

2. O homem “oprimido” e a Imagem-hábito

2.1 A memória contraída: mecanizações

Um trabalhador da construção civil, vestindo calça jeans, capacete e luvas, é flagrado pela câmera do diretor Eryk Rocha, em Havana, enquanto realiza a tarefa de carregar um carrinho de mão para depois enchê-lo de areia com uma pá. Em uma das sequências de *Rocha que voa*, essa imagem se repete três vezes, uma seguida da outra. No entanto, só é possível perceber que se trata da repetição da mesma cena por causa de um borrão branco na imagem, provocado por um carro que passa em frente à câmera. Se não houvesse esse detalhe, poderíamos facilmente pensar que se tratava de três cenas diferentes, porém semelhantes, que registravam o ir e vir do operário realizando os mesmos gestos de esvaziar e encher o carrinho. O que não seria estranho, já que repetir um mesmo procedimento várias vezes é comum na rotina de trabalhos braçais ou mecanizados.



Figura 2: Imagem-hábito. Pedreiro filmado por Eryk em Havana¹.

¹ Informação concedida por Eryk Rocha em entrevista por e-mail, janeiro de 2010.

Quando reitera essa imagem, que coloca em questão a tarefa incessante do operário de executar o mesmo gesto várias vezes no cumprimento do seu trabalho, o documentário suscita uma categoria de memória descrita por Henri Bergson: a memória-hábito. Trata-se de uma memória que torna possível, a partir do que é percebido, a repetição de esquemas sensório-motores que já foram uma vez executados, e que nos permite, desse modo, agir mecanicamente no presente. Nosso objetivo nesse capítulo é analisarmos esse conceito e a maneira como Bergson o desenvolveu. Só então usaremos a categoria de memória-hábito, ou memória contraída, como veremos adiante, como chave de leitura para as imagens do filme em que personagens anônimos executam movimentos semelhantes, os movimentos do trabalhador “oprimido”. Chamamos essas imagens de imagens-hábito.

É preciso ressaltar que o filme explora as imagens-hábito quando evidencia cenas em que corpos suados de trabalhadores braçais agem automaticamente, seja na construção civil, em fábricas ou nas áreas rurais. Temos imagens em que pedreiros torcem grandes vergalhões na construção de prédios, operários usam maçaricos para soldar peças na linha de montagem da indústria automobilística, funcionários recolhem os jornais que acabam de sair das prensas, camponeses cavam a terra com enxadas e usam ferramentas precárias para quebrar sementes. Imagens como essas, muito usadas e repetidas ao longo do documentário, são registros de um povo que, ao executar o seu trabalho no campo ou da cidade, repete movimentos mecanicamente. Elas mostram, desse modo, como a “mecanização dos gestos” cotidianos produz uma espécie de prisão para esses personagens anônimos flagrados pelas câmeras de cineastas latino-americanos nas décadas de 60 e 70 e reutilizadas por Eryk no seu filme, como veremos com mais precisão adiante.

Primeiro, nos deteremos na articulação de conceitos criados por Bergson, como os de percepção e matéria. Sem o entendimento desses conceitos, e do percurso do pensamento do filósofo, não conseguiríamos compreender como ele classifica a memória-hábito. Para dar conta desses novos conceitos, seu ponto de partida foi afastar-se das duas vias de pensamento dominantes no século XIX, o idealismo e o realismo, que a despeito de suas diferenças, partiam da mesma suposição de que sujeito e objeto estavam separados. Para idealistas, o observador tinha a capacidade de representar o mundo a partir do seu corpo. Já os realistas confiavam à matéria a possibilidade de produzir nos sujeitos a representação. Ultrapassando dualismos tão arraigados, o

filósofo propõe restaurar uma relação problemática entre o sujeito e o objeto e mostrar a ligação, através de nuances e graus, entre matéria e espírito.

Segundo Bergson, toda matéria é um conjunto de imagens, e “por imagens entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama de coisa” (1990, pg.2). Situadas nesse meio caminho entre a “coisa” e a “representação”, as imagens estariam o tempo todo agindo e reagindo umas sobre as outras, relacionando-se entre si. O corpo seria, nesse sentido, também uma imagem que se relaciona com as outras. Da mesma maneira que as imagens lhe transmitem movimento, o corpo influi sobre as imagens exteriores lhes restituindo movimento. Trata-se de uma imagem entre outras que recebe e devolve movimento, com a diferença de que o corpo “parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe” (1990, pg.14).

O corpo, “objeto destinado a mover objetos” (1990, pg.14), é também um centro de ação a partir do qual é possível relacionar todas as outras imagens. Por isso é que, quando se desloca no espaço, as outras imagens podem variar em relação a ele. Se tomarmos como exemplo uma pintura, quanto mais distantes do quadro, com menos nitidez poderemos observar suas cores e seus traços. Se nos aproximarmos, percebemos detalhes e tonalidades com mais precisão. Da mesma maneira, um pássaro no céu, ao longe, é percebido como um pequeno ponto que se movimenta. Mas se o animal se aproxima, podemos distinguir suas cores e forma. Desse modo, mais do que um centro, o corpo seria uma força reguladora destinada a mover objetos e não a criá-los. Se é imagem, podemos entender porque o corpo “não poderia fazer nascer uma representação” (1990, pg.14).

Já que o cérebro também é imagem, ele não pode “armazenar” lembranças e imagens. Incapaz de fabricar representações, sua função seria transmiti-las. Apropriando-se das invenções tecnológicas de seu tempo, Bergson ilustra o seu pensamento comparando o cérebro a uma central telefônica e afirmando que, a exemplo da máquina, “ele não acrescenta nada àquilo que recebe mas (...) constitui efetivamente um centro, onde a excitação periférica põe-se em contato com este ou aquele mecanismo motor, escolhido e não mais imposto” (1990, pg.26).

Perceber, nesse sentido, não seria preparar representações, mas “receber excitações, montar aparelhos motores e apresentar o maior número possível desses aparelhos a uma excitação dada” (1990, pg.27). Trata-se de agir quando estimulado pelas imagens, mas sempre considerando que, a partir do conjunto de imagens à

disposição do nosso corpo, a percepção delineia uma entre várias ações possíveis, ou seja, é a própria medida da ação possível. Assim como uma máquina fotográfica, que só revelaria as imagens que atravessassem uma espécie de tela de projeção, o corpo só perceberia a parte da ação real que o atravessa. Sem essa tela, a fotografia seria translúcida. Sem o corpo, e a atenção à vida, as imagens não seriam percebidas.

Ao associar a percepção à ação, Bergson procura mostrar que perceber não significa conhecer, assim como teriam tentado provar tanto idealistas quanto realistas. Identificando a cilada dessas duas concepções, o filósofo demonstra de maneira muito arguta que ambas partem de um mesmo pressuposto e, a partir daí, aponta caminhos mais inovadores para se entender a percepção e a memória. Segundo Bergson, a percepção “não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente” porque “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (1990, pg.30).

Memória e percepção, nesse sentido, se misturam na nossa experiência. Justamente porque se misturam seria fácil confundirmos uma com a outra e atribuímos diferenças de graus entre elas: seja afirmando que as lembranças seriam uma percepção enfraquecida, como faziam os idealistas, ou que estariam depositadas no cérebro, como queriam materialistas. No entanto, para Bergson não existe diferença de grau entre percepção e memória, mas sim de natureza. Com o intuito de separar o que se encontra misturado para em seguida dar conta de uma junção, seu método consiste justamente em estabelecer essas diferenças de grau e de natureza, definir estados puros, para mais tarde propor a ligação entre corpo e espírito, matéria e memória.

Quando define o que seria a percepção pura, ou seja, uma percepção que se pretende livre e isolada da influência da memória, Bergson deixa claro que está se referindo a um sistema de ação nascente que não pode ser concebido quando colocado no tempo. Segundo o filósofo, a percepção consiste “numa incalculável quantidade de elementos rememorados” (1990, pg.76) já que “não há jamais instantâneos pra nós”. (1990, pg.73). Isso significa que, por mais instantânea que seja a percepção, ela ocupa sempre uma duração e, portanto, exige um trabalho de memória. Como, de fato, a percepção se dá no tempo, ela já é memória. Mas de que memória estamos falando?

Cabe lembrar que, apesar de demonstrar que a percepção está impregnada de lembranças, o filósofo faz a distinção entre tipos de memória, levando em conta sempre a sua duração. Estamos tratando aqui, em especial, da memória-hábito. Para melhor compreendê-la, Bergson utiliza a metáfora de um cone invertido que representaria a totalidade das lembranças acumuladas na memória. Nos diversos níveis do cone, do

vértice até a base, as lembranças impotentes pulsam em constante movimento e em níveis de dilatação e contração diferentes. Quanto mais perto da base, mais dilatadas são as lembranças, quanto mais próximas do vértice do cone, mais contraídas. Quanto mais contraídas, mais as lembranças se aproximariam do corpo e da ação e, portanto, do presente.

Nesse ponto mais contraído, o vértice do cone, é que a memória-hábito se atualiza. É por isso que, nesse trabalho, chamamos de memória contraída aquela que exerce a força do hábito e torna possível atualizarmos nossas lembranças para agirmos da mesma maneira que já agimos em uma circunstância anterior, que demandou uma necessidade semelhante. No processo de atualização das memórias, os aparelhos sensório-motores, responsáveis pela movimentação que leva à repetição dos movimentos motores, “fornecem às lembranças impotentes, ou seja, inconscientes, o meio de se incorporarem, de se materializarem, enfim, de se tornarem presentes” (1990, pg.179). É importante ressaltar que, para essa memória ser atualizada, o que se dá é ainda um reconhecimento automático de uma reação imediata a uma percepção, um movimento que dirige nossa atenção às exigências e necessidades de sobrevivência.

Na memória-hábito, em que o hábito é mais forte do que a memória, o passado se traduziria em ação a partir de circuitos que se fixam, ou seja, de movimentos e atitudes automáticos que se repetem quando algo é percebido e reconhecido. As lembranças seriam adquiridas pela repetição do mesmo esforço, por ações que se articulam em esquemas sensório-motores fixados, que são colocados em movimento a partir da percepção de uma ação já executada, como abrir a maçaneta de uma porta, discar um número de telefone, subir uma escada.

O papel da repetição seria organizar os movimentos desenvolvidos uma primeira vez pela lembrança, montar um mecanismo e criar um hábito para o corpo. O hábito determinaria atitudes que seriam colocadas em prática tão logo percebemos as coisas. Se levarmos em conta as imagens de *Rocha que voa*, podemos pensar que o hábito é determinante dentro da rotina de trabalho dos operários e trabalhadores braçais que aparecem ao longo do filme. O gesto de uma mulher que quebra uma semente, no fragmento retirado de *Maranhão 66*, 1966, de Glauber Rocha, é interessante para ilustrar essa ideia. A ação de levantar e abaixar o instrumento para quebrar a semente é repetida de maneira automática, diversas vezes. Para aquela trabalhadora, não é mais preciso pensar para executar o movimento. Uma vez aprendido, o gesto se torna hábito.

