teses sobre a História, incluindo a segunda consideração intempestiva de Friedrich Nietzsche, a prosa de Franz Kafka, parte da poesia e as traduções

feitas por Friedrich Hölderlin, as narrativas de Robert Walser, O homem sem qualidades, do Musil: o fracasso e o esgotamento são frutos de rotas de colisão de obras diante de estruturas de poder, lutas que porventura oscilam entre aquilo que nos é mais íntimo e o que pode ser chamado de impessoal.

Sage, personagem de Perdeu a memória e matou o cinema, de Solon Ribeiro, partilharia a nota de viagem de Kafka em 26 de agosto de 1911: “péssima ideia: descrever ao mesmo tempo a viagem e nossa disposição interior em direção ao outro ao longo da viagem”. Ou de uma situação tomada em La promenade, de Robert Walser: “o passado, o presente e o futuro eram para ele um deserto sem nada de consistente, e para ele a vida parecia bem restrita e estreita”. Isso para chegar a um estado de espírito ao qual ele se aproxima de um fantasma: ele não estava morto, muito menos vivo, não estava velho, tampouco jovem”. Quanto mais

2 KOJEVE, Alexandre. Introduction à la lecture de Hegel. Paris: Gallimard, 1992, p. 13.

3 A oposição Clássico e Barroco herdada de Wölflin é insuficiente para marcar a oposição entre a dinâmica dos vencedores e vencidos.

4 Um aspecto que decorre desta relação entre viajantes, que é igualmente conflituosa com a viagem de Sage, é certa experiência e desgosto do deslocamento que está em Kafka, um outro viés do que se entende das práticas contemporâneas de turismo.

5 Départ le 26 août 1911. Midi. «Mauvaise idée: décrire en même temps le voyage et notre disposition intérieure l'un envers l'autre au cours du voyage» KAFKA, Franz. Œuvres complètes: Paris, cercle du livre précieux, 1964, p. 453.





ausente de referências, mais Sage está livre para seguir o seu périplo. Em meio a toda essa comunidade de pensadores e escritores, o que destacamos é o projeto impossível de santidade (seja pela ascese, seja pelo excesso), ao qual Sage também fracassa. Seu corpo é um movimento em direção à memória perdida.

2. A POTÊNCIA DO PERSONAGEM: EM BUSCA DA MEMÓRIA PERDIDA

A oposição entre memória e esquecimento não satisfaz a existência e a experiência de Sage. Ela corre às margens de sua estrada. Sua vida atormentada lhe é exterior, pois sua memória existe fora de seu corpo. De imediato, ele peregrina em sua motocicleta em busca de suas lembranças que lhe foram roubadas, sutilmente retiradas sob as diversas formas de elogio. Sage, consciente de

que não as possui mais, parte em busca desse ser que tem sua vida própria, diluído em superfícies, existente de imagem em imagem. Aliás, esta é sua segunda queda: a consciência de que foi roubado. Sage vive uma sequência de quedas. Talvez seja por isso que Sage se separa de sua consciência. Trata-se de uma questão física: sua consciência flutua e seu corpo cai. “O peso guiava certos elementos para ‘baixo’, que eram também o centro do mundo”, escreve Laurent Jenny, em *L’expérience de la chute*. E, se quisermos retomar a física clássica, o inferno ocupa o centro do mundo, como Galileu demonstrou magistralmente em suas lições sobre o inferno de Dante. Até aqui, o centro de gravidade do corpo está ligado ao inferno, a queda bíblica é uma queda física. Enfim, qual experiência pode-se extrair de cada queda?

Diante da ilusão de uma sabedoria

6 Trata-se da descrição do narrador de La promenade em torno do seu encontro com o personagem Tomzack no meio de seu percurso: *Il n’éprouvait aucune sympathie, et en retour personne n’en avait pour lui, pour ses façons d’agir et de vivre. Le passé, le présent et l’avenir étaient pour lui un désert sans rien de consistant, et la vie paraissait trop restreinte, trop étriquée pour lui.* WALSER, Robert. *La Promenade*. Gallimard: Paris, 2007, p. 47. Sage produz essa sensação descrita por Walser. Existem momentos de distanciamento em que Sage fechado em seu pensamento cria uma outra espécie de memória, isto é, que mistura a consciência da queda com a experiência da busca. Sage oscila na modulação do tempo, que aqui podemos chamar de um deserto inconsistente frente às imagens vividas pela (sua) memória exterior a ele.







da queda (o filme começa com “Eu sei que eu caí”), Sage é um homem mutilado: sua consciência é uma consciência-fantasma. Em meio a quedas, seu inferno não é mais o de Dante ou o de Galileu, embora ele pergunte pela voz-guia, aquela que conduz o viajante por um percurso desconhecido: a estrada traz em seu corpo a experiência distorcida de diversos viajantes: para começar por Odisseu, no episódio do canto XI, na Ilha de Circe, que apresenta uma forte figura de ressonância literária, a nekuaia, um ritual onde os fantasmas são evocados e interrogados sobre o futuro, que neste caso se trata de Tirésias. Com uma vida episódica exposta, Sage segue sua busca em direção a seus fantasmas. Com a ausência de memória e de voz, o efeito em *Perdeu a memória* e matou o cinema é que seu pensamento finalmente se torne material, o que é uma tarefa impossível. Mesmo assim, a materialidade desse pensamento que se recusa a ser voz faz de Sage um fantasma. Ele vaga enquanto fotograma numa busca que coincide com uma fuga, uma

fuga do cinema que é um desejo de alcançar “ela”, o pronome ambíguo para a mulher-tela.

Um outro tipo de viajante que dá um tônus ao personagem vem de uma figura de Goethe, o Wanderer. Jean Lacoste, ao falar da figura do Wanderer, expõe três características deste tipo de viajante que é muito caro a Sage: a precipitação, a exposição ao perigo e o desejo do incógnito. O saber, neste sentido, toma o risco como *démarche*, em que, além da leitura, a viagem e o deslocamento fazem parte da combinação desses três elementos. Em torno de viagens e de deslocamentos, Sage reencena um diálogo explícito com a própria geração beat: Jack Kerouac, Neal Cassady, Allen Ginsberg, mas também um pouco antes John Fante (que, além de ter escrito roteiros para Hollywood, tinha seu alter ego, Bandini), sem distanciar-se de *As folhas na relva* (*Leaves of grass*), de Walt Whitman. Podemos dizer, então, que o mito moderno do *easy-rider*, a cultura beat e o mito do cinema americano

7 *Ibid.*

8 JENNY, Laurent. *L'expérience de la chute, de Montaigne à Michaux*. Puf: Paris, 1997, p. 2.

9 GALILEE, *Leçons sur l'Enfer de Dante*. Paris: Fayard, 2008, p. 47.

10 GOETHE, J. Wolfgang von. *Voyage en Italie*. Paris: Omnia, 2011, p. X.

11 WHITMAN, Walt. *Folhas das folhas de relva*. Sel. e trad. Geir Campos. São Paulo : Brasiliense, 1993.





praticamente partilham do “Canto da Estrada Aberta”, das Folhas na relva. Os versos de Whitman praticamente ecoam no gesto desmemoriado e desmesurado de Sage: “Daqui em diante não peço mais boa-sorte./ boa-sorte sou eu”, “aos acenos de amor/ que receber/ você dará em resposta/ somente apaixonados beijos de despedida,/ e não permitirá/ o abraço das pessoas que vierem/ com as mãos suplicantes/ em sua direção”. Portanto, mesmo que supostamente estejamos em contato direto com seu pensamento, praticamente não materializado, não fica clara a distinção entre seu papel de vítima ou de protagonista de um delírio. Outra potência arquetípica para Sage se encontra em *Moby Dick*, de Herman Melville, cuja brancura da balcão também é a brancura da página, a brancura da tela da sala escura do cinema. Sage é também Ahab, aquele que persegue fixamente o animal. Nesse caso, seu corpo talvez não seja mais um movimento em direção à memória

perdida, mas uma nova tentativa de acessar os instantes de sedução.

