

### 3 O corpo convulsionado e a Imagem-transe

#### 3.1 A memória distendida: camadas de imagens e sons

Em um ritual de santeria, numa vila de Havana, um grupo de homens canta e toca atabaques e chocalhos ao lado de um pequeno altar com objetos sagrados. No meio da roda, um jovem negro movimentava seu corpo, em uma espécie de dança que se assemelha a um transe. Em dado momento, a câmera focaliza seu rosto e os olhos estão virados, como se estivessem desligados do que acontece ao redor, enquanto seu corpo se agita com mais intensidade. A câmera não se detém diante desse corpo convulsionado, mas se afasta e, finalmente, escapa pelos corredores apertados, se perdendo entre roupas penduradas em um varal.



Figura 13: Imagem-transe. Corpo convulsionado, em ritual de santeria filmado por Eryk em Havana<sup>1</sup>.

---

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

A imagem desse ritual, e especialmente a desse homem, foi filmada por Eryk em preto e branco, com película vencida, e é mostrada sete vezes ao longo do filme. Em cada uma delas, é trabalhada de maneira diferente no processo de montagem, como veremos com mais atenção adiante. O que interessa aqui, a princípio, é mostrar como a imagem desse corpo em transe, uma imagem-transe, é explorada no filme. Para isso, usaremos uma segunda categoria de memória em Bergson: a memória-distendida. Embora Bergson não a tenha nomeado, a chamamos aqui de memória-distendida justamente porque se trata da possibilidade de distensão da memória-hábito em camadas. Esse processo se dá a partir da percepção mais atenta de um determinado objeto, que permitiria à ação ir além da repetição de gestos padronizados. Trata-se da possibilidade de liberar o corpo das amarras do automatismo.

Verificaremos assim como o cinema vem demonstrando maneiras de romper esquemas sensório-motores, de liberar o corpo, de fazê-lo entrar em transe e de diminuir o controle dos regimes de atenção através da potencialização da memória. A distensão das memórias tende a contribuir tanto para a liberação do corpo quanto para experimentações estéticas. A nossa proposta adiante é verificar como os corpos reféns dos hábitos que se repetem, se liberam de seus esquemas sensório-motores nos arquivos cinematográficos usados em *Rocha que voa*. A maneira como o filme recorre a um cinema do transe é o que vamos investigar.

Para entender essa categoria de memória-distendida, e depois investigar como ela auxilia na análise no filme, é preciso voltar ao pensamento de Bergson. Como vimos no capítulo anterior, para que possamos agir no presente é preciso que antes o nosso corpo perceba um objeto através do que o filósofo chama de reconhecimento automático. Nesse caso, a percepção se prolonga em movimentos sensório-motores, que já foram constituídos em experiências anteriores e acumulados para serem repetidos quando necessário. Para tanto, é imprescindível evocar nossas lembranças mais imediatas. Cabe então à memória-hábito reter do passado os movimentos coordenados que se repetem nas ações habituais. Apesar de constatar a importância dessa memória automática para que possamos agir no cotidiano, o entendimento de memória proposto pelo filósofo não se limita de maneira alguma a possibilidade de repetição dos esquemas sensório-motores. Apostando na potência de uma memória formada através de nuances e graus diversos, ele demonstra que até mesmo nas práticas da memória-hábito seria possível variar determinadas reações ou escolhas.

Para Bergson, a intervenção do cérebro é fundamental para distinguir o automatismo puro de uma atividade voluntária. O cérebro funcionaria como um instrumento que analisa as ações possíveis e seleciona os movimentos a serem executados. Seu papel, enfim, é o de “transmitir e repartir movimentos” (1990, pg.27). A possibilidade de ações varia de acordo com a zona de indeterminação que cerca nossa atividade e nos permite avaliar a quantidade e a distância das coisas com as quais nos relacionamos. Bergson diz que “à medida que a reação torna-se mais incerta, que dá lugar à hesitação, aumenta também a distância na qual se faz sentir sobre o animal a ação do objeto que o interessa” (1990, pg.29). Trata-se da constatação de que dispomos de certa independência para agir, de fazer determinadas escolhas a partir da percepção de um objeto.

Nesse caso, como é possível ampliar a percepção? Bergson aposta na existência de variadas dimensões da memória em que as lembranças, apesar de impotentes, estariam prontas para agir, tornando o perceber mais rico. Para entendermos esse processo, voltemos à metáfora do cone invertido. No vértice do cone, como vimos, atuam os mecanismos de reconhecimento automático e os hábitos motores apreendidos pela repetição. Na medida em que se afastam desse ponto, e se aproximam da base, as imagens-lembranças, que compreendem os acontecimentos do passado “com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo” (1990, pg.97), se dilatam e se distendem em várias camadas. É esse passado variado e intenso que está disponível para a percepção quando ela solicita a memória. Segundo Bergson, “se a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, um apelo é lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória” (1990, pg.115), a fim de que as lembranças tornem a percepção mais rica.

Esse passado, que se conservaria por inteiro em diversas camadas virtuais, coexistiria virtualmente no presente nos acompanhando o tempo todo. Aqui chegamos a um ponto fundamental da teoria de Bergson. Para entender a memória é preciso partir do princípio de que o passado não é algo que ficou para trás, mas que se encontra numa relação de simultaneidade com o presente e o vivido. Se o presente é o que age, o passado é o que pode agir. Ou seja: a memória não consiste em uma “regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado para o presente” (1990, pg.280).

O filósofo se refere a uma memória virtual e pulsante que não só fica à espera de ser ativada pelo aparelho sensório-motor, mas que também está pronta para se manifestar, mesmo que à revelia da nossa consciência. Uma memória que “aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens” (Bergson, 1990, pg.107). Trata-se de um duplo movimento da memória: ao mesmo tempo em que ela traz a possibilidade de nos lembrarmos do passado no presente, permite também que o passado irrompa no presente, a seu bel-prazer, sem que tenhamos domínio sobre ele.

Entende-se, assim, que o passado sobrevive de duas formas ao menos: em mecanismos motores, que levam a ações automáticas, e em lembranças independentes, que oferecem a possibilidade de variarmos nossas ações. Se no primeiro caso o reconhecimento do objeto é automático, no segundo é necessária outra forma de reconhecimento. Segundo Bergson, no reconhecimento atento de um objeto, os movimentos não se prolongam em movimentos sensório-motores, mas retornam ao objeto a fim de enfatizar seus contornos, destacar alguns traços que não foram percebidos, dar-lhe a cada vez uma nova dimensão