É essa forma de memória que nos permitiria agir no presente, que é por definição “aquilo que me interessa, o que vive para mim e, para dizer tudo, o que me impele à ação” (1990, pg.160). O presente consiste então na consciência do corpo que “experimenta sensações e ao mesmo tempo executa movimentos” (1990, pg.162). Um corpo que, com a ajuda da lembrança, está pronto para agir quando se depara com situações que já viveu antes. Por isso essa mistura da percepção com a lembrança nos economiza tempo quando executamos determinadas atividades: imagina se tivéssemos que aprender a cada novo dia a escovar os dentes ou a dirigir? Não teríamos tempo o suficiente para agir e viver.

Apesar da importância da memória-hábito e do interesse sensório-motor que caracteriza a vida, que nos permite agir e viver nesse mundo, esse processo de repetição poderia causar o empobrecimento perceptivo. Condicionados a praticar os mesmos papéis diante dos mesmos objetos que se tornam para nós familiares, correríamos o risco de não nos abirmos para outras maneiras de agir e reagir. Segundo Bergson, ao perceber temos que “abrir diante de nós o espaço, e fechar atrás de nós a duração” (1990, pg.169). Quando fechamos a duração, diminuimos nossa possibilidade de projetar memórias sobre a percepção, ou seja, são menores as chances de criar novas possibilidades de reações para determinadas ações².

Voltemos às imagens dos trabalhadores latino-americanos em *Rocha que voa*. A mesma memória que torna possível a execução das suas tarefas é aquela que os transforma em reféns desses esquemas sensório-motores. Tanto o gesto da mulher que quebra a semente, quanto o do operário que carrega o carrinho de mão, como tantos outros movimentos automáticos que são reiterados ao longo do filme, dizem respeito a um domínio excessivo do hábito em detrimento de uma nova maneira de agir. Se o operário precisa passar horas do seu dia cumprindo a mesma função, e se esse é o valor do seu trabalho, quais seriam as suas chances de variar, de tornar a sua percepção mais rica diante do mundo e do próprio trabalho?

Na montagem do documentário, o diretor enfatiza a repetição dos movimentos quando repete imagens semelhantes em que operários da indústria automobilística utilizam maçaricos para soldar peças, retiradas de *São Paulo S.A*, de 1965, de Luiz

² Estamos aqui estabelecendo um limite muito rigoroso na tentativa de constatar o automatismo e repetição dos hábitos. No entanto, no próximo capítulo veremos que, mesmo na memória-hábito, é possível se abrir para novas formas de reagir a determinadas ações.

Sérgio Person³. O gesto da mão segurando a ferramenta é selecionado de cenas variadas, e as imagens são articuladas em uma mesma sequência de *Rocha que voa*, reiterando a relação do homem, da máquina e da repetição do mesmo movimento durante o trabalho.

Em *Tempos Modernos*, 1936, Charles Chaplin já havia mostrado os efeitos da padronização dos movimentos e percepções dos trabalhadores quando reproduzem incessantemente gestos automáticos, especialmente quando se relacionam com as máquinas. É emblemática a cena em que o personagem executa a mesma tarefa de apertar parafusos em objetos que são trazidos por uma esteira rolante, como parte de um trabalho serializado, em que cada operário cumpre uma determinada função. A esses homens, não é permitido nenhum momento de desatenção. O simples fato de parar por alguns segundos para coçar o corpo, como faz o personagem, já é suficiente para fazê-lo perder o controle da situação e deixar de apertar alguns parafusos. As consequências desse controle, produzido pelos esquemas repetitivos, se dão até mesmo nos momentos de folga, quando sai da fábrica. A sua imagem andando pela rua, repetindo os mesmos gestos que executou durante todo o dia no trabalho, denuncia como o automatismo é uma forma de prisão a uma determinada maneira de agir.

A partir desses exemplos, tratamos de imagens cinematográficas que suscitam a memória-hábito bergsoniana. De maneira menos evidente do que fez Chaplin, mas assim mesmo precisa, *Rocha que voa* se refere à angústia produzida pela intensificação da memória-hábito quando seleciona imagens de operários nas fábricas e construções que se concentram exclusivamente na execução de seu trabalho automático e, principalmente, quando repete⁴ essas imagens na montagem. Essa memória, no documentário, também diz respeito à memória do povo latino-americano oprimido, que recebe baixos salários justamente porque sua obrigação se limita a reprodução dos mesmos movimentos que, a princípio, não demandaria a reflexão ou criatividade.

Se ao elaborar o conceito de memória-hábito Bergson ainda se atém a um pensamento filosófico, Walter Benjamin⁵ vai pensar nas práticas da industrialização que

³ Adiante trataremos mais a fundo os sentidos e a utilização do filme de Person em *Rocha que voa*.

⁴ Trataremos da questão da repetição das imagens na montagem com mais profundidade no capítulo 2.2.

⁵ Reconhecendo a importância da filosofia bergsoniana, Benjamin se movimenta no sentido de reatualizá-la para pensar nas questões do seu tempo, já que acredita que Bergson “não tem qualquer intenção de especificar historicamente a memória” (1989, pg.105). Para refletir sobre o contexto da intensificação da industrialização e do período entre guerras no século XX, a proposta de Benjamin é partir da experiência histórica concreta, da existência do homem na sociedade. Essa seria uma condição fundamental para o desenvolvimento de todo seu pensamento.

se intensificam em um período determinado da história: o século XX. A partir do pensamento de Benjamin, fica mais fácil entender como o automatismo dos movimentos corporais no trabalho mecanizado foi evidenciado no início da modernidade e intensificado no jogo do capitalismo, especialmente a partir da década de 60, época tratada no documentário. Nesse jogo, os sujeitos modernos passariam a ser oprimidos pelo tempo e esforço dedicados à produção de bens a serem consumidos. Essa contextualização histórica e política torna mais rica a análise das imagens desses trabalhadores retiradas dos arquivos cinematográficos latino-americanos e usadas em *Rocha que voa*.

Inspirado em Bergson, cuja “filosofia vinha tentando se apropriar da verdadeira experiência – em oposição àquela manifesta na vida normatizada das massas civilizadas”, Benjamin defendia que tanto os trabalhadores das fábricas quanto a multidão de anônimos das grandes cidades modernas “liquidaram completamente a memória” (1989, pg.128). O que Benjamin quer dizer é que ações sensório-motoras, possíveis graças à memória-hábito, seriam cada vez mais intensificadas a partir das experiências da vida moderna em detrimento de uma memória mais rica⁶.

Trata-se de uma crítica aos hábitos que se consolidavam e ocupavam o tempo que poderia ser voltado para a criatividade, para novas maneiras de agir e perceber o mundo. Vários exemplos, citados por Benjamin (1989), do que seriam essas experiências são tirados de poemas de Edgar Allan Poe e Baudelaire, que tratam da multidão nas cidades modernas. As multidões seriam estigmatizadas nesses poemas porque se reportam a ideia da uniformidade de roupas, comportamentos e gestos. Para Benjamin, os sujeitos modernos comportam-se como se, “adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática” (1989, pg.126).

Em *Rocha que voa*, podemos encontrar vários exemplos da intensificação das práticas do automatismo ao longo das décadas. Como os planos de operários trabalhando na linha de montagem de uma fábrica, no Brasil dos anos 50. Retiradas de *São Paulo S.A*, essas imagens mostram homens exercendo funções específicas na montagem de um automóvel. Sem olhar para o lado, nem ao menos para a câmera, eles realizam seu trabalho sem conversar com quem está ao redor, sem sorrir, de maneira ininterrupta.

⁶ Essa memória mais rica diz respeito à memória por excelência, conceito proposto por Bergson que trataremos no quarto capítulo.

Em textos como *O narrador* (1994) e *Experiência e pobreza* (1994), Benjamin vai mostrar como esse isolamento dos sujeitos modernos torna impossível uma memória constituída a partir da experiência compartilhada por um grupo, uma memória em que se conjugam “certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (1989, pg.107). Trata-se das lembranças como as transmitidas de pai para filho que, rememoradas em um determinado momento, poderiam “se reproduzir durante toda a vida” (1989, pg.107) ⁷.

No entanto, ao mesmo tempo em que o indivíduo isolado da vida moderna seria privado da experiência coletiva, lhe seria dada a possibilidade de experimentar a vivência (*Erlebins*), que diz respeito a uma forte impressão que precisa ser assimilada às pressas e que produz efeitos imediatos. Os choques produzidos pelo excesso de informações visuais e sonoras das grandes cidades produziriam esse tipo de reação. Se no início da modernidade, ao andar pelas cidades ainda era possível lançar olhares sem propósitos específicos ao que passava ao redor, o homem moderno seria cada vez mais obrigado a concentrar-se no trajeto e nos obstáculos que apareceriam na sua frente. Em vez da contemplação, ao pedestre caberia a necessidade de concentração e atenção diante de tantos perigos.

Desse modo, as sensações passam por uma espécie de treinamento. A vivência sentida através dos choques pelo pedestre na multidão seria a mesma do operário nas fábricas. Nas atividades na linha de montagem, os trabalhadores se restringiriam a realizar gestos padronizados: “no trato com a máquina, os operários aprendem a coordenar seu próprio movimento ao movimento uniforme, constante, de um autônomo” (Benjamin, 1989, pg.125).

Essas tentativas de automatização do homem moderno, possíveis em consequência da predominância da memória-hábito, também se dariam nos momentos de lazer, como o cinema. Em uma determinada sequência de *O homem com a câmera*, de 1929, de Dziga Vertov, são mostradas cenas em que espectadores sentados em uma sala de cinema assistem na tela a imagens de mulheres que batem freneticamente em máquinas de escrever, que se alternam tanto a imagens da multidão quanto as de rodas de locomotivas que seguem velozmente pelos trilhos da cidade. É importante ressaltar

⁷ Como na lenda em que o velho vinhateiro, no momento de sua morte, conta aos filhos que havia na sua propriedade um tesouro escondido. O mistério só será desvendado meses mais tarde, na farta colheita da uva, que seria o verdadeiro tesouro. É dessa forma imprecisa que o vinhateiro requisita a experiência e sabedoria, que transmite seu conhecimento para a família, que vai repassá-lo de geração em geração (Benjamin, 1994).

que, para o cineasta, como para grande parte dos pensadores e artistas da vanguarda da época, a relação dos homens com as máquinas ainda era vista de maneira muito otimista. No manifesto *Nós*, escrito em 1919⁸, Vertov deixa claro que tinha a intenção de aproximar, através do cinema, os homens das máquinas, de “revelar a alma da máquina promovendo o amor do operário pelo instrumento, da camponesa por seu trator, do maquinista por sua locomotiva” com o intuito de produzir nas imagens um “homem elétrico perfeito” (Vertov, 1983, pg.249).

No contexto contemporâneo, o historiador da arte Jonathan Crary (1992, 2000, 2001) terá uma visão mais crítica da relação homem e máquina no início da modernidade. Na esteira de Benjamin, Crary demonstra que os estímulos visuais nas cidades, o processo de mecanização, a agilidade dos meios de transporte e as novas tecnologias da comunicação e informação no século XIX contribuíram para diferentes formas de experiência, especialmente as visuais, dos sujeitos modernos. No entanto, quanto maior a riqueza de experiências perceptivas, maior seriam as tentativas de controle colocadas em jogo a partir da lógica dinâmica do capital. Essa lógica, que “começou a enfraquecer drasticamente qualquer estrutura estável ou durável da percepção”, é a mesma que “simultaneamente impôs ou procurou impor um regime disciplinar de atenção” (Crary, 2001, 68). Desse modo, a fisiologia da época se ocupou de estudar a visão e inventar aparelhos óticos que adaptassem o observador ao descentramento e fragmentação, e que medissem e adaptassem a atenção dos indivíduos. Muitos desses aparelhos eram usados como modos de diversão na hora do lazer.