3. A VOZ E O VÉU: A LUZ INCONSTANTE DA NINFA

Sage escuta vozes. As vozes que fazem parte do conjunto de imagens lhe desorienta. Seriam essas imagens as sereias que vagam de Homero a Kafka? Uma passante baudelairiana? Perguntas que caberia a Sage responder em torno de sua mitologia pessoal, inclusive esta: “é uma alucinação do nosso herói que vaga no delírio, um ‘verdadeiro’ fantasma ou um ser em vida? Não que nos seja necessário crer em fantasmas para edificar esta série de suposições”, escreve Sigmund Freud, em *O delírio e os sonhos na Gradiva* de W. Jensen. Em *Perdeu* a memória e matou o cinema, existe uma crença em fantasmas, pois é diante de sua presença que ele reclama por sua memória, consistindo em uma nova tentativa

12 FREUD, Sigmund. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris: Folio, 1996. p. 151-152.

13 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Paris: Gallimard, 2002, p. 7. “Il n’y a pas eu de bonnes fées – de sages et bienveillantes dames, avec beaucoup de pouvoir dans leur baguette – pour se pencher sur le berceau de notre modernité intellectuelle, au tournant du XIXe et du XXe siècle. Les grands séismes de l’histoire approchaient. Mais il y eut des nymphes: de belles appartitions drapées, venues d’on ne sait où, marchant dans le vent, toujours émouvantes, pas toujours très sages, presque toujours érotiques, inquiétantes quelquefois.”





de apreensão dos instantes.

A voz da sedução, o canto das sereias – já emudecido no século XX, curiosamente como o próprio cinema mudo –, que conduz aos naufrágios, interrompe os percursos justamente porque o desejo atua como um princípio desorganizador, um motor para uma visão que não consegue distinguir um verdadeiro fantasma e um vivente. Os perigos para nosso viajante são vários. Nesse momento, surge um organismo enigmático entre a memória, o desejo e o tempo, a ninfa:

Não houve boas fadas – sábias e benévolas damas, com muito poder na sua varinha – para se inclinar no berço da nossa modernidade intelectual na virada do século XIX para o XX. Os grandes terremotos da história vieram. Porém houve ninfas: belas aparições vestidas, vindas sabe-se lá de onde, caminhando pelo vento, sempre emocionantes, nem sempre sábias, quase sempre eróticas, algumas vezes inquietantes.

Em *Perdeu* a memória e matou o cinema, o movimento de sedução oscila na projeção dos rostos sobre as superfícies. A presença feminina

tem suas oscilações afetivas, sejam elas maternas, sexuais e parentais, mas evidenciam o movimento repentino da queda. Para Sage, as vozes femininas desorientam porque, independente de seu papel afetivo, elas ainda são imagens latentes do desejo. Enfim, não existe um ponto de condução (e redenção) na imagem feminina como Dido, de *Encida*, ou a Beatriz, da *Divina comédia*: uma luz que desorienta, quer dizer, distante da figura de um farol ou de uma luz no fim do túnel. Ela, por ambiguidade, é uma luz que desorienta, que cega; ela é opaca como a tela do cinema. Do mesmo modo, ela ainda é uma luz que não pode ser olhada diretamente. Sage, no entanto, a observou de frente. Diante dessa dispersão de luzes, a busca pela memória é puro gasto de energia, cujo ápice pode ser visto no desenrolar de uma festa. Assim, luzes e vozes desorientam o sentidos de quem tudo perdeu por imperativos ditos e implícitos na promessa de felicidade da beleza, especificamente aquela beleza da qual o cinema americano tão bem se apropriou em determinada época.

4. QUANDO FALO DO LUGAR, FALO DE MIM: SAGE-SOLON





Qual o papel do alter ego no trabalho de um artista performer? A relação entre o alter ego e o performer é uma relação de desgaste em torno das experiências e dos mitos do artista. Existe uma cena de *Perdeu a memória e matou* em que Sage é projetado sobre Solon Ribeiro. Sem se deter em sua biografia ou apenas sobre o personagem, Sage e Solon se misturam na dinâmica do filme, na escolha dos fotogramas e das locações, na trilha sonora e na montagem. Sage é uma extensão de Solon na medida em que a voz é uma extensão de nossa pele, enquanto ela se organiza na maneira de contar uma história. Sage é um estado de mudez do artista. Isso é o que se passa na memória dos que perderam quase tudo: o corpo fica marcado em cada perda e isso faz com que se busque um novo ponto de equilíbrio para contar uma história, mesmo que esse corpo permaneça em sua mudez, hesitante entre escolher uma palavra e permanecer em silêncio.

As assinaturas dos rostos se misturam e se reencontram mais tarde, no banho de sangue que Solon Ribeiro toma em pleno abatedouro. Trata-se de um sacrifício. Um sacrifício do





cinema que implica um sacrifício sobre ambos: Sage e Solon. Nesse sentido Sage é performado em seu próprio nome; Solon faz com que ele siga a direção oposta a seu sentido. Assim, um dos motivos para iniciar este percurso falando de sagas e epopeias é porque Sage é uma palavra datada no ano 1080 em um poema épico chamado *La chanson de Roland*. É nesta canção do gesto (do latim *gesta*, “ação aventureosa”) que a palavra “sábio” surge como um princípio de medida, isto é, como aquele que tem um conhecimento justo das coisas. Sage continua sua viagem. Ele segue na contramão da estrada de seu nome: “Sage” qualifica também como adjetivo e como nome uma pessoa prudente, circunspecta e judiciosa. Sua memória talvez esteja no som do seu nome, na sabedoria que ele parece portar. Esse segundo grau da memória, o nome, é um outro ponto de distanciamento que Sage tem de si mesmo. Essa direção oposta confirma a impossibilidade de sustentar-se no saber como um lugar seguro, um refúgio. Diante da impossibilidade de exercer

a santidade, Sage, cujo corpo habita ambigualmente o mundo dos fantasmas e o mundo real, segue a condução do vocábulo *sacer*, que reforça a ambiguidade de um Sage-Sacer: “em latim, *sacer* significa ‘sagrado’ ou ‘maldito’”.

É este saber maldito que conduzira “nosso herói” pelo mesmo campo semântico de *sacer*: o do sacrifício. Rasgaria Sage a tela? Saquearia o cinema tomando de outro modo o gesto apaixonado e profano de Ubaldo Uberaba Solon, o avô do artista, que construiu uma coleção de 35 mil fotogramas de cinema entre 1920 e 1960, em Sobral, no Ceará. Perdeu a memória e matou o cinema aborda a transmissão de uma memória da sedução das imagens. A obra veicula ainda em seu próprio título um uso afetivo e político da paródia de *Matou a família* e foi ao cinema, de Júlio Bressane, de 1969, filme que expõe as fraturas classe, o conflito de desejos e os seus excessos, os filhos se voltam contra os pais, desarticulando assim, uma ideia de família fortemente veiculada nos anos sessenta. Neste filme,

14 Embora todo o discurso do personagem possa ser ambientado nas narrativas das tentações, em que a mais conhecida está no romance de Gustave Flaubert: *As tentações de Santo Antônio*.

15 *Dictionnaire étymologique du français*. “Saint”. Paris: Le Robert, 2008. p. 461. Para uma discussão desta questão, ver AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.





por exemplo, a conversa entre duas personagens ao ler um jornal analisa a situação brasileira: “eu sei, tu sabes, ele sabe, nós sabemos, vós sabeis, eles sabem”.

O saber de Sage é frágil, ele desliza para o inconoscível, sendo aberto aos desvios e suas vias de desgaste e perda. Sage faz parte de um dispositivo. Exporia Sage o dispositivo que é seu próprio teatro? O teatro de sua memória é a busca de novos prazeres que apagam a memória, capazes de fazer esquecer, isto é, esquecer-se em viagem, perder-se no caminho. Ele que viu o cinema como um animal, talvez justo porque o cinema, o animal, a viagem, a busca possuem o princípio do anima, o princípio do movimento.

Eduardo Jorge é ensaísta e escritor. Publicou *San Pedro* (2004), *Espaçaria* (2007), *Caderno do estudante de luz* (2008) e *Pá, pum* (com Lucila Vilela, 2012). Desenvolveu o projeto e o roteiro de *Perdeu a memória* e matou o cinema com Solon Ribeiro.





PERDEU A MEMÓRIA E MATOU O CINEMA

CORPOS DE LUZ E O DESEJO DE IMAGEM

CESAR BAIO



3





No filme *Les carabiniers* de Jean Luc Godard, o soldado Michelangelo vive uma situação inusitada ao entrar pela primeira vez em uma sala de cinema. Seduzido pela beleza cintilante de uma personagem, ele sai de sua poltrona e se lança em direção a tela na esperança de tocar o corpo da moça que se banha em cena. Esta passagem faz referência a um dos primeiros filmes da história do cinema chamado *Uncle Josh - At The Moving Picture Show* (1902), de Edwin S. Porter, produzido pela a companhia de Thomas Edson. Trata-se de um episódio em que uma conhecida personagem da época, Uncle Josh, tem reação semelhante diante da imagem cinematográfica. Descontente com o que se passava entre as personagens, Josh tenta entrar na imagem para rivalizar com elas.