O cinema seria emblemático para descrever esse movimento tão contraditório⁹. Ao mesmo tempo em que seu surgimento foi fundamental para dar forma à nova visualidade fragmentada e descontínua, sua tecnologia foi usada para dispor os corpos e organizar os olhares, modulando assim a atenção e contribuindo para a produção de um modo de ver que servisse aos interesses industriais¹⁰. As cenas do filme de Vertov, que descrevemos acima, mostram bem esses corpos dispostos e os olhares voltados para uma só direção: a tela.

⁸ O manifesto foi publicado na coletânea organizada por Xavier (1983).

⁹ Ao discutir a questão da perda da aura, Walter Benjamin (1994) foi um dos primeiros pensadores, senão o primeiro, a atribuir ao cinema o papel de produção de novas maneiras de perceber as imagens fragmentadas da modernidade.

¹⁰ Parte desse trabalho de investigação de Jonathan Crary é inspirado em Michel Foucault (2005), que atribuiu à modernidade a tarefa de produzir corpos dóceis através da vigilância, de discipliná-los para torná-los mais aptos para o trabalho assim como interessa aos interesses da lógica do capitalismo.

Em *Rocha que voa*, o cinema também é apontado como um campo de tensões entre as experimentações e a padronização dos modos de ver. Essa questão é trazida pela voz do próprio Glauber, usada em *off*, retirada de uma entrevista concedida a uma rádio cubana na década de 60. Glauber ressalta a importância tanto da técnica quanto da estética cinematográfica quando compara os irmãos Lumière, que na sua concepção teriam “criado” a técnica, e Eisenstein, que teria “criado” a estética. Técnica e estética, nesse caso, “estão paralelamente juntas”, diz. Sua crítica é a de que, com o desenvolvimento da indústria do cinema, todo o aparato técnico usado para a realização do filme teria sido colocado em função “de uma estrutura de produção cinematográfica, de dramaturgia cinematográfica, de mecânica de distribuição em função da razão burguesa”. Desse modo, a técnica teria se sobrepujado às possibilidades de experimentações estéticas. Para Glauber, “o cinema se converteu numa mecânica” onde montadores, câmeras, maquinistas e eletricitistas permaneceriam no anonimato, enquanto o diretor do filme agiria como “uma espécie de *mâitre* de hotel”, organizando os esquemas produtivos em função de uma lógica já preparada previamente por essa Indústria Cinematográfica.

Enquanto ouvimos a voz do cineasta no documentário, são mostradas as imagens de operários trabalhando em uma fábrica de automóveis, já citadas anteriormente. Na montagem, Eryk faz a aproximação entre o trabalho mecânico na indústria automobilística, através das imagens de arquivo, e o trabalho executado para a realização de um filme, através da voz de Glauber. É utilizado, dessa forma, o mesmo procedimento adotado por Vertov em *O homem com a câmera* em que planos de gestos mecanizados de trabalhadores são intercalados a imagens dos bastidores da filmagem e da montagem dos fotogramas. No entanto, se em Vertov a ideia do “cine-olho”¹¹ apontava para um otimismo em relação à máquina, e a uma potencialização do olhar humano a partir da ampliação das suas formas de percepção, em *Rocha que voa* a mecanização é entendida a partir de um viés mais crítico. O gesto de interferência do diretor na montagem, que associa imagens e sons retirados de contextos diferentes com as imagens dos trabalhadores oprimidos pelo automatismo, sugere que o cinema pode se tornar automático quando segue determinados padrões.

¹¹ Em 1924 Vertov escreve o Manifesto *O nascimento do Cine-olho*, em que aponta a possibilidade de “tornar visível o invisível” com a ajuda da câmera e da montagem. Trata-se da ideia de que o cinema pode dar a ver “o que o olho não vê” (Vertov, 1983, pg.261).

Quando organiza na montagem do documentário as imagens de trabalhadores em pleno exercício de suas atividades, retiradas de filmes latino-americanos das décadas de 60 e 70, Eryk atualiza a intenção principal dessa geração de cineastas da época: buscar experimentações estéticas em seus filmes de maneira que produzissem um cinema que não se reduzisse à lógica narrativa que predominava no cinema hegemônico. A procura de uma identidade para o cinema latino-americano passava, dessa forma, pelo desejo de inovação estética.

A seguir, veremos como a memória que permite esse trabalho automático, a memória-hábito, pode servir como chave de leitura para *Rocha que voa* a partir, especialmente, da organização na montagem dos arquivos do cinema latino-americano que se referem ao trabalho mecânico, operário, repetitivo. A questão é: como as imagens e a montagem exploram a memória desse trabalhador latino-americano “oprimido”? Analisaremos tanto o conteúdo dos arquivos cinematográficos usados no documentário quanto à maneira como essas imagens são articuladas com as outras no processo de montagem, a fim de investigar que sentidos são produzidos nessa relação.

2.2

Memória dos gestos: as imagens de arquivo

Em *Rocha que voa*, o cineasta Eryk Rocha seleciona e coloca em relação, através da montagem, arquivos de filmes latino-americanos das décadas de 60 e 70, que tinham em comum registros documentais de personagens anônimos executando movimentos automáticos durante o trabalho. A função das mãos, em especial, chama a atenção nas imagens escolhidas. Sempre ocupadas, elas permitem que o operário da fábrica encaixe o parafuso no automóvel, que outro segure o maçarico para soldar a ferragem, que o pedreiro torça o vergalhão na construção civil e que a trabalhadora do campo segure a ferramenta para quebrar sementes. São mãos que funcionam como extensões de ferramentas precárias ou de máquinas mais sofisticadas, ou seja, mãos que pertencem a corpos-máquinas.

Analisar as maneiras como essas imagens e sons são organizados é fundamental para entender os sentidos produzidos pelo diretor na montagem do filme. É importante entender de que modo se dá o gesto de intervenção de Eryk Rocha nas imagens produzidas no passado, que registraram esses personagens em seu cotidiano. Afinal, o

pedreiro na rua, o operário na fábrica e o agricultor no campo foram flagrados por câmeras de cineastas que se preocuparam em mostrar a rotina e, na maioria dos casos, às pressões a que estavam submetidos esses trabalhadores. Apesar de parte dessas imagens ter sido feita por Eryk quando esteve em Cuba, a maioria desses fragmentos foi retirada de filmes latino-americanos e *noticieros* cubanos arquivados no ICAIC¹². Muitos já haviam sido usados por Glauber Rocha na montagem de seu filme de arquivo, *História do Brasil*, que começou a ser produzido durante o exílio em Cuba, em 1972, e finalizado na Itália, em 1974¹³. Trata-se de arquivos difíceis de serem identificados pelo espectador, especialmente porque nem Glauber nem Eryk fornecem essas informações nos seus filmes.

A princípio, a repetição de imagens que contém gestos tão semelhantes nos remete ao que Didi-Huberman (2009) chamou de “memória dos gestos”. Em *Rocha que voa*, podemos pensar no gesto contido no fragmento retirado do documentário *Viramundo*, 1965, de Geraldo Sarno, em que migrantes nordestinos carregam as malas e trouxas de pano sobre as cabeças, enquanto seguram outras bolsas com as mãos. Essa imagem simboliza o peso carregado pelo trabalhador oprimido e nos remete a uma memória cultural da tradição brasileira de lavadeiras carregando pesadas trouxas de roupas e dos moradores da favela carregando latas d’água sobre suas cabeças.

Ao analisar as colagens feitas por Bertold Brecht em seu *Diário de Guerra*, Didi-Huberman constata a aproximação, através da montagem, de fotografias tiradas em contextos históricos e geográficos diferentes, que tinham algo em comum: os gestos. Trata-se, assim, de uma memória “dos gestos e dos afetos humanos suscitados politicamente no corpo de cada um de nós” (2009, pg.164). Entre os exemplos, é usada a fotografia de uma mulher soviética, que abre seus braços e joga seu corpo para trás ao se deparar com os corpos de seus filhos, mortos em consequência do ataque alemão durante a Segunda Guerra. Esse gesto, segundo Didi-Huberman, remetaria a toda uma tradição cristã, desde a imagem de Cristo preso na cruz. Em *Rocha que voa*, podemos remetê-lo a três momentos: no primeiro, quando é mostrada a imagem de Cristo dentro através de um vidro e ao lado de uma vela, objetos de um ritual de *santeria*; no segundo, trata-se da imagem de um corpo, de braços abertos, carregado por africanos que pedem

¹² Identificamos cenas de *Viramundo*, 1965, de Geraldo Sarno; *São Paulo S.A.*, 1965, de Luiz Sérgio Person; *Maranhão 66*, 1966, de Glauber Rocha; *De cierta manera*, 1974, de Sara Gomez.

¹³ *História do Brasil* foi co-dirigido por Marcos Medeiros, militante brasileiro exilado em Cuba, e recebeu o patrocínio do ICAIC, que não foi suficiente para a sua finalização. Descontente com o andamento do filme, Alfredo Guevara, à frente do Instituto, solicitou a retirada da sua referência dos créditos.

o fim do Colonialismo (retirado do filme *O leão de sete cabeças*, 1969/70, de Glauber); e, por fim, a imagem de outro corpo, também de braços abertos, que é carregado por policiais, na cena que se refere ao crime cometido durante uma comemoração popular em Cuba durante a Revolução (retirada de *Memórias do Subdesenvolvimento*, 1968, de Tomás Gutierrez Alea).

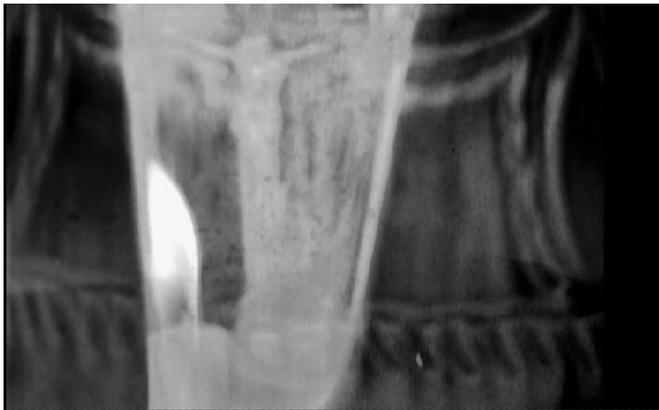


Figura 3: Memória dos gestos: imagem de Cristo em ritual de *santeria*,



Figura 4: Corpo carregado por africanos, retirada de *Leão de sete cabeças*, de Glauber Rocha.



Figura 4: Corpo carregado por policiais, na Revolução Cubana, retirada de *Memórias do Subdesenvolvimento*, de Tomás Gutierrez Alea.

Para analisar mais a fundo que sentidos formulam fragmentos de filmes que reiteram gestos tão semelhantes, quando organizados na montagem de *Rocha que voa*, procuramos nos deter em duas cenas em especial. Constatamos, assim, que o plano do grupo de migrantes nordestinos chegando à estação de trem de São Paulo e o plano de um grupo de operários trabalhando na construção civil são originados em três filmes diferentes: *Viramundo*, *História do Brasil* e *Rocha que voa*. No documentário de Sarno, para o qual foram produzidos originalmente, esses planos são encadeados em um raciocínio lógico, dando a entender que os migrantes chegam à cidade justamente para formar essa mão de obra. Nos filmes produzidos depois, eles são desmontados e remontados de maneiras diferentes. Existe nessa passagem de um filme para outro, e na mudança do contexto histórico em que são feitos, similaridades e diferenças. À procura dessas semelhanças e dissonâncias, nosso intuito é analisar o que foram, o que poderiam ser e em que se tornaram as mesmas imagens quando retiradas do fluxo narrativo de seu filme de origem, *Viramundo*, e organizadas de maneiras distintas nas montagens de *História do Brasil* e *Rocha que voa*.

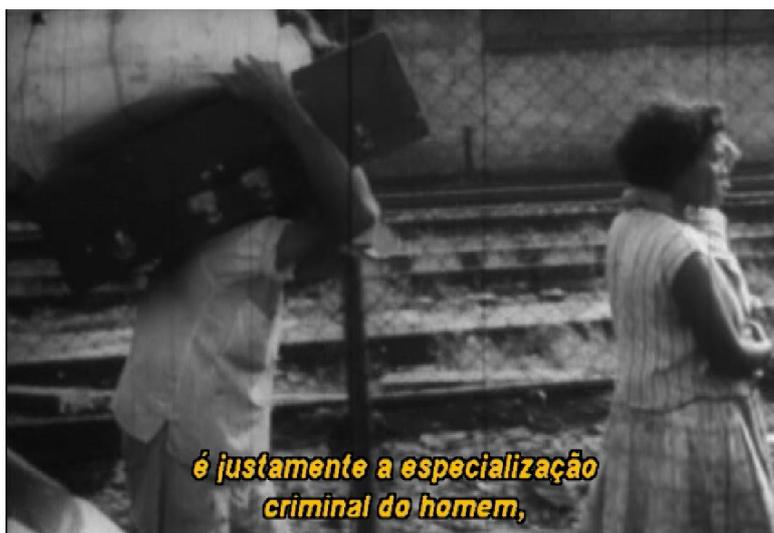


Figura 6: Migrante carrega malas, em imagem retirada de *Viramundo*, de Geraldo Sarno, e usada em três filmes.

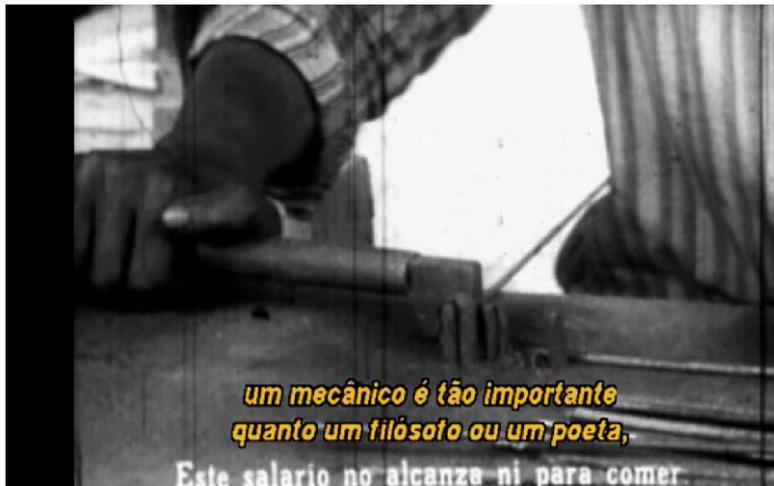


Figura 6: Imagem também produzida para *Viramundo* e usada como arquivo cinematográfico em *História do Brasil* e *Rocha que voa*

No início de *Viramundo*, a câmera registra a chegada do trem à estação, os migrantes descendo dos vagões, carregando suas malas e caminhando à procura de emprego. Entrevistas em som direto são feitas com o intuito de mostrar o povo e denunciar seus problemas nas telas do cinema. Apesar das boas intenções do cineasta, que tinha como objetivo um caráter denunciatório da situação desses desempregados, o documentário foi criticado por adotar o chamado modelo sociológico. Trata-se, segundo Bernardet (2003), do formato estético do filme que privilegia a produção de sentidos do espectador através de uma montagem clássica, cuja narrativa linear e causal é coordenada em função de necessidades expressivas específicas, e de uma narração em *off* de alguém que não é visto nas imagens, mas que detém o conhecimento sobre o que está sendo mostrado¹⁴. Bernardet diz que os cineastas brasileiros da década de 60, imbuídos de uma grande preocupação social, acreditavam ainda que caberia ao intelectual captar as aspirações do povo para a partir daí conscientizá-lo. Produzido um ano após o golpe militar, *Viramundo* teria tentado mostrar que os militares não contaram com a resistência desse povo porque a fome, consequência da miséria e do desemprego, teria impedido a sua mobilização.

Já *História do Brasil* foi produzido quase dez anos depois, quando a ditadura militar brasileira já tinha ampliado o controle dos órgãos de repressão com o Ato Institucional número 5, o AI5, e, dessa forma, praticamente impedido a ação política e

¹⁴ É preciso ressaltar aqui concordamos em parte com a análise de Bernardet. Quando analisa a relação entre os planos dos migrantes nordestinos podemos sim verificar esse tipo de organização das imagens e sons. Contudo, as cenas dos rituais religiosos nos instigam a pensar num outro tipo de imagem: nesse momento a narração em *off* é substituída pelo silêncio. São longas sequências que se abrem para que possam ser produzidas experiências diversas no espectador.

cultural da oposição. Nesse período, com dificuldades de obter recursos, Glauber Rocha foi obrigado a viver no exílio em Cuba para continuar fazendo seus filmes, como diz mais de uma vez em *Rocha que voa*. Desse modo, é preciso ressaltar que a perspectiva da qual o cineasta partia quando usou os fragmentos de *Viramundo* era bem diferente da de Geraldo Sarno quando fez o filme. A partir desse novo olhar, ao fazer uma revisão crítica da história do Brasil em seu filme, Glauber reorganiza e expande os sentidos das imagens dos migrantes e dos operários nordestinos. Analisaremos agora a maneira como cada um desses fragmentos é organizado na montagem.

A imagem da chegada dos migrantes em São Paulo é mostrada no meio de *História do Brasil* entre registros documentais de políticos da então esquerda brasileira (como Jango, Leonel Brizola e Miguel Arraes), da burguesia reunida em um grande salão de gala e de homens e mulheres negros que cantam em uma roda de samba, usando caixas de fósforos para produzir o som. Desse modo, a sequência original de *Viramundo* foi interrompida e as imagens dos operários trabalhando na construção civil foram substituídas por outras em que tanto o povo quanto a elite reunida em festa se divertem. Acompanhando essa longa sequência, uma voz em *off*, de outro locutor, narra um texto bem diferente do que é lido em *Viramundo*. Em vez das estatísticas que revelam o número de trabalhadores que chegam a São Paulo, e que cargos ocupam, a narração enumera as propostas das Reformas de Base do governo de Jango, como as reformas agrária e eleitoral. É como se, ao evocar o projeto não realizado de um passado político pré-golpe militar, esse trecho de *História do Brasil* restituísse uma possibilidade de mudança que teria sido interrompida pela ditadura. O filme apostaria na memória de um tempo de esperanças, que poderia ser motor para transformações no presente justamente porque aponta possíveis caminhos que não foram, mas poderiam ter sido seguidos. Trata-se de imaginar o que poderia ter sido feito na política brasileira, restituindo ao cinema algumas possibilidades de colaborar para as mudanças no rumo dos acontecimentos políticos no país.

Já a cena dos trabalhadores da construção civil, também de *Viramundo*, é usada no final de *História do Brasil* colada a imagens da indústria automobilística, produzidas originalmente em *São Paulo S.A.*, como vimos anteriormente. O filme de Person denuncia as distorções provocadas pelo surto industrial dos anos 50, durante o Governo Juscelino Kubitschek, quando as multinacionais se estabeleceram no país e os interesses nacionais foram ajustados aos interesses do capital internacional. O resultado foi um país endividado, com a inflação em alta, que abriu caminho para os militares que mais

tarde chegariam ao poder. Em seu filme, Glauber reitera em *off*: “a ditadura é justificada em nome da industrialização”. É como se, com essa frase, o cineasta consolidasse a ideia de que tanto a exploração da mão de obra de um povo oprimido, quanto a permanência de um governo repressor no poder estariam em vigor em nome de um desejo de crescimento econômico, da classe média em especial, a qualquer preço. Para recuperar o otimismo econômico daquela época, valia tudo: o Governo prendia, torturava e matava estudantes e trabalhadores, como mostraram cenas anteriores de *História do Brasil* em que policiais espancam manifestantes nas ruas e um militar ensina para as câmeras técnicas de tortura¹⁵.

Se Geraldo Sarno filma *Viramundo* no ano do golpe militar brasileiro, e Glauber Rocha o retoma no auge da ditadura, Eryk Rocha organiza esses fragmentos em *Rocha que voa* no contexto da democracia e da globalização. Essa diferença temporal, e suas consequentes mudanças políticas e tecnológicas, têm implicações relevantes no sentido que as imagens de *Viramundo* vão ganhar no filme de Eryk. Propomos, então, analisar a maneira como esses registros serão organizados na montagem, para investigar o que podem produzir no espectador. A princípio, já podemos notar uma diferença na estética do documentário em relação aos filmes anteriores: a mesma cena dos migrantes chegando, carregando as malas, é repetida em *Rocha que voa* duas vezes, em momentos diferentes, e se organizam com outras imagens em uma montagem que é ainda mais veloz se comparada ao filme de Glauber. Cada fragmento não dura mais do que cinco segundos.

Nas duas vezes em que a cena dos migrantes nordestinos aparece, ela é sobreposta a imagens documentais, a maioria retirada de *História do Brasil*, de corpos e rostos de homens e mulheres, ora executando movimentos no trabalho, ora apenas exibindo bocas desdentadas, marcas de um povo “oprimido” pela pobreza. Na primeira sequência, são também acrescentadas à cena imagens de operários da construção civil em Cuba, filmados por Eryk Rocha em preto e branco, com uma película antiga e vencida, com o intuito de torná-las indiscerníveis quanto à época em que foram produzidas. É como se *Rocha que voa* sugerisse que esses homens-máquinas, ou seja, homens que agem como máquinas, ainda estivessem vivendo como antes, e que, por isso, pouco poderiam perceber além das suas limitadas experiências produzidas pelo automatismo.

¹⁵ Essas imagens, também são usadas em *Rocha que voa* e serão analisadas no próximo capítulo, quando falaremos dos limites entre uma memória-hábito e uma memória-transe.