Nos dois casos o entusiasmo em relação à imagem acaba por colocar a tela abaixo. Enquanto Michelangelo fica atônito ao ver a parede revelada ao fundo da sala e tenta entender o que se passou, Josh passa a disparar seus socos e pontapés contra o pianista que permanecia oculto até então. Melhor sorte, no entanto, teve Cecília em *The purple rose of Cairo*. Também seduzida pelas

personagens do filme, Cecília consegue encontrar um meio de atravessar para o “lado de lá”, passando a fazer parte dos acontecimentos da história.

O cinema sempre nos manteve nessa zona de indeterminação entre fantasia e realidade, e é exatamente nesse espaço intersticial que a personagem de Solon parece estar situada. Em contraposição ao que acontece nos filmes citados, em *Perdeu a Memória* e *Matou o Cinema* são as imagens que saem da tela rumo ao “lado de cá”. Mas, o que esta inversão de sentido pode nos dizer sobre a natureza dessas imagens? Seriam elas memórias vividas que se desprendem do lugar e se misturam com o presente em uma mente confusa? Delírios de um ser que, uma vez encantado pelo jogo de luz e sombra do cinema, não consegue mais estabelecer a diferença entre ele próprio e a imagem? Quem seriam as figuras que insistem em assombrá-lo? Quem são essas figuras de múltiplas faces que são perseguidas e que o perseguem? Seriam elas o próprio cinema que toma de assalto nossas memórias e nosso imaginário? Ao provocar essas perguntas, o filme nos envolve na ambiguidade entre a fascinação e o enfrentamento das imagens que, a um só tempo,





encanta a personagem do filme e decanta a obra do artista.

Com essas perguntas (e não necessariamente com suas respostas), *Perdeu a Memória e Matou o Cinema* revela-se como um filme sobre o próprio cinema e atualiza uma parte da produção de Solon Ribeiro que se funda, sobretudo, na investigação sistemática da relação entre corpo e imagem. Se, ao longo da sua obra, o artista tem esquadrinhado os domínios da imagem, nesse filme em particular, ele faz um estudo poético sobre a projeção de nós mesmos na imagem e da imagem em nossos corpos e imaginários. Dessa perspectiva, o filme poderia ser entendido como a representação de uma imagem que não cabe mais na ideia de representação. Ele seria, assim, um diálogo de corpos, de luz e carne. Nesse jogo de face a face, a personagem de Solon não revela seu rosto nem seus segredos, e é justamente essa negação que inquieta e move o espectador.

Solon não tem a ingenuidade de Josh, ele conhece bem o cinema. Conhece justamente porque é perseguido por ele e, por isso mesmo, faz de seu personagem uma maneira de enfrentar as

imagens que o acompanham desde a infância. Ele conhece seu oponente, ou, melhor dizendo, conhece seu oposto, seu outro-imagem. Conhece de muitas maneiras, inclusive sabe de sua libido fulgurante e de seus desejos. Mas em vez de tentar apanhá-la como fez Michelangelo, ele se faz tocar por ela. Ao assumir essa atitude, o artista põe em cheque a condição existencial da imagem. A que mundo esta imagem pode querer representar que não o dela própria? Com esse questionamento, Solon parece querer dizer que, tal como um “outro” em relação a ele (e a nós), a imagem que é projetada em direção à tela nela se reflete para se lançar de volta em nossa direção e nos tomar por completo. A tela, por tanto, não seria um espelho de nós mesmos, mas sim, um espaço do qual a imagem se projeta sobre nós e nos banha não só de luz, mas, acima de tudo, de imaginação.

Sua maneira peculiar de lidar com a imagem, não faz de Solon um colecionador. Quem coleciona tem algo de historiador, acumula, cataloga e tenta restituir no tempo e espaço presente o que a imagem um dia “foi”. Não é isso que interessa ao artista. O que importa a ele não parece ser o que a imagem “foi”,





mas sim, o que ela pode “vir a ser”, o que ela pode projetar de si uma vez deslocada para outros lugares e outros tempos. Desse ponto de vista, Solon é um colecionador às avessas, um descolecionador e um deslocador. Ele retira a imagem da coleção sequenciada da qual fazia parte. Ele a desprende do fluxo narrativo e a faz perder-se de todo seu passado.

Os frames que utiliza nada mantém do filme original. Ainda que à primeira vista trate-se da mesma imagem, em cada lugar em que é colocada as figuras se atualizam. Em cada situação específica a imagem se dilata e mostra outras coisas que não o filme ao qual pertencia. As personagens ficam para trás e com elas suas histórias e contextos. A imagem perde a memória e, com isso, ela mata parte do cinema que um dia ajudou a constituir. 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. A imagem se torna nômade e passa a vagar em busca de questionar sua própria natureza, colocando em crise a percepção domesticada pela tela do cinema. O interesse se desloca para a pós-vida da imagem.





Este é justamente um dos méritos do filme: problematizar a imagem que dele se projeta. Mais do que um devaneio tolo de um personagem atormentado, *Perdeu a Memória e Matou o Cinema* traz à vista uma outra dimensão da imagem, aquela de uma presença que se lança em nossa direção e se materializa à nossa frente. A imagem se liberta da transcendência e também do cinema. Fora da tela, imagem não apenas nos olha, ela nos move a todos. Seu corpo, no entanto, não é formado somente da luz que confere sua forma, mas, mais do que tudo, da resposta que ela consegue arrancar de nós mesmos e da realidade da qual foi brutalmente apartada por tantas teorias que argumentam sobre sua transcendência. Seu corpo é dado pelo gozo. Mais do que nunca, a imagem orienta desejos, organiza sociedades, movimenta economias. Assim entendida, ela não seria algo que estaria no lugar do outro ausente, ela simplesmente estaria ali e sua presença seria o que de mais interessante ela poderia ter. Uma vez presente, ela toca a realidade e nos empurra rumo à vivência concreta do mundo. Nesta condição, é a realidade, entendida aqui como nossos corpos, experiências, imaginários e, sobretudo, como a maneira como

respondemos ao outro e ao mundo, que passa a responder aos desejos da imagem.

Talvez o verdadeiro segredo que a personagem de Solon esconda não seja, mesmo, sobre sua história de vida, a mulher que amou ou a família que deixou. O que ela parece querer nos revelar ao perambular em busca da imagem é que não há realidade que não tenha sido antes imaginada e que, sobretudo, não há imagem que não toque nosso corpo, não fecunde nosso imaginário, não elabore nosso entendimento sobre o mundo que nos cerca.

Cesar Baio tem formação em Eletrônica e Comunicação Social, com mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC/SP. Em 2009, fez estágio sanduíche na Berlin University of the Arts (UDK). É professor adjunto do curso de Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Artes da UFC. Sua pesquisa está voltada para a imagem técnica e os aparatos tecnológicos de mediação no campo da arte. Seu trabalho têm sido elaborado crítica e poeticamente por meio de publicações em revistas científicas, livros, seminários, de instalações audiovisuais, obras interativas, intervenções urbanas e vídeos.





PERDEU A MEMÓRIA E MATOU O CINEMA

IMAGENS ROUBADAS, OU COMO TORNAR A VIDA EM IMAGENS FIXAS

YANN BEAUVAIS



4



Nos romances de Philip K. Dick, nós somos às vezes a vítima de uma invasão constante de imagens em movimento: publicidades agressivas, informações parasitas, imagens de monitoramento e de controle. Sofremos estes ataques maciços de imagens, que modificam nossas percepções e põem em questão a nossa relação com a realidade por meio de um questionamento das representações. Para se liberar disto só há uma solução que não destruí-las.

Solon Ribeiro trabalha com uma avalanche de imagens invasivas, mas ao contrário de Philip K. Dick, as imagens não são impostas, elas estão ativas, eleitas permitem construir novos mundos, novas ficções. O clichê de uma estrela, o fotograma de um filme são iniciações às viagens, para o além em que o cinema, logo o imaginário se ficarmos com a classificação de Friedrich A. Kittler sobre as mídias, se combinam para produzir novas realidades. A cinefilia é condutora de uma deambulação ou de um desvio dependendo da maneira que a dirigimos ou controlamos, um pouco assim como, pela produção de uma série de variações de projeções animadas. Deambulação, folhear dos álbuns de fotografias

do avô. Se a indústria do espetáculo criou inúmeros objetos derivados ela nem sempre os criou para coletá-los como é o caso dos heróis de histórias em quadrinhos, ou jogadores de futebol. Também o amante podia fazer álbuns que refletissem seus gostos tanto quanto estes manifestassem a prevalência de um determinado tipo de cinema. Imagens do mundo como um reflexo dos estúdios, os astros dos álbuns são as bases de filmes potenciais ou já vistos, e que repassamos na cabeça. Projetistas em todo o mundo fizeram álbuns de fotogramas roubados no início ou no final da bobina ou copiavam no filme o fotograma desejado. Também, folhear o álbum, já é (re) começar uma viagem no tempo, de um clichê para outro, um desvio que vai dos prolegômenos até uma história do cinema. Todo o trabalho de cinema e fotografia de Solon Ribeiro oscila entre o imaginário, a apropriação, a projeção e (re)memorização tendo como alvo um medo final: a perda de memória, daí o necessário apoio das coleções de imagens de filmes e de astros. As propostas se alimentam dos cruzamentos entre cinema e fotografia, desfocando as separações que podem existir entre estes dois meios. As permutações operadas nas obras do artista





plástico fazem com que um seja potencialmente o outro, um tornar-se virtual que pode acontecer ou não. Entre fotografia e filme não há mais um abismo, mas numerosas passagens, que nos levam de um ao outro, do cinema à fotografia para pensar diferentemente sobre o filme.