Trata-se aqui de imagens cinematográficas que materializam a atualização da memória-hábito, que, nesse caso, evidenciam a maneira como a repetição dos movimentos se transforma em uma prisão para o trabalhador. Como afirma Bergson, toda a matéria é imagem¹⁶, portanto, podemos pensar no próprio filme como a materialização de uma memória que passa a ser imagem. Por isso a chamamos de imagem-hábito. Nesse caso, as cenas de homens realizando gestos repetitivos, produzidos pela ação de esquemas sensório-motores, dizem respeito a imagens de um corpo que atualiza a memória-hábito. Devemos lembrar que toda percepção está impregnada de lembranças. Desse modo, agimos como percebemos e permitimos que a memória de uma ação já executada se atualize e se repita. Só podemos agir porque contamos com uma memória que nos permite executar movimentos que se tornam automáticos.

A questão problemática é a dependência única e exclusiva dessa memória. Sua armadilha é a repetição incessante de esquemas sensório-motores fixados anteriormente. Vimos no capítulo anterior que, na modernidade, essa memória foi fundamental para tornar os trabalhadores reféns de esquemas produtivos. Usados como mão de obra, caberia a esses homens repetir os mesmos gestos que aprenderam no seu ofício, geralmente de maneira serializada. *Rocha que voa* mostra, através de imagens do cinema latino-americano das décadas de 60 e 70, que a repetição desses gestos, que se tornam hábitos, se intensificou nas fábricas, ruas e nos campos do Brasil e da América Latina. De maneira geral, esses filmes denunciam essas formas de opressão do trabalhador como a causa do subdesenvolvimento, da pobreza e fome, como procura fazer *Viramundo*.

Ao repetir a cena dos migrantes nordestinos de *Viramundo* duas vezes, *Rocha que voa* coloca em evidência o gesto contido nas imagens: as malas nas cabeças remetem ao “peso” carregado por esses homens, que dependem do trabalho braçal para sobreviver e fugir da fome. O automatismo, nesse caso, é a única opção para uma vida que oferece poucas chances de se escapar desse trabalho braçal. A repetição das imagens permite uma reflexão sobre a repetição desses gestos de sujeitos que, ao praticarem sempre as mesmas ações, poucas chances teriam de sair da condição em que se encontram.

¹⁶ Em *Matéria e memória*, Bergson enfatiza: “chamo de matéria o conjunto de imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma imagem determinada, meu corpo” (1990, pg.17).

É importante pensar nessa intervenção do cineasta quando repete a mesma cena dentro do filme. Em *Rocha que voa*, assim com as imagens de *Viramundo*, outros planos de trabalhadores latino-americanos aparecem mais de uma vez: as imagens dos operários na fábrica de automóveis e da mulher que quebra sementes são repetidas duas vezes ao longo do documentário, por exemplo. Quando seleciona os registros do “trabalhador oprimido”, e os repete em diferentes momentos do filme, Eryk evidencia a maneira como os gestos desses homens são repetidos e interrompe, nas imagens, esse automatismo. É como se, ao interferir sobre essas imagens, o filme reiterasse um desejo do diretor de recriar o passado a fim de transformar o futuro desses trabalhadores.

Em uma análise sobre o papel da montagem em meio à proliferação de imagens no contexto contemporâneo, Agamben aponta para essa possibilidade de interferir em imagens do passado para reinventá-las. Quando afirma que “já não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar” (2008, pg.330), Agamben pretende mostrar que é possível partir das imagens de arquivo para adotar certos procedimentos na montagem por meio dos quais “o passado se torna diferença possível”, ou seja, que o passado possa retornar como diferença. Quando a montagem é usada para repetir imagens estaria efetuando o mesmo processo de atualização da memória, ou seja, não possibilitar que o passado retorne como o mesmo. Daí sua potência: retornar como diferença é reinventar. Desse modo, o passado pode assim retornar para se tornar diferente, para promover mudanças.

Em *Rocha que voa*, essa possibilidade de reinventar o passado na montagem do filme é apontada quando o diretor repete e interfere nas imagens, e também no depoimento de Miriam Tavalera. A montadora cubana, que trabalhou com Glauber em Havana, conta que o cineasta teria lhe dito que “a história do Brasil não existe” e que, por isso, os dois a inventariam no momento da montagem. Quando o cinema recria a história a partir de uma memória cinematográfica nos ajuda a entender a maneira como Eryk, ao relacionar na montagem os arquivos de uma memória do cinema latino-americano com imagens contemporâneas, nos leva a repensar essas imagens e a multiplicar os seus sentidos.

Além de repetir a mesma cena de *Viramundo*, em uma sequência em especial o cineasta a intercala com imagens de uma tela de televisão fora do ar, que se alternam várias vezes com as de rostos sorrindo (fragmentos de publicidade refilmados pelo cineasta), de homens jogando futebol, de mãos tocando piano, de velocistas disputando uma corrida. É como se o espectador estivesse zapeando a tevê a partir da qual as

imagens do mundo lhe são disponibilizadas. Além das críticas à opressão pelo trabalho, essa sequência sugere uma imobilização do homem diante da tela de televisão na sociedade contemporânea, como já alertara Debord na década de 60 ao pensar no conceito de espetáculo como um conjunto de imagens responsáveis por uma nova forma de mediação social entre os homens¹⁷. Em tempos contemporâneos, essa forma de relação social não estaria sendo intensificada? Nesse caso, qual o papel do cinema para mudar esse quadro? Trataremos das propostas de Eryk neste campo nos próximos capítulos dessa pesquisa. Por enquanto, voltemos à sequência que estamos analisando de *Rocha que voa*.

Enquanto acompanhamos o ritmo frenético das imagens, as vozes dos narradores de *Viramundo* e de *História do Brasil* são substituídas pelo trecho de uma das entrevistas de Glauber concedida a uma rádio Cubana. Como se estivesse discutindo justamente o que vemos, ele diz que “uma das grandes tragédias da sociedade capitalista é a especialização criminal do homem, a pessoa que se especializa somente em uma coisa”. Glauber está se referindo tanto à especialização que faz do trabalhador um refém dos esquemas produtivos, quanto à do intelectual latino-americano que “continuou colonizado porque continuou inclusive usando a razão burguesa colonizadora como seu próprio instrumento de ação”. Trata-se de uma crítica ao intelectual, que continuava dominado por uma linguagem e pensamento hegemônicos, e não se abria para a criação de novas formas de entender e falar dos problemas próprios dos países subdesenvolvidos.

Se fizermos um paralelo com o pensamento de Deleuze (2005), podemos pensar que a proposta de Glauber era justamente a de inventar uma linguagem para um povo que ainda estava por ser inventado. Para Deleuze, o povo falta justamente porque não há povo que possa ser representado e, portanto, não há povo que o cinema possa levar a algum lugar. Trata-se da ideia de que nenhuma imagem é capaz de mostrar o povo, porque ele é múltiplo. Deleuze diz que seria no Terceiro mundo, “onde as nações oprimidas, exploradas, permaneciam no seu estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva”, que teriam surgido cineastas, como Glauber Rocha, com condições de dizer, “em relação à nação e a sua situação pessoal nessa nação: o povo é o que está faltando” (2005, pg.259).

¹⁷ A crítica feita por Guy Debord (1967) não se refere a um conjunto de imagens veiculadas pela mídia, mas a “uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens” (1997, pg.14).

O sentido de um cinema político, a partir daí, seria dado quando os cineastas realizam a tarefa de inventar um povo em vez de se dirigir a um povo que está presente. É o que acontece em *Rocha que voa* quando são relacionadas na montagem imagens contemporâneas de personagens anônimos nas ruas de Cuba com arquivos cinematográficos de latino-americanos em situações variadas: no trabalho, em rituais religiosos, numa roda de música, nas manifestações contra as ditaduras militares. A princípio, não sabemos se a negra que rodopia em torno do próprio corpo participa de um ritual nas praias do Brasil ou de Cuba, nem se o estudante que é espancado pelos policiais é brasileiro, argentino ou chileno.

Esses são alguns episódios e rituais que tratam de vários aspectos de diferentes culturas. A impossibilidade de classificar essas imagens, de determinar onde foram gravadas, as tornam fugidias. Além disso, as cenas mais atuais foram filmadas com películas vencidas e as do passado foram fragmentadas e misturadas com outras imagens de maneira que seja quase impossível identificar a suas origens. Quando faz do passado dos arquivos e do presente do filme um só tempo, o documentário não permite que identifiquemos em quando foram filmadas essas cenas. Dessa maneira, explora as imagens de um povo oprimido sim, mas também mutante, não passível de ser classificado a partir de categorias pré-determinadas como a de uma identidade. Através da montagem, o filme coloca em evidência a possibilidade de imaginar esse povo por imagens e sons. Deleuze apontou que o povo que não foi reconhecido pelo colonizador como tal “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 que contribuir” (2005, pg.206).

Entendemos que Glauber apontava que o erro dos intelectuais consistiria justamente em partir de uma linguagem pronta, uma linguagem da razão, como explica, para tentar dar conta de algo em processo: o povo. O cinema latino-americano dos anos 60/70, nesse sentido, teria inventado um povo como parte política e falante. O “portunhol”, traço marcante da fala de Glauber que surge como força viva em *Rocha que voa*, poderia ser entendido como uma nova linguagem inventada para esse povo cuja enunciação necessária não seria subordinada a nenhuma outra. As entrevistas de Glauber, que são usadas ao longo do documentário, são todas em “portunhol”. É essa língua justamente que ajuda a produzir o ritmo do filme, que conduz o espectador por outros sons e imagens que se articulam a ela. É como se o filme buscasse uma língua

processual desse povo latino-americano que está para ser reinventado e imaginado no filme.

A história desse povo também é criada em *Rocha que voa* através da montagem, quando se torna possível produzir novos sentidos a partir de uma mesma imagem. Em um dos primeiros planos do documentário, vemos o Malecón, o porto de Havana, completamente lotado, com pessoas acenando com bandeiras e panos brancos. Temos a impressão de que as imagens dizem respeito à recepção dos cubanos à chegada de Glauber e de outros exilados políticos em Cuba na década de 60. No entanto, as imagens produzidas pelo cineasta cubano Santiago Alvarez, são o registro do episódio em que o povo cubano saudava a chegada e comemorava a libertação de dois pescadores, que tinham sido sequestrados pelos americanos logo após a Revolução.



Figura 8: Cubanos no Malécon recepcionam pescadores seqüestrados por americanos, em registro de Santiago Alvarez¹⁸. Em *Rocha que voa*, não temos essa informação. A impressão é de que a multidão comemora a chegada de Glauber à Havana.

Quando adota o procedimento de remontar imagens de arquivos, o diretor se filia à uma tradição de documentaristas que procuraram dar novos sentidos para imagens que, num primeiro momento, poderiam ser entendidas como documentos, como provas incontestáveis de uma realidade. Em *A queda da dinastia Romanov*, 1927, Esther Shub articula registros de imagens dos czares com outros do povo russo. Aproximando na montagem, por exemplo, um plano de burgueses que enxugam o rosto depois de dançarem a um plano de um camponês que enxuga o seu rosto durante o trabalho, a

¹⁸ Informação concedida por Eryk Rocha em entrevista por e-mail, janeiro de 2010.

cineasta demonstra como a execução de um mesmo gesto pode revelar a semelhança entre classes antes consideradas tão distintas.

Em 1929, no *Manifesto Extrato do ABC dos Kinoks*, Dziga Vertov defendia que a primeira fase do processo de montagem tratava justamente de um “inventário de todos os dados documentais que tenham alguma relação, direta ou não, com o tema tratado” (Vertov, 1983, pg.263). Trata-se da importância de reunir trechos já filmados, fotografias, recortes de jornais e tudo o mais que pudesse ser entendido como arquivo de imagens para, em seguida, articulá-los a imagens filmadas pelo cineasta. Para Vertov, essas imagens deveriam ser organizadas na montagem de maneira que produzissem um ritmo intenso. Sua intenção era “mostrar a verdade” através da montagem. Para o cineasta, a verdade não dizia respeito a uma realidade a ser captada, mas sim a um real a ser interpretado, construído no filme. Para tanto, sua proposta era utilizar a técnica como instrumento para melhor pensar as possibilidades do cinema. Por isso, buscava formas de experimentação da imagem apostando tanto na potência das câmeras para mostrar mais do que o olho humano pudesse enxergar, com a ideia de “cine-olho”, quanto na montagem.

Nas décadas de 50 e 60, a partir de objetivos distintos, outros cineastas adotaram esse procedimento de dar novos sentidos para imagens de arquivo a partir da montagem (como Jonas Mekas, nos Estados Unidos, e Chris Marker, na França). *Em Lettre de Sibérie*, 1958, Chris Marker evidencia “a potência da montagem na produção dos sentidos do filme” (Lins, 2009, s/n) quando insere três vezes uma mesma sequência de imagens, fazendo comentários distintos em cada uma delas. Desse modo, cada narração em *off* sugere um sentido diferente para a mesma imagem.

Nos contexto latino-americano dos anos 60, o cineasta Santiago Alvarez realizou mais de 600 cinejornais e 93 filmes¹⁹ para o ICAIC, alguns usados em *Rocha que voa*. Alvarez aproveitava em seus filmes tanto imagens inéditas, que produzia em viagens feitas a países em guerra (como o Vietnã), quanto arquivos cinematográficos, recortes de jornais, fotografias, animações. Seu objetivo era, através da montagem, produzir “um discurso militante homogêneo” (Santiago *apud* Laback. s/n, pg.11) a favor do socialismo cubano. Para Alvarez, quando faltava uma imagem importante para dizer o que desejava, inventar passava a ser uma necessidade. É o que acontece no

¹⁹ Dados do livro *O olho da revolução, o cinema urgente de Santiago Alvarez*, sem data, Editora Iluminuras.

documentário *L.B.J.*, 1968, em que o cineasta usa trechos de um filme de aventuras para reconstituir o assassinato do Presidente Kennedy.

É certo que Eryk se apropria de procedimentos já adotados pelo cinema e utiliza os discursos de Glauber, tanto nas entrevistas quanto nos próprios filmes do cineasta, para fazer um documentário sobre o pai. Mas, se entendemos que essa memória é atualizada, e não recuperada, como sugere Bergson, podemos afirmar que o filho também se coloca e acrescenta sentidos a um pensamento consolidado no passado a partir da perspectiva de outro tempo e das outras imagens que tem à disposição. Se ainda levarmos em conta a questão dos intelectuais, podemos perceber como Eryk interfere na montagem reorganizando planos, acrescentando sons e multiplicando sentidos ao trabalhar com as imagens documentais inseridas em *Câncer*, 1968/72, filme experimental de Glauber Rocha. Na primeira cena do filme de Glauber, intelectuais brasileiros estão reunidos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para discutir o papel do artista diante do golpe militar. Em um longo plano-sequência, a câmera roda a mesa principal, mostra quem a compõe de frente, e depois de costas, flagra também a plateia compenetrada. No final de *Câncer*, outros intelectuais participam de uma espécie de desfile de moda com muito glamour, câmeras de televisão e entrevistas a repórteres. É como se a intenção de Glauber ao começar e terminar o filme com essas imagens da intelectualidade brasileira fosse fazer uma crítica a ela: ao mesmo tempo em que artistas e cineastas discutiam o papel da arte diante da repressão, viviam e dependiam dos mesmos esquemas burgueses que procuravam combater.

Em *Rocha que voa*, as duas cenas são usadas quase que seguidas uma da outra e sofrem interferências na montagem. O primeiro plano-sequência dos intelectuais no MAM é recortado várias vezes por imagens de operários trabalhando, de manifestantes sendo presos pela polícia militar e pelo povo nas ruas de Cuba. Essas imagens tratam de uma memória não só brasileira, mas latino-americana: afinal, a ditadura também produziu prisões e assassinatos em outros países da América Latina, como Argentina e Chile, e as imagens mostradas poderiam ter sido registradas em qualquer um desses países.

Eryk também faz da crítica à intelectualidade em jogo no filme de Glauber uma questão para se pensar nos esquemas de produção cinematográficos contemporâneos. É por isso que, quando usa as imagens do desfile e dos intelectuais em festa nos anos 60,

acrescenta a voz de Glauber, retirada de outro contexto²⁰, afirmando que essa burguesia teria reproduzido toda uma mecânica de produção e distribuição cinematográficas brasileiras que privilegiava os esquemas europeu e norte-americano. A essa última sequência, são acrescentados ainda fragmentos de rostos sorrindo, coloridos, refilmados de comerciais de tevê. Glauber diz, em *off*, que o cinema “se converteu numa mecânica (...) de convenções dramáticas de *close-up*”. A partir dessas intervenções, *Rocha que voa* adiciona à crítica indireta de *Câncer* aos intelectuais na década de 60, a crítica à publicidade e ao cinema comercial brasileiros através das próprias palavras de Glauber.

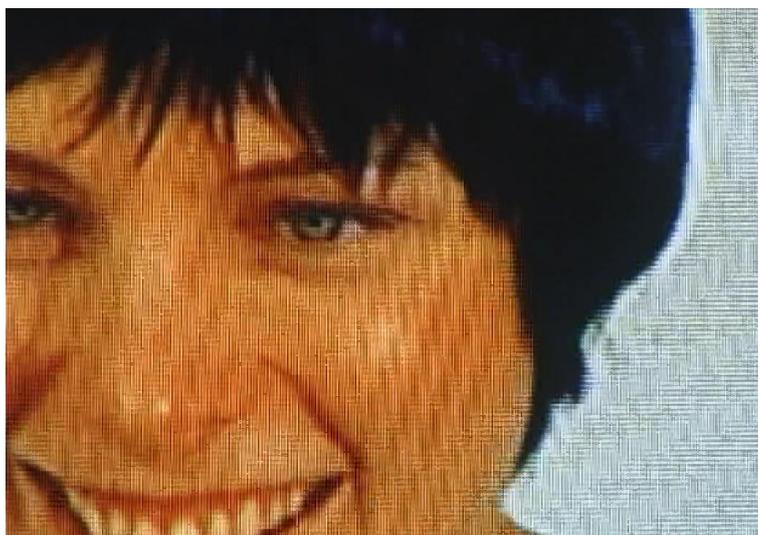


Figura 9: Sorriso em anúncio publicitário, refilmado por Eryk da televisão²¹. Crítica à “estética do *close up*”.

Quando retira imagens publicitárias de seu contexto de origem para lhes atribuir um novo sentido a partir da montagem, Eryk Rocha está tomando posição. Para Didi-Huberman (2009) tomar posição é desejar, exigir outra coisa do futuro, mas não sem chamar por nossa memória. É o que acontece no processo da montagem de *Rocha que voa*, quando parte-se da memória dos arquivos cinematográficos para desorganizar os sentidos que representavam em seus filmes de origem e remontar seus fragmentos a fim de compreender o mundo hoje. De fato, lembra Didi-Huberman, a montagem seria um método moderno de conhecimento e de compreensão do mundo. No entanto, não se trata da montagem do cinema clássico onde tudo pode aparecer, que privilegiava o esquema de ações e reações no todo orgânico. Para dar conta do mundo, é preciso

²⁰ Trata-se de uma das entrevistas concedidas por Glauber a uma rádio cubana.

²¹ Informação concedida por Eryk Rocha em entrevista por e-mail, janeiro de 2010.

“expor a verdade” na montagem deixando “aparecer o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a relação não percebida que lhes agrega, apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2009, pg.78).

Se para Didi-Huberman a verdade é algo que não é em si, mas que pode ser construído, montado, uma outra ideia de verdade, a possibilidade de descobrir a essência de algo a partir da montagem, foi um importante preceito do cinema soviético dos anos 20. No Manifesto *Nós*, de 1919, Vertov apresenta um caminho para realizar tal objetivo: a Teoria dos intervalos. Os intervalos seriam as “passagens de um movimento a outro, e nunca os próprios movimentos” (Vertov, 1983, pg.250). Trata-se da própria ideia de montagem que deixa a ver a sua incompletude. O gesto de intervenção nas imagens, desse modo, seria realizado de maneira muito ousada para a época. Vertov movimenta a câmera e experimenta ângulos na filmagem, correlaciona esses planos na montagem, altera a velocidade, congela, sobrepõe e funde imagens. Segundo o próprio cineasta, seu filme *O homem com a câmera*, de 1929, é a “ilustração mais eloqüente” (Vertov apud Xavier, 1983, pg.265) dessa teoria. Trata-se de flagrantes de ruas, pessoas, becos, estradas e fábricas de uma recém-surgida União Soviética, que sofrem diversas interferências na montagem, como as citadas.

Muitos desses experimentos de Vertov são retomados em *Rocha que voa*, como veremos ao longo dessa análise. De modo geral, o filme privilegia intervalos ao não ligar uma imagem a outra a partir de uma lógica causal. Ao assistir o documentário, o espectador se vê imerso em uma reunião caótica de imagens e sons cujas origens não lhe são explicadas, que deslizam e se organizam de maneira inquieta, não linear, fragmentária. São deixados, assim, brechas e vazios que suscitam dúvidas ao mesmo tempo em que abrem espaço para algo a ser acrescentado, imaginado, por quem assiste.

Apesar do caráter muitas vezes experimental, essas imagens e sons não são organizadas de maneira aleatória. Temos outra sequência relevante em *Rocha que voa*, por exemplo, em que imagens que reproduzem o mesmo gesto são reunidas, e sofrem interferências no processo de montagem de áudio e som de maneira reflexiva. Dessa vez, não se trata do automatismo dos gestos dos trabalhadores, como vimos na primeira parte deste trabalho, mas das consequências do subdesenvolvimento para o povo latino-americano: a pobreza e a miséria. São arquivos, de filmes e fotografias, de crianças e adultos pobres e doentes, que olham para a câmera com olhos arregalados pelo desespero, usados em pelo menos quatro filmes latino- americanos e repetidos em alguns deles. Vamos então descrever como essas imagens são organizadas na sequência

de *Rocha que voa*, quais os sentidos que tinham quando foram produzidas para, depois, investigar como esses sentidos se multiplicam.

A primeira imagem é a de um menino angustiado que corre atrás de um trem à espera de centavos de esmola, produzida para o filme *Tire die*, 1958/60, de Fernando Birri. O filme, que mistura ficção e documentário, foi resultado da experiência de uma pesquisa com fotos realizada nas favelas argentinas por universitários. Esse trecho foi usado em *De cierta maneira*, 1974, filme da cineasta cubana Sara Gomez que também mistura documentário e ficção. Na reconstrução de um bairro cubano logo após a Revolução, a cineasta procura mostrar as mudanças na vida dos moradores através da história de amor e conflitos de um casal que pertencia a classes sociais diferentes. Em uma das sequências documentais, a cena de *Tire Die* é colada à imagem de um mendigo e depois a de duas crianças sujas e maltrapilhas. Em *off*, o locutor diz: “Em todo mundo capitalista e em especial nos países subdesenvolvidos existe uma classe econômica de características bem definidas”.