Um dos principais projetos do artista é O Golpe do Corte, se atualiza em um conjunto de propostas que incluem a instalação, filmes e fotografias. A partir de outros ensaios, a coleção de fotogramas dos álbuns de cinema de família, Solon Ribeiro vai fazer novas montagens, conjuntos de imagens e reinterpretar a cena. Se mantivermos a idéia desenvolvida por Philippe Dubois sobre a fotografia como uma seção espacial e temporal de uma amostra congelada do real. “Cada objetivo, cada tomada é inevitavelmente uma machadada que retém um plano do real e exclui, rejeita, renega a ambiência (o fora de quadro, o fora do campo, ...). Toda a violência (e a predação) do ato fotográfico procede essencialmente desse gesto do cut2”. Mas no nosso caso, as fotos são bem particulares; e são muitas vezes antes de tudo fotogramas de filmes. Fotogramas congelados, que não

são mostrados em grupos de dois ou três fotogramas como fazem muitos cineastas experimentais. Os fotogramas vão viver uma nova vida e, endossar novas temporalidades de acordo com modalidades narrativas específicas que vão favorecer tanto a materialidade da imagem como em Sage, ou tornar-se catalisador de novas histórias e de deambulação por paisagens urbanas ou mentais, os foto(gramas) são as vezes projetados em espaços urbanos, monumentos de cidades. A partir de alguns fragmentos de filme hollywoodiano, outras histórias se constituem. Não estamos, no entanto, na presença de um trabalho analítico, e não se trata de fazer uma investigação sobre o funcionamento do primeiro cinema como o faria Ken Jacobs nos Estados Unidos ou no Brasil Carlos Adriano, ou cinema hollywoodiano, como o fazem Martin Arnold, Matthias Mueller ou Christoph Girardet...

Estamos em outro lugar. Um outro lugar que circula no tempo e na materialidade das imagens, oscilando entre de fascinação e repúdio. Segundo as propostas, a experiência pode parecer mais ou menos violenta, de acordo com a encenação dos fotogramas no







espaço ou em relação a outras cenas filmadas para a ocasião (cortes de cenas de animais em fotogramas de mulheres inquietas, apavoradas). É a fascinação por estas imagens, seus poderes de sugestão que interessa ao cineasta. Como trabalhar com, a partir destas bases de sonhos, de fantasias e catalisadores de outras realidades, este é o desafio em toda sua diversidade e suas formas de O Golpe do Corte. Fazemos reinterpretar cenas em outros contextos a partir de uma imagem signo que é suficiente para chamar a atmosfera de um filme: fotogramas de Cleópatra com Liz Taylor são projetados sobre a pele de alguns personagens. O fotograma torna-se película, pele sobre pele, a dela ou as de outras pessoas presentes no cenário. Aqui estamos perto de alguns gestos de Werner Nekes e outros cineastas dos anos de 1970 que faziam do corpo deles a tela de projeção; no caso de Solon Ribeiro trata-se de um episódio dentre outros na profusão de variações feitas. Em

outras propostas, os atores dos fotogramas vão dialogar, mas o fazem como se vê justamente a partir das legendas: “Solon utiliza fotogramas com legendas cria um diálogo imaginário entre outros personagens.³”

Esta idéia do jogo permite ao artista apropriar-se desta coleção, herdada, para fazê-la sua, ou seja, “recompor aqueles fragmentos, como se eu tivesse várias palavras e pudesse a partir delas compor texto sem nexos.⁴” Estabelecer novas conexões entre os fotogramas para criar outros filmes. Estamos na presença de uma reciclagem particular, na medida em que cada fotograma tirado de um filme reconhecível tornar-se o catalisador potencial de outras histórias pelas ligações e seu posicionamento no tecido quase narrativo desenvolvido pelo desvio de reorganização que privilegiam gestos similares, poses, atitudes. Estas acumulações são freqüentemente usadas nos filmes de found footage que são a base

1 « Film was the first to store those mobile doubles that human, like any other primates, were able to (mis) perceive as their own body. Thus, the imagibary has the status of cinema. » p16 Friedrich A. Kittler: Gramophone, Film, Typewriter, Stanford University Press, Stanford 1999

2 Philippe Dubois: O ato fotográfico e outros ensaios, Papirus Editora Campinas 1994

3 André Parente: O Golpe do Corte de Solon Ribeiro, in Transcinema organização Katia Maciel, Contra Capa Rio de Janeiro 2009

4 Entrevista de Solon Ribeiro, da Ethel e Paula, in catalogo da mostra O Golpe do Corte, Fortaleza 2006





de um gênero de filme que toma a forma de catálogo.

Para além desta ideia de catálogo, o que está em jogo nas propostas de Solon Ribeiro é o status de um arquivo particular. Arquivo particular, já que ele não é uma cinemateca, nem mesmo fototeca, pois trata-se de uma coleção de fotogramas de filmes dos anos de 1920 aos anos de 1960, é certamente o resultado de um cinefilia pelo menos antropofágica. O roubo manifesto das imagens destes astros, mostram 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 esta 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 a “realização” de filmes a partir de objetos encontrados. Na proliferação de variações, de recombinações oferecidas por O Golpe do Corte, o artista afirma a supremacia da permutabilidade, a importância do desvio nas imagens a partir das quais se desenvolvem fantasias. Diremos que o cineasta percorre

caminhos atravessados, e induz e compõe relações, cria vínculos entre este ou aquele fotograma, e nos leva por caminhos que as vezes não nos conduzem a lugar nenhum, a não ser que satisfaçam afetos e improvisações em suas aparições repentinas, o que também explica estes alongamentos e condensações temporais, desdobrados em diferentes segmentos da obra. A linearidade e consequencialidade das relações responde a uma lógica cujos prós e os contras não dominamos, mas assistimos ao seu livre desdobramento. É neste sentido que podemos falar de uma lógica da fantasia, do desvio que à maneira das viagens temporais no trabalho em o prisioneiro de La Jetée, só pode ser explicado pela recorrência do seu recomeço. Referindo-se a este filme, Solon Ribeiro respondia uma pergunta que eu lhe fazia nestes termos: « Pensando na sua pergunta, agora me dou conta como La Jetée tem agido no interior do meu inconsciente e que talvez o cinema que venho elaborando seja uma reação ao movimento dessas imagens no meu corpo. Enfim o filme La Jetée tornou-se uma lembrança - imagem a me contemplar, agora percebo o quanto a semelhança entre os dois projetos é densa. 5”Somos os





espectadores de um filme cujo o controle jamais tivemos, exceto em raros momentos que fazem com que reconhecamos um dado ator, um dado filme. Estamos ao mesmo tempo próximo e tão longe da realidade da fantasia dos outros ...

Outra observação se impõe com relação a natureza e aos usos deste arquivo pessoal. Há algum tempo, não é raro de encontrar e tornar público coleções de família ou pessoais de objetos, de fotos, de filmes. A sociedade espetacular mercadora engendrou estas acumulações por diferentes modos de consumo que fazem da imagem e das representações geralmente a fonte e base para as empresas de catalogação e coleções anônimas, que são em seguida postas em circulação mais ou menos oficialmente. O que surpreende nestas coleções, catálogos diversos refletindo uma paixão, uma obsessão, é que elas se inserem em uma luta sem piedade contra a efemeridade do tempo e se posiciona como um sobressalto individual contra o desaparecimento; o fenômeno toma mais amplitude desde o advento do digital, que a contra golpe reforçou a vontade e o fetichismo do objeto, da base de sustentação. Diante de uma morte em nenhum

momento anunciada, o cinema, a fotografia encontram-se entre aqueles que trabalham o material fotográfico, o conservam e o restauram. Na coleção individual é antes a acumulação (constituição de um tesouro) que se firma até que seja posta a disposição de outros. Encontramos este caminho com a coleção de fotogramas de filmes de seu avô, que é parcialmente desvendado pelo artista por diferentes opus constituindo seus cortes na história de uma coleção. O arquivo, que se afirmava como cofre forte se folheia ou se abre para o mundo. Sua especificidade se dissolve na sua difusão, leva em consideração um tempo tanto quanto a fascinação que os fotogramas que lhes são associados induzem nos cinéfilos. Declina-se então uma arqueologia que interroga nossa fascinação por relíquias de outro tempo.

Yann Beauvais é cineasta, curador e crítico independente. Fundador da Light Cone (1982), cooperativa de distribuição de filmes experimentais e arte vídeo na França, também foi curador de mostras como o Musique Film, Monter/Sampler l'Echantillonnage généralisé, José Agrippino de Paula, Le temps des images Malcolm Le Grice, entre outras.





Em 2011, fundou em Recife junto com Edson Barrus, B³ (Bê Cúbico): espaço ou plataforma dedicada às artes contemporâneas da imagem-fluxo. É co-curador em B³. Ministra palestras no Curso de Cinema Experimental - o Tempo das Imagens: um ciclo de 12 palestras promovidas por B³, tem apoio da Fundação Joaquim Nabuco.





PERDEU A MEMÓRIA E MATOU O CINEMA

A SAGA DA MATÉRIA

FELIPE RIBEIRO



5





Projeção e suporte. São esses os dois elementos que retirados de sua quieta convenção cinematográfica se tornam fundamentais em *Perdeu a Memória e Matou o Cinema*. É a partir deles que percebo o diálogo de Solon Ribeiro com o cinema, e é através deles que entendo a performatividade de seu processo de produção. É entre esses dois elementos que Solon coloca seu corpo no filme, às vezes como suporte da projeção, e diversas outras segurando contra o seu corpo o projetor de vídeo que varre diferentes superfícies. Mas sua performatividade vai além da sua presença no filme, ela é também a de um laço de família, a reelaboração de um imenso arquivo por seletos fotogramas, a construção de uma saga psicogeográfica em Fortaleza, a reencenação sintética da musa, uma lida fenomenológica com a luz, a ação estética e seus procedimentos políticos de reinvenção do suporte.

A obra de Solon é marcada pelo uso e articulação de uma coleção de mais de 3000 fotogramas cinematográficos. Uma herança de família. Ao longo de sua produção artística esse arquivo tem sido rearticulado de forma a gerar novos agrupamentos cuja diversidade de procedimentos,

entre impressão, projeção, e reconhecimento de formas, geram diferentes afetos e discursos. É no amplo desenvolvimento dessa linha que encontro *Perdeu a Memória e Matou o Cinema*, um filme de narrativas de matérias e da reorganização de suas convenções.

Projeção e suporte criam a narrativa desse filme. No cinema eles criam arquitetura. É pela relação entre eles que se edificam salas de exibição, módulos eficazes à espectação da imagem projetada. A tela de cinema é uma superfície plana, branca e homogênea, cujo respeito à convenção lhe retira maiores atenções identitárias e subjuga-a à função de, eficaz e cordialmente, receber essa imagem de alhures que sobre si se forma. Ali, projeção e suporte são valorizados pela capacidade de fazer juz à imagem, e não pela possibilidade de adulterá-la. Em *Perdeu a Memória e Matou o Cinema*, Solon Ribeiro retoma esses elementos, expandindo-os para diferentes locações. A superfície plana é trocada pelo volume, que distorce e fragmenta a imagem. A imagem projetada não rege mais a exibição de forma hierárquica e absoluta, e menos ainda se configura como uma imagem pronta. 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 projeção e suporte como questões de escultura.

Aqui, para esculpir é necessário fazer cinema. Fazê-lo mesmo se usando suas convenções para destituí-lo. O suporte é um dispositivo narrativo desse filme, narrativa de matérias, texturas e volumes. Assim, há casos em que a pixelação da imagem projetada encontra a tinta descascada da ruína, outro em que Elizabeth Taylor vestida de Cleópatra figura na jóia-piercing do umbigo de uma dançarina transformista, outra em que a expressão galante de Marlon Brando se sobrepe a seriedade firme do rosto de Solon. A arquitetura já não contém a projeção senão como volume, como um de seus suportes. É assim que Solon usa o muro, a piscina, o

teatro, a igreja, a ruína; e é assim também que ilumina as formigas, as pessoas, a água, a folhagem. Elementos moldados pela luz que os encontra e os extravaza. Essa luz que projeta ícones do cinema fragmentando-os, distorcendo-os, confrontando-os com a movimentação do corpo que segura o projetor, confrontando-os com a movimentação dos corpos sobre os quais se projetam, sejam eles um peito volante, uma formiga viva, um mergulho n'água. Operações que criam um outro estatuto de suporte.

Se o suporte se explicita em volume e textura, identificando-se como um objeto, é porque sua percepção nos constrói uma memória imediata, seja ela por parâmetros funcionais, afetivos, ou citacionais. O suporte não mais recebe uma projeção, nem esta guarda uma autonomia de sentidos. O suporte não suporta, o suporte confronta a projeção, que resiste e pressiona de volta o suporte, que se fragmenta e se merge a ele. Se concordamos com Edgar Morin em que toda projeção é também imediatamente um processo de identificação, podemos pensar que

1 MORIN, E. A Alma do Cinema em *O cinema ou o homem imaginário*. 1956 (1997). Relógio D'água editores.





Solon ao projetar sobre o suporte, revela-lhe também a sua identidade. Esse procedimento é um laço de família, e é de certa forma também a herança desse próprio arquivo de fotogramas. Esse procedimento de Solon é um procedimento pós-colonial das diversas relações possíveis entre projeção e suporte. Um procedimento que já permeia a história desse arquivo de fotogramas e que não começa na capital do Ceará, mas no seu interior, em Sobral, e no Crato, em duas respectivas salas de cinema.

É delas que surge o arquivo, onde o tio e o avô de Solon tomavam de assalto fotogramas dos filmes que exibiam. Fotogramas que eram meticulosamente escolhidos e cuja falta era no mais das vezes imperceptível ao olho humano. Fotogramas que são documentação de imagens que ajudaram a construir o imaginário da população interiorana de Sobral e de Crato. Há aqui uma forte dimensão performática. Dois exibidores-colecionadores, que a sua maneira fazem de uma experiência passageira – filmes de passagem pela cidade – uma lembrança fixa. Uma ação do avô e do tio que imprime de volta ao filme uma marca da localidade por onde este passou, retribuindo-

lhe a marca que cada filme também deixa na cidade. Dois colecionadores que ferem os filmes, que marcam-os com uma cicatriz. Essa coleção é um recado: Não há passagem incólume pela cidade. Se podemos pensar a indústria cinematográfica, ao produzir filmes exemplares de modos de vivência e práticas sociais, como um mecanismo ideológico de civilização e colonização do mundo, esses dois parentes de Solon, na qualidade de exibidores neste mecanismo, interpretam-no tomando fotogramas, inferindo-se sobre a matéria-filme, mantendo exemplares próprios, e devolvendo ao distribuidor um filme machucado.

Mesmo se sua intenção fosse alheia a essa narrativa. Mesmo se estivesse primordialmente calcada no amor pela imagem e na fixação pela matéria-filme, mais do que por sua vontade de destruí-la. O fato é que, entre produção e resto, houve milhares desses cortes subversivos, milhares de feridas em películas que realizavam a imagem como matéria e não só como imaginário.

Gosto de pensar a sutileza dessa ação. Que não chega a constituir um pulo grave na imagem, que se elabora numa pequena





cicatriz, que produz uma mínima diferença de cadência e um breve distúrbio, um estalo na banda sonora, proveniente da retirada de um, somente um fotograma de determinada sequência. Uma ação que faz do fotograma um produto. Restituindo-lhe uma duração variável. Uma libertação do padrão maquínico. Os ascendentes de Solon eram performers colecionadores, colecionadores que feriam o cinema justo por reconhecê-lo em seu poder de sedução fetichista. Estas ações tinham notoriedade circunscrita ao círculo familiar e de amizades, e possivelmente não eram motivadas por esta consciência reflexiva. E é nesse sentido que o trabalho de Solon é também um laço de família. Pois ao inserir esses atos no circuito de arte, Solon historiografa-os e permite-nos a percepção de sua performatividade.

Naquelas duas salas de cinema, de dentro da própria arquitetura, e pelo acesso a seu próprio mecanismo já se operava um confronto entre projeção e suporte. Dois cinemas interioranos que na

qualidade de suporte para filmes de alhures, filmes presentes para serem consumidos, prontos para se projetarem no imaginário da cidade, problematizam o sistema de exibição, ferindo-o por amor.