Quando essa sequência de *De Cierta Manera* é usada em *Rocha que voa*, há dois gestos de interferência do diretor: a imagem de uma das crianças é congelada por alguns segundos e a ela é acrescentada a trilha da orquestra *o Guarani*²², de Carlos Gomes. A trilha foi retirada de uma cena de *História do Brasil*, que por sua vez foi feita originalmente para *Maranhão 66*, 1966, filme em que Glauber intercalou imagens do discurso do então Governador eleito do estado, José Sarney, a registros de pessoas pobres e doentes, acometidas pela tuberculose e desnutrição infantil. Em *Rocha que voa*, essas imagens de pessoas doentes e magras, que encaram a câmera que as filma deitadas na cama de hospital, dão continuidade à sequência. Chama atenção a imagem de um homem que cospe sangue em um penico. A trilha sonora muda para o Hino Nacional Brasileiro e são acrescentados ainda gritos e choros retirados de outro filme de Glauber, *O leão de sete cabeças*.

²² É importante lembrar que essa trilha sonora é usada desde a década de 40, durante o Governo Vargas, no programa de Rádio *A voz do Brasil*, obrigatório durante um determinado horário da programação de todas as rádios, que tem o intuito de divulgar as ações do Governo. Trata-se de uma música que ficou marcada justamente por seu caráter nacionalista.



Figura 10: Foto de criança com fome, retirada do filme *De certa maneira*, de Sara Gomes. Em *Rocha que voa*, Eryk interfere na montagem: congela a imagem e adiciona sons variados.

Em seguida, o áudio dos gritos e choros desesperados permanece, e é colada à sequência de *Rocha que voa* uma cena, também documental, de *Memórias do Subdesenvolvimento*, 1968, do cubano Tomaz Gutierrez Alea. Trata-se de uma sequência de fotografias de crianças maltrapilhas e desnutridas, e da narração que funciona como o pensamento do personagem do filme de Alea. Como se estivesse refletindo sobre alguma notícia que leu no jornal, ele repete números preocupantes, como o de crianças mortas na América Latina por causa da desnutrição: 4 por minuto. E ainda compara: “ao fim de 10 anos serão vinte milhões de crianças mortas por essa causa, que é o mesmo número de mortos produzido pela Segunda Guerra Mundial”. Esse personagem, que descreve os problemas de Cuba e da América Latina, é um intelectual contraditório e em crise, que não deixa a ilha cubana após a revolução socialista, mas também não se envolve com as questões políticas do país no momento de efervescência política.

Reconhecendo que o sentido produzido a partir de uma imagem é condicionado pelo seu uso, entendemos que *Rocha que voa* não se restringe a mostrar as imagens de arquivo de crianças famintas e pessoas doentes, vítimas da miséria e da pobreza latino-americanas. O cineasta retrabalha esses fragmentos na montagem. Seu gesto é de interromper o fluxo dos filmes dos quais essas imagens foram originalmente retiradas, adicionar sons e produzir novos efeitos, como congelar o rosto da criança. Já em Vertov, em *O homem com a câmera*, congelar a imagem estaria próximo da ideia de um

procedimento estilístico experimental. Em uma época em que o valor do cinema estava na velocidade, graças ao deslumbramento com as inovações das possibilidades tecnológicas, parar a imagem consistia no gesto que imprimia a diferença. O recurso de parar a imagem, dessa maneira, passou a oferecer ao cinema a possibilidade de subtraí-la do poder narrativo, “de a expor enquanto tal” (Agamben, 2008)²³.

Em *Rocha que voa*, durante alguns segundos, o espectador é convidado a se deter diante da imagem congelada da criança e a prestar atenção, a refletir sobre o contexto e as circunstâncias em que foi tirada, relacionar o que passou com o tempo agora, analisar o que mudou de lá para cá. É inegável que, hoje, os registros da pobreza, violência e miséria se banalizaram quando exibidos no fluxo incessante do entretenimento televisivo, em que uma imagem de denúncia tão logo é substituída por outra e, portanto, esquecida. É como se flagrantes de crianças como fome, por exemplo, fizessem parte de um espetáculo onde essas crianças seriam vistas “como alguém para ser visto e não como alguém que também vê” (Sontag, 2003, pg.63).

Contudo, a temática da fome tinha uma força muito grande para a geração de cineastas latino-americanos dos anos 60/70. A “fome latina” seria aquilo que tínhamos de mais original, que “não é apenas um sintoma alarmante”, mas também “o nervo da sua própria sociedade” (Glauber, 2004, pg.64). Essas são algumas observações que Glauber faz no manifesto *A Estética da Fome*, de 1965. Segundo Avellar, quando fala da fome, Glauber “examina o passado recente para melhor compreender o presente” (1995, pg.78). Ao cinema, ressaltava, caberia não representar quem passa fome, mas devolver ao público a incompreensão de algo que agride a própria razão. Nas cartas à Guevara²⁴, quando procurava refletir sobre as propostas de um cinema latino-americano com identidade própria, Glauber alertava o diretor cubano sobre a necessidade de não se deixar convencer por cineastas que denunciavam a miséria e o subdesenvolvimento através do que chamava de estética hollywoodiana²⁵. Mais do que um instrumento de denúncia, o cinema deveria ser um espaço de reflexão. À estética caberia ser, antes de tudo, inovadora. Desse modo, a fome não se definiria pelo tema do qual se fala, mas se instalaria na forma de dizer, na textura da obra. Trata-se da tentativa de romper com as ligações sensório-motoras da narrativa clássica através da violência da montagem.

²³ Agamben (2008) dá o nome de paragem a esse recurso de congelar a imagem.

²⁴ Ver as cartas de Glauber em Bentes (1997).

²⁵ O exemplo que usa de um cineasta engajado, porém conformista, é Anselmo Duarte, quando faz *O pagador de promessas*, 1962.

Em *Rocha que voa*, Eryk discute essa questão através das interferências que faz sobre essas imagens da fome no momento da montagem, como já descrevemos, e também quando reutiliza trechos significativos da obra de Glauber, em que a montagem violenta era um traço marcante. É o caso do plano de *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964, emblemático para ilustrar a proposta de Glauber, em que Corisco, personagem cangaceiro, aparece em uma mesma pose que é invertida em duas posições diferentes, intercaladas inúmeras vezes na montagem veloz. Na década de 60, essas imagens produziram no espectador, que não estava acostumado com uma montagem tão intensa, uma experiência próxima a de um choque. Era como se o cangaceiro fosse pular na tela na direção de quem assistia ao filme. No documentário é usada ainda outra sequência do mesmo filme de Glauber que sugere essa violência produzida na relação entre os planos. É quando, ao som da metralhadora de Antonio das Mortes, os fiéis caem no chão ensanguentados, mortos. Para evocar a força dessa violência, que desloca o espectador, esse mesmo som é repetido em vários momentos do documentário de Eryk e, articulado a outros sons, como a própria voz de Glauber, ajuda a dar ritmo e velocidade a determinadas sequências em que os fragmentos dos arquivos são intercalados de maneira muito ágil. A potência da violência das imagens e sons é intensificada, no documentário, através da fragmentação dos planos e da sobreposição de imagens e de sons, como veremos adiante.

As trilhas sonoras violentas de Glauber eram inovadoras e muito admiradas pelos cineastas latino-americanos, segundo Mariana Villaça (2002). A união de música e metralhadoras, para Glauber, “era algo mais duro e grave” do que o Espírito da Revolução. No documentário, esses sons colaboram para a evocação da memória da obra do cineasta, para quem a trilha sonora se identificava com o discurso de Che Guevara, que teria afirmado que não importava onde morrer, contanto que “no replicar das metralhadoras outros homens se levantem para entoar cantos fúnebres e lançar novos gritos de guerra de vitória” (Glauber apud Villaça, 2002). Não é à toa, como veremos, que a imagem de Che é repetida mais de uma vez em *Rocha que voa*. Segundo Glauber, Che representava “a legendária existência do homem latino”, ou melhor, um “homem tricontinental” (2004, pg.106). Veremos adiante como esse homem e o “cinema tricontinental” se apresentam no documentário.

2.3 O cinema tricontinental como espelho poético

Em uma breve sequência de *Rocha que voa*, a imagem de Che Guevara é intercalada várias vezes, numa montagem veloz, com uma fotografia de Glauber, dando a entender as semelhanças entre eles. Trata-se de duas figuras que simbolizam mitos latino-americanos revolucionários: um é o comandante guerrilheiro da luta armada que promoveu a Revolução Socialista em Cuba, o outro é “um grande revolucionário como artista porque foi um inovador da linguagem revolucionária”, como diz Alfredo Guevara em depoimento no filme. Chamamos de mitos porque ambos representam um passado heroico. Che convocava uma luta revolucionária unindo os três continentes a favor do combate ao capitalismo imperialista norte-americano, como propõe em sua *Mensagem aos povos do mundo através da Tricontinental*, 1967²⁶. Glauber partia de pressupostos parecidos com o intuito de produzir outras experiências cinematográficas que fugissem das normas de um cinema hegemônico. “Se no caso do cinema tricontinental a estética vem antes da técnica”, dizia Glauber, “é justamente porque a estética tem mais a ver com a ideologia do que com a técnica” (Rocha, 2004, pg.109).



Figura 11: A montagem veloz que intercala várias vezes as imagens de Che Guevara e Glauber Rocha produz, nesse momento, a fusão entre os dois “revolucionários” que foram transformados em mitos.

²⁶ Ver <http://www.marxists.org/portugues/guevara/1967/04/tricontinental.htm>

Em sua tese de doutorado, Mauricio Cardoso²⁷ fala do projeto que Glauber Rocha denominou de *Cinema Tricontinental*, inspirado justamente no internacionalismo revolucionário de Che Guevara. Cardoso analisa três filmes do cineasta brasileiro que teriam consolidado a ideia de um cinema que liga três continentes: *Cabeças Cortadas*, 1970, produzido na Espanha, *O Leão de sete cabeças*, 1969/70, na África e *História do Brasil*, em Cuba. Esses filmes revelariam experiências de linguagens e estéticas alternativas em relação ao cinema hegemônico norte-americano, europeu e ao realismo socialista. A intenção da pesquisa foi mostrar que a busca por novas linguagens cinematográficas pretendia trazer à tona o “combate tricontinental” que estava sendo travado através do cinema.

Em *Rocha que voa*, a aproximação entre os continentes pode ser verificada de várias maneiras. Uma delas é a imagem do personagem que interpreta Zumbi em *O Leão de sete cabeças*. Trata-se de um terceiro mito, que consolidaria a ligação de Che e Glauber através da simbologia de um líder revolucionário africano. A onipresença da imagem do mar ao longo do documentário também é um elemento fundamental para pensar nessa união. Afinal, o mar liga os continentes através das imagens cinematográficas: de Cuba passamos para o Rio de Janeiro, pela África e voltamos a Cuba. É também pelo mar que chegaram às Américas os escravos africanos que, junto aos índios, contribuíram com seus costumes e práticas para a invenção de uma cultura latino-americana. Não por acaso, sons indígenas e africanos, às vezes misturados em uma mesma camada, permeiam o documentário.