Perdeu a Memória e Matou o Cinema surge de um fascínio pelo mecanismo de exibição. É um fascínio que parece também constituir esse arquivo herdado, constituindo suporte e projeção em suas potências pós-coloniais. Nesse filme, no entanto, todo suporte é contexto, e a imagem é sempre uma operação entre corpo e luz, sempre passível de ser fenomenologicamente ferida.

Assistimos a uma saga, mas também a um confronto. O suporte fere a projeção que no próprio movimento do projetor pelo artista, se mostra como uma experiência revelatória do espaço. Marlon Brandon nos revela uma Fortaleza, assim como a Cleópatra de Elizabeth Taylor revela a tal jóia-piercing no umbigo da transformista.

2 A questão da espectação ganha ainda novo matiz ao sabermos que as mesmas imagens que geram *Perdeu a memória e matou o cinema*, gera também Sage, uma videoinstalação em três telas exibida em galeria. Uma bifurcação fruto dessa contínua investigação do artista entre resistência e invenção do suporte.







O ato de projetar redescobre os espaços, revela-os porque reinventa-os. E esse mote cria a saga psicogeográfica de Solon. Os fotogramas selecionados propõem-lhe seus suportes que sendo espaços citadinos fazem dos fotogramas dispositivos de mapeamento de Fortaleza. Em sua ordenação, os fotogramas são também um itinerário, a concretização da sua presença no imaginário da cidade, a realização de sua fantasmagoria. É fantasmagoricamente que os fotogramas se implicam no interior vazio do teatro José de Alencar, é sua presença imagética que cria o encontro de aviões de guerra com a igreja da praça dos Leões. Uma imagem em preto e branco projetada sobre essa fachada e contrastando com as cores do altar que se deixa ver pela janela. Uma imagem criada do confronto de cores, motivos e escalas.

As imagens de Perdeu a Memória e Matou o Cinema se formam problematizando a espectação. O suporte nos ensina a olhar a projeção que invariavelmente revela e reinventa o suporte. Esse se torna um percurso de desterritorialização. Um percurso que é como melhor percebo o título desse filme; um percurso em que

a identificação dos territórios que tanto o suporte quanto as imagens projetadas habitam não são capazes de dar conta das imagens que este filme cria. Paradoxalmente, contextualizar a imagem projetada através do suporte, torna-se a desterritorialização de ambos e percurso pelo qual uma nova imagem surge, entre resistência e invenção. A performance entre suporte e projeção faz de cada imagem de Perdeu a Memória e Matou o Cinema uma situação.

A própria exibição de Perdeu a Memória e Matou o Cinema ativa esse binômio de revelação e reinvenção do suporte, visto que este é um filme montado para ser exibido em cópia de película 35mm em salas de cinema. Um filme cuja narrativa da matéria faz da projeção transversal sobre uma tela branca, plana e homogênea um dispositivo explicitamente discursivo. Um filme que se utiliza da convenção de exibição para romper-lhe a hegemonia silenciosa.

Há um fascínio de Solon pela função do projetor. Se ao reconhecer no suporte um objeto, o artista se aproxima do ofício escultórico – e mesmo a tela branca é tomada como objeto; ao montar o filme sobre os suportes, Solon





recupera também o projetorista como editor. Historicamente nos primórdios do cinema, quando esse evento, entre máquina e funcionamento, cativava sua plateia sem maiores necessidades de contação de estória, cabia ao projetorista decidir a duração da sessão de cinematógrafo e mesmo a ordenação das bitolas. Essa união entre montagem e projeção fruto da decisão do projetorista, recobra a atividade de Solon em *Perdeu a Memória e Matou o Cinema*. Solon é o escultor-projetorista-editor do filme. Uma atividade se indissocia da outra, há a operação de escultor, porque há projeção e projetar já é montar a imagem que só existe porque molda um suporte. Esse circuito de funções que geram essa imagem é o circuito da edição ao vivo, e nestas três operações indissociáveis Solon é um VJ – um video-jockey, um manipulador de imagens imediatas.

É neste sentido que podemos dizer que *Perdeu a Memória e Matou o Cinema* é um filme de narrativa de matérias e suas sobreposições. Pois todo elemento parece ser puxado graças a sua constituição material, para então ser plasticamente modelado. Mesmo o texto é matéria em *Perdeu a Memória e Matou o Cinema*; toda sonoplastia

é matéria. Cada elemento se sobrepõe a outros, distorcendo-os e fragmentando-os e criando as formas do todo. O que move essa saga é a matéria!

É, inclusive, por ser uma narrativa da matéria que *Perdeu a Memória e Matou o Cinema* tem uma narrativa de amor. Sua narrativa de busca, de procura da musa, que é também a procura citacional do cinema exibido por seus parentes – por seu tio Macário de Brito Monteiro e seu avô Ubaldo Uberaba Solon. Essas musas, que são todas e quaisquer musas do cinema, compoem a única sequência em que o suporte não é problematizado. Essas musas expõem convenções de espectadoriedade do cinema, expõem seu próprio fetiche, expõem-se para justamente fazer o cinema cortar em sua própria carne. Expõem para justamente entre matéria e fenomenologia, entre suporte, projeção e espetação, expor o cinema por suas feridas.

Felipe Ribeiro é artista interdisciplinar, mestre em Cinema Studies pela NYU, doutorando do Instituto de Artes Visuais da UERJ, e Professor do Departamento de Dança da UFRJ.



PERDEU A MEMÓRIA E MATOU O CINEMA

TRÊS MANUSEIOS: O ESPADACHIM SOLON RIBEIRO

YURI FIRMEZA



6



O mais profundo é a pele.
Paul Valéry.

DA ESCRITA A COISA QUE CORTA: A LINGUA E A LÂMINA

Lembro que há muitos anos li na Folha de São Paulo uma entrevista que havia sido publicada, anteriormente, no Le Monde. Era uma entrevista na qual Michel Foucault falava sobre a dificuldade que tinha para escrever. Em uma passagem desta entrevista Foucault afirma que só descobriu o prazer da escrita quando esteve em outro país que não o seu e como ficou “refém” de palavras que o seu limitado vocabulário nesta outra língua abarcava. Ele afirma ter percebido, neste contexto, a espessura da língua e sua fisionomia capaz de produzir paisagens. Inventar, desse modo, mundos através da língua, de suas redondezas. É a língua o lugar onde Foucault habitava ao estar em terras estrangeiras e atentava menos para a estrutura da linguagem e mais para todo o contexto de onde irrompiam e funcionavam os discursos. Em um determinado momento Foucault refere-se ao seu pai que, além de professor de anatomia, era médico e operava os pacientes utilizando um bisturi. Ainda

nesta entrevista ele afirma que transformou o bisturi de seu pai em sua caneta e que age sobre a folha de papel como se fosse os corpos dos outros. Levanta suas peles, abre suas entranhas, faz incisões, remexe e traz à superfície os mais remotos órgãos à semelhança de um anatomista que realiza uma autópsia. Através desse procedimento Foucault faz aparecer o local da lesão – ou o contexto do qual irromperam e tornaram possíveis certos discursos – e torna-os visíveis.

Como ele também nos mostra, sua surpresa maior dá-se quando alguns dos corpos considerados mortos passam a estrebuchar-se no momento mesmo em que o bisturi adentra a carne “Então eles não estavam mortos”, diz Foucault.

DA COLEÇÃO A COISA QUE ASSOMBRA: OS FANTASMAS E AS TUMBAS.

Cerca de trinta mil fotogramas de cinema pertencem ao arquivo que Solon Ribeiro herdou de seu avô. Este, quando dono de uma sala de cinema no interior do Ceará, selecionou minuciosamente cada um dos frames que compõem a coleção.





A cadência de 24 frames por segundo é pacientemente analisada e precisamente golpeada pelo avô de Solon. A menor estrutura da película, o frame, é, assim, saqueada por um corte seletivo. Trinta mil é o número de golpes efetuados de maneira assertiva a filmes e cenas igualmente garimpados. Há algo neste gesto, de escarafunchar e operar o corte sobre a película, que se assemelha ao exercício de escrita de que nos fala Foucault. O trabalho meticuloso de debruçar-se sobre películas e tratá-las como pergaminhos, de pinçar um único frame dentre infindáveis, de analisar o filme, a cena, o ator, a luz, o enquadramento fotográfico é, deveras, uma prática genealógica. Ao cindir a película, fratura-se a ilusão. No entanto, parte desses frames repousa condicionada a álbuns e conservam a aura implicada em cada um desses pequenos organismos – cada um deles catalogado, nomeado, datado. Ou seja, mesmo deslocado de sua estrutura inicial mantém-se circunscrito, pelo exercício taxonômico, a um espaço e tempo impecavelmente demarcado. Porém, certamente o apego do colecionador – aquele que se esforça por constituir um acervo e nele investe sua dedicação – não

condiz com aquele que, dissociado deste cultivo, recebe uma coleção produzida ao longo de uma vida. Se por um lado o colecionador pondera o uso da coleção (o avô de Solon mantinha a coleção trancada em um cofre) por outro, o herdeiro, em alguns casos, desprende-se das questões ditas afetivas. É com a leveza de quem reconhece o peso histórico da coleção, mas não se deixa sobrepujar pela mesma, que Solon Ribeiro transita em meio a trinta mil fantasmas. Ao rearticular o arquivo de modos distintos, faz falar os fantasmas e assombrações de nosso próprio tempo. Em uma série de videoinstalações e filmes Solon cria aproximações insuspeitas entre imagens de filmes diversos que passam a dialogar tanto na estrutura fílmica quanto na disposição espacial de suas instalações e de seus projetos expográficos – pensados como videoinstalações onde o espectador percorre um percurso em forma de episódios. Em outras situações reintroduz movimento à “cena” através do manuseio do projetor. É o caso das projecções feitas em lugares específicos da cidade – elencados não gratuitamente – onde Solon assume o papel do projecionista e – ao invés de uma câmara na mão – tateia a cidade com o movimento pelo qual maneja







o projetor. A dramaturgia do próprio espaço e a relação com cada frame projetado adensam questões pertinentes à linguagem cinematográfica e nos força a pensar no monopólio do dispositivo cinema como costumeiramente o entendemos.

Em Solon a cidade, o corpo, a rua, a carne tornam-se tela, aparato para projeção, mas, igualmente, matéria do pensamento indissociável de cada frame que ali é exibido: uma igreja é invadida por aviões da segunda guerra mundial, um matadouro recebe rostos assustados de divas do cinema que assistem horrorizadas o açougueiro lhes despedaçarem o rosto, o corpo de uma travesti participa de uma orgia e funde-se a outras imagens e assim sucessivamente. Igualmente vemos desfalecer a passividade do espectador, que aqui é forçado a deslocar-se no espaço e tornar-se anteparo para projeção de filmes – o corpo recebe um fantasma, incorpora uma assombração.

Essas aparições evocadas por Solon são inseridas em narrativas díspares – de acordo com a montagem visual, sonora e espacial – das quais originalmente se prestaram.

Há, sem dúvida, algo de reconhecível e familiar ao vermos Brigitte Bardot, Dorothy Lamour, Frank Sinatra atuarem nos

filmes supracitados. Contudo, os problemas produzidos pela obra-pensamento de Solon Ribeiro partem de algo já dado para, então, golpear e fraturar os clichês.

O artista arremessa o filme e o público em uma estranha zona de instabilidade.

A todo o momento aquilo que nos é familiar torna-se a mais remota e irreconhecível referência.

O nosso porto – lugar de conforto e estabilidade, território já mapeado – entra em deriva como um rosto que se esvanece, como um fantasma que volta a assombrar em uma língua babilônica, tão íntima, tão heterogênea e tão radicalmente assustadora.

Este, talvez, seja o corte anárquico efetuado por Solon, deslocar uma parte infinitesimal, um frame, para, assim, desmoronar uma torre de certezas e verdades incrustadas em nós. Manter próximo os fantasmas e sabê-los vivos mesmo que agonizantes.

Uma vez mais essa vida! Uma vez mais outra vida! Eis o imperativo do devir. - Monica Cristina Mussi

DO FILME A COISA QUE VIVE: TENTATIVAS E ERROS

Há, decerto, declaradas





vizinhanças, com diferenças ressaltadas, em *Perdeu a Memória e Matou o Cinema*. Interlocutores que vão da *Histoire(s) Du Cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard à *Filmarilyn* (1992), de Paolo Gioli; das *Cosmococas* (1973) de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida à *Pièce Touchée* (1990) de Martin Arnold, passando, sem dúvida, pelo cinema estrutural e por inúmeros artistas-realizadores que trabalharam e trabalham com *found footage*. No entanto é uma produção japonesa que me convoca a estabelecer um diálogo com *Perdeu a Memória...* de Solon Ribeiro; trata-se do filme *Depois da Vida* (1998), de Hirokazu Kore-Eda. Neste filme os recém falecidos são direcionados à uma espécie de repartição – um limbo – onde têm três dias para revisitarem suas memórias e escolherem uma única lembrança que os tenha marcado enquanto vivos. Esta lembrança será recriada, através de um filme, pelos “funcionários” que trabalham neste limbo e se repetirá, *ad infinitum*, por toda a eternidade. O que responderíamos se solicitados à decidir acerca deste momento único a ser vivido pela eternidade? Afirmaríamos a vida que vivemos outrora? Diríamos sim ao eterno retorno, sem titubear e sem culpas?

Afirmaríamos a potência da vida, com suas tristezas, dores, alegrias e transbordamentos? Suportaríamos? Não seria o artista trágico aquele que afirma as mazelas do mundo? Tais perguntas, que não necessitam de respostas, nos convocam à inventar novas formas de vida. Uma vida vulcânica, delirante, intempestiva: a vida como uma obra de arte.

A memória em *Depois da Vida* é uma sala cheia de fitas, uma para cada ano vivido, na qual os mortos podem acessar e assistir suas vidas. Em *Perdeu a Memória e Matou o Cinema* é um teatro por onde todos os corpos encenam uma vida, porém, não se tem uma vida, mas uma coleção de tentativas. E erros. Irrompe, em meio a memória, a multiplicidade de outras vidas. O arquivo está inscrito em superfícies e as imagens por ali deslizam. Se a priori as imagens são marionetes na mão de Solon Ribeiro, essas rapidamente deságuam em um fluxo próprio, onde o diretor não é o autor daquilo que dirige. Igualmente os sons, mesmo na cacofonia de vozes femininas, escorrem sem psicologismos, mas como textura rasa, que também constitui esta fina camada que é o filme. O timbre esgarçado do narrador cria acidentes geográficos na malha





do filme; afirma, “quando falo do lugar, falo de mim” e, com a mesma contundência, indaga, como Lúcio Fontana, “e se eu rasgar a tela?”. Bisturi em punho e o golpe do corte preciso para manter ativa a força do esquecimento. Perder a memória não para extinguir as lembranças, pois o esquecer não é atividade segunda em relação ao enrijecimento do que é lembrado. O esquecer, evocado por aquele que mata o cinema, é primeiro, anterior ao totalitarismo mnemônico. Tampouco é anular as inscrições do vivido no corpo. É antes não deixar com que os fantasmas impregnem-se e fixem-se a tal ponto de vivermos meramente os seus ecos estéreis. Matar o cinema, apresentar a carnificina e banhar-se de sangue, é desconfiar da força do hábito incrustado no discurso de conservação da vida. Perder a memória, matar o cinema, são, assim, golpes deferidos à razão. Instituem modos alternativos ao pensamento, não enraizados e cravados no porto seguro das memórias. Diríamos, por fim, pensar uma memória de tentativas infinitas em detrimento uma memória estanque. Pensar a memória como catapulta. O arremesso para fora de si. A voragem da memória. A memória vértice. O vértice do esquecimento.

Uma vida que não se pautar na lógica e ansios de conservação. Uma vida livre. É esse estranho arremesso que o filme de Solon Ribeiro provoca. Ir aos arquivos, não para permanecer lá, mas para arrancá-los e nos arrancar do estado de letargia e inércia. Rasgar a tela, golpear o cinema, levantar a pele, desorganizar as certezas, inventar epidermes. Pela brecha do corte, fazer o mundo descarrilar.

Yuri Firmeza é professor do curso de Cinema e Audiovisual da UFC. Mestre em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Realizou exposições no Brasil e no exterior, dentre elas: *Through the surface of the pages* (Boston/EUA), *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?* no CCBNB (Fortaleza/CE), *Gigantes por la propia Naturaleza – IVAM* (Valência/Espanha), *Os Dez Primeiros Anos – Instituto Tomie Ohtake* (São Paulo/SP). Participou do programa *Rumos Itaú Cultural*, da residência *Arte In Loco*, em Buenos Aires, da Bolsa Pampulha e do prêmio Marcantonio Vilaça.