Em certo momento do filme, imagens do mar se fundem a de manifestantes na rua de alguma cidade latino-americana que se sobrepõem a de uma negra africana, personagem da força feminina em *O leão de sete cabeças*. Um som do barulho das ondas é misturado ao batuque de uma música cubana e ao depoimento de Alfredo Guevara. O cineasta cubano explica que Glauber queria fazer do cinema produzido no chamado Terceiro Mundo um espelho poético. Tratava-se de oferecer aos cineastas latino-americanos a possibilidade de se verem refletidos em um “cinema tricontinental”. A partir do reconhecimento nesse reflexo, eles não repetiriam o que viam, mas partiriam daí para a busca de algo mais profundo em suas próprias figuras.

²⁷ CARDOSO, Mauricio. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

Quando falamos desse “cinema tricontinental”, estamos nos referindo a um cinema moderno que colocava em prática uma montagem fílmica que não reconcilia o olhar e a voz, a imagem e o som. Os ideais estéticos totalizadores da narrativa clássica são substituídos pelas disjunções e dissociações. Nos filmes de Glauber a montagem já marcava essa diferença em relação ao cinema da totalidade orgânica. Em *Rocha que voa* a montagem é ainda mais trabalhada, através de fusões, sobreimpressões e reunião de imagens e sons em camadas, como veremos mais a fundo nos próximos capítulos. É como se a memória do cinema latino-americano das décadas de 60 e 70 servisse de espelho poético no qual Eryk se reconhece. A partir da sua própria imagem, e das memórias desse “cinema tricontinental”, o diretor reinventa os arquivos cinematográficos, interfere no fluxo das suas narrativas originais e experimenta fazer um novo filme. Ao menos no processo da montagem, verificamos alguns elementos interessantes para investigar essas experimentações. Além de mais fragmentária, a montagem em *Rocha que voa* abusa do controle do ritmo, seja através da aceleração ou desaceleração das imagens, da sobreposição dessas mesmas imagens e de recursos da imagem eletrônica nos quais nos deteremos nos capítulos três e quatro.

Destacamos em *Rocha que voa* outro gesto de aproximação entre africanos e latinos que pode ser verificado na ligação de duas imagens feitas em contextos diferentes, com propósitos diferentes, mas que evocam sentidos parecidos se pensarmos na intervenção que sobre elas se efetua. Na América Latina dos anos 60, o corpo de um jovem é carregado por policiais depois de ter sido atingido por um tiro em meio a uma festa popular. Trata-se da cena de abertura de *Memórias do subdesenvolvimento*, que a princípio parece ser documental. Com a câmera na mão, o cineasta filma uma multidão na rua, dançando em comemoração a chegada de Fidel Castro ao poder no período da Revolução Cubana, quando ouve-se o barulho de um tiro. As pessoas correm, abre-se um buraco em meio à multidão e os policiais se abaixam para pegar um corpo, que será carregado. Os personagens anônimos, que não aparecem novamente no filme, estão na verdade fazendo uma encenação para as câmeras. Alea não informa o espectador que se trata de uma cena ficcional.

Na África do mesmo período, jovens negros carregam o corpo de outro jovem negro aos gritos de “morte ao colonialismo”. O fragmento, retirado de *O Leão de sete cabeças*, também é encenado, embora os personagens não fossem atores, mas africanos que de fato queriam derrubar o poder colonial.



Figura 12: Cena retirada do filme *História do Brasil*, de Glauber, sofre interferências de tecnologia digital. São produzidos efeitos de faíscas que, ao fim do processo, deixam a tela branca.

Apesar de aparecerem em momentos diferentes em *Rocha que voa*, um plano sugere o prolongamento do outro. Os continentes distantes são aproximados a partir da compreensão da similitude das tensões vividas por ambos os povos, dos conflitos intensos decorrentes de disputas de dominação política e econômica. Contudo, a proposta do documentário é pensar nesses gestos do passado como algo que não precisaria ser repetido. Esse é o sentido da interrupção no plano dos africanos, da interferência nas imagens através de efeitos digitais de faíscas brancas que diminuem e aumentam de tamanho na tela e chegam a tomar conta do quadro.

É como se o filme nos mostrasse que o que foi filmado na África e na América pudesse ser dissolvido na imagem eletrônica que deixa a tela branca. Essa tela do vídeo em sua superfície ainda lisa é comparada por Dubois, na análise que faz sobre o filme *Scenario du filme Passion*, 1982, de Godard, à página branca do escritor ou à tela branca do pintor. Sentado em frente a sua ilha de edição, Godard “afrota o invisível”, segundo Dubois. A tela do vídeo seria como o ventre materno, “onde as imagens começam a nascer, a aparecer, a transparecer” (2004, pg.160).

A tela branca também pode ser entendida como o lugar de uma história que pode ser recomeçada, através de imagens e sons. Essa concepção de uma história que está para ser criada quando olhamos para o passado é muito próxima à que propõe Walter

Benjamin em *Sobre o conceito da história*, escrito em 1940²⁸. Trata-se de uma memória que é a dos esquecidos pela história oficial e que, em *Rocha que voa*, diz respeito à memória do povo latino-americano esquecido na pobreza, na miséria ou desaparecido nos porões da ditadura militar.

Quando, neste texto, Benjamin recorre à interpretação que fez do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, nos convoca a, assim como o anjo, olhar para o passado. Esse movimento seria fundamental para compreendermos a potencialidade da memória, sua capacidade renovadora de tornar visível o que foi apagado, de dar ouvido às vozes que se calaram, de buscar entre os vestígios e rastros do que já passou a possibilidade de salvar o presente das desgraças que insistem em se repetir. Segundo Benjamin (1989, 1994), as promessas do progresso promovido pelo capitalismo, que através das histórias dos vencedores do passado promete uma constante melhoria do gênero humano, não se realizam nunca. Pelo contrário: deixado à própria sorte, esse progresso só repete as tragédias esquecidas, em dimensões cada vez maiores.

De que maneira, então, deter o progresso? Benjamin propõe a interrupção da evolução progressiva do tempo cronológico que, coerentemente com sua concepção de modernidade, cria a ilusão de que os fatos estariam conectados e que seguiriam um caminho linear em uma sucessão ininterrupta. Essas conexões de um tempo cronológico, “homogêneo e vazio”, levam Benjamin a sublinhar que essa história é a dos “vencedores” já que tudo aquilo que não justifica o progresso seria descartado. Por isso, sua proposta é a de parar o presente para convocar o passado, de fazer explodir o passado da continuidade da história. O instante capaz de interromper o contínuo da história seria a chance do passado ser iluminado e, assim, de que a sua força seja exercida para transformar o presente.

Essa proposta de interromper o fluxo do tempo pode ser aproximada ao gesto de Eryk Rocha, em *Rocha que voa*, quando ele interfere no fluxo da narrativa de determinados filmes para a retirada de fragmentos que dizem respeito, justamente, a esses personagens anônimos que fazem parte de um povo muitas vezes esquecido pela história oficial: pedreiros, operários, camponeses pobres de uma América Latina pobre. Quando o diretor para, congela e repete esses arquivos de imagens que se referem a esse “povo oprimido”, está convocando o passado como essa força transformadora, que dá a

²⁸ Trata-se de um dos textos de Benjamin reunidos no livro *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ver quem ficou esquecido. Como ressalta Benjamin, “na realidade, não há um só instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária”. Para tanto, ela precisa apenas ser definida como a chance “de uma solução inteiramente nova em face de uma tarefa inteiramente nova” (Benjamin *apud* Löwy, 2005, pg.134). Desse modo, não esquecer o passado é a condição para que ele não se repita e para que possa se realizar de forma diferente, sempre inovadora, abrindo campo para novos presentes.

A possibilidade de permitir que o passado não seja esquecido é colocada em prática em *Rocha que voa* a partir dessas intervenções feitas sobre os arquivos cinematográficos, que dizem respeito a uma memória da América Latina, de um povo trabalhador “oprimido” pela pobreza e pelas poucas chances de fugir dos automatismos da vida cotidiana. Quando recupera essas imagens, e trabalha sobre elas na montagem, o diretor defende um tempo da memória em detrimento do tempo do progresso. Trata-se de confiar às memórias a possibilidade de contribuir para um presente diferente do que estava previsto, é atribuir-lhes uma dimensão ativa e política. Afinal, sem memórias não seria possível agir no presente para criar um futuro.

Ainda segundo Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi” (Benjamin *apud* Löwy, 2005, pg.65), ou seja, tentar descrever o passado em sua totalidade daria a falsa impressão de que ele poderia estar completo, acabado. A responsabilidade da rememoração estaria para além de pretensos universalismos. Em vez de repetir o que se lembra, como bem esclarece Jeanne Marie Gagnebin (2006), rememorar consistiria em “abrir-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido, ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que não teve direito nem à lembrança, nem às palavras” (2006, pg.55).

Esse processo de rememoração é muito próximo ao da montagem feita para que o espaço das coisas apareça, proposta por Didi-Huberman (2009), e, afinal, da montagem fragmentária de *Rocha que voa*. Quando interrompe o fluxo de imagens de determinados filmes para retirar deles suas imagens, que se tornam arquivos, e remontá-los em outra narrativa, em que os planos não são ligados dentro de uma ordem lógica, o diretor estaria justamente deixando evidente a incompletude da própria memória. É como se a memória do povo latino-americano fosse evocada pelas imagens e sons do documentário não para dar conta da totalidade de seu passado, mas para pensar sobre ele, para reinventá-lo no presente.

Em *Rocha que voa*, o povo pobre e faminto, presente em imagens de crianças desnutridas e homens doentes, é também potente e ativo. É esse povo que forma a massa de operários e estudantes reunidos em manifestações populares contra ditaduras militares. Os trechos de manifestantes sendo agredidos, retirados de *História do Brasil*, mostram esses homens e mulheres em ação através de imagens comuns às registradas em vários países latino-americanos que enfrentaram regimes ditatoriais, como os flagrantemente de *La Batalla de Chile, 1974/75/77/79*, de Patrizio Guzman, também usado em *Rocha que voa*. Como mostrou Deleuze (2005), esse povo da América Latina ainda está por se inventar justamente porque não há uma identidade fixa para ele. Podemos dizer que *Rocha que voa*, quando evoca as várias facetas desse povo no passado e o registra nas ruas de Cuba, seja misturado à multidão, seja nos closes de rostos anônimos, não oferece um tipo de representação que caiba em um só sentido.

Analisar a presença do povo no documentário é complexo justamente porque suas imagens formam várias camadas de memórias. O que propomos com essa pesquisa é percorrer algumas dessas camadas. Do homem “oprimido” pelo trabalho repetitivo passamos então a pensar nas suas tentativas de ser desgarrar das amarras do automatismo. Com o intuito de entender como se dá a liberação dos corpos de trabalhadores latino-americanos, no próximo capítulo vamos investigar como se distende a memória em camadas e analisar como essas camadas são mostradas na montagem dos fragmentos de imagens e sons do documentário de Eryk Rocha.