PERDEU A MEMÓRIA E MATOU O CINEMA

SOLON RIBEIRO: POR/A TRÁS DOS VESTÍGIOS DA IMAGEM-CINEMA

MARCELO IKEDA



7



“Ela se foi e levou as minhas lembranças”. Em “*Matou o cinema*”, um motoqueiro parte em busca dela. Ela quem? Um amor? A memória? “Foi ela que levou minha consciência”. Logo no início há um plano sobreposto que nos faz pensar que esse motoqueiro é o próprio Solon. Um motoqueiro. Mas quem pilota quem? As imagens. As imagens. Quem é ele? Quem é ela? Me parece que só é possível falar através das imagens. As imagens se revelam como espectros fantasmáticos que ocupam/percorrem as ruínas de um espaço. Os espaços (vazios) passam a ser preenchidos pelos fotogramas. Um velho cinema (na verdade, um velho teatro, o TJA) passa a ser ocupado com projeções de fotogramas de filmes antigos, que passeiam pela superfície do cinema. A memória das antigas sessões de cinema. A memória do realizador. Solon remexe o acervo de fotogramas do seu avô, as suas próprias lembranças da sala de cinema de sua família no interior do Ceará e as brincadeiras com seus irmãos que colecionavam fotogramas roubados de trechos

dos filmes, e os escondiam em caixas de sapato. Em cada fotograma, um rosto, um olhar. “Senhor Diretor, estou pronta para meu close-up”. Todo olhar aponta para um extracampo. Para quê (para quem? Para onde?) esses olhares apontam? Olham para mim, talvez? Ou apenas fruto do efeito-Kuleshov? O olho e o olhar.

“Matou o cinema”: expressão que aponta para a própria proposta de Solon, para além do “dispositivo cinema”, para a aproximação do cinema com um outro. E expressão que, ao mesmo tempo, dialoga com o cinema, com o filme-marco do Bressane. Um trânsito, uma bifurcação, um diálogo transversal com um cinema marginal, com o quase-cinema de Oiticica/Neville, um certo espírito de deboche/irreverência. O cinema, claro, também o cinema clássico, que evoca adormecido de cada um dos fotogramas, a “experiência-cinema”. A voz de Pereio insere outras camadas para a imagem. Ao mesmo tempo que fornece uma espécie de fluxo de





consciência desse personagem-Solon, a voz oferece camadas de sentido pela sua própria superfície – texturas, ranhuras, pausas, sussuros, potencializados pela voz rouca (inconfundível) de Pereio. O próprio fato de usar o Pereio – impossível não reconhecer o dono da voz – nos remete a uma memória do cinema. O Pereio de *Gamal*, de *Bang Bang*. De *A Lira do Delírio*. As imagens. As imagens e a memória. Mas não uma memória psicológica, mas sim uma memória tátil. Os escombros da imagem. A consciência talvez esteja nas superfícies de todos os corpos. As imagens deslizam pelas superfícies, como se as acariciasse. À medida que o curta avança, vamos nos aproximando dos corpos, de carne e osso. As bundas e os peitos. E o açougue. “*Matou o cinema*” não é apenas preocupado com a desapareição, o vazio, mas também com o que é do nosso mundo. O mundo é um moinho ou um açougue, que vai triturar os nossos sonhos tão mesquinhos? Mas não há melodrama, e sim uma leveza, um deboche.

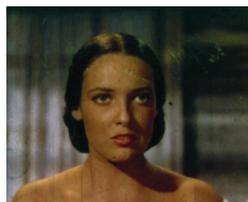
Ao mesmo tempo, ainda há um sujeito lá. Quem é? É o próprio Solon, que aparece como assassino dessas “imagem-cinema”. Ainda há um sujeito lá, que ao final de todo esse percurso nos olha de frente como um “incompreendido” (mais cinema...). Por trás dos vestígios da imagem-cinema. Atrás dos vestígios da imagem-cinema. Uma busca por algo que se foi, uma busca por algo que está sendo, uma busca por algo que será. Quando nos fita ao final, fico com a impressão de que talvez finalmente Solon tenha encontrado “ela”. Mas quem é ela? A lente da câmera? O nosso olhar? Quem habitará esse extracampo?

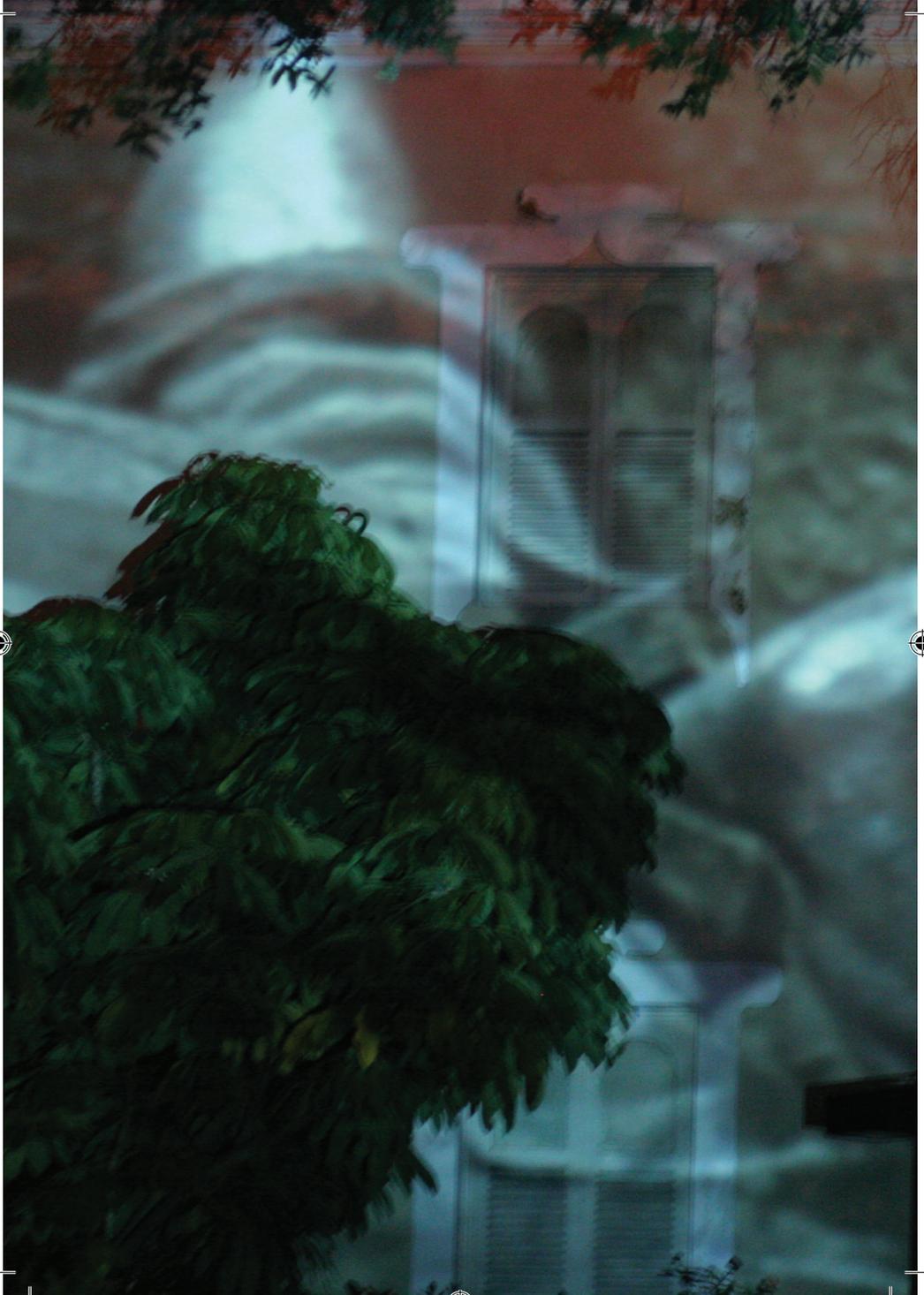
Como um gato fezeiro, o cinema morre mas ressuscita. Na próxima sessão, muito antes do terceiro dia. Agoniza mas não morre.





Cesar Baio tem formação em Eletrônica e Comunicação Social, com mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC/SP. Em 2009, fez estágio sanduíche na Berlin University of the Arts (UDK). É professor adjunto do curso de Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará. Sua pesquisa está voltada para a imagem técnica e os aparatos tecnológicos de mediação no campo da arte. Seu trabalho têm sido elaborado crítica e poeticamente por meio de textos publicados em revistas científicas, livros, seminários e, também, de instalações audiovisuais, obras interativas, intervenções urbanas e vídeos.









Solon Ribeiro realizou diversas exposições, coletivas e individuais no Brasil e no exterior. Formado em Comunicação e Arte pela: L'École Supérieure des Arts Décoratifs, Paris/França. Tem pautados seus trabalhos na experimentação, com ênfase para o fenômeno contemporâneo da saturação de imagens. Solon é autor de *Lambe-Lambe Pequena História da Fotografia Popular* e *O Golpe do Corte*, e possui obras nos acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo/SP), Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar (Fortaleza/CE), Funarte- Fundação Nacional de Arte (Rio de Janeiro/RJ), Centro Cultural Banco do Nordeste (Fortaleza/CE), Museu de Belas Artes (Rio de Janeiro/RJ) e Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife/PE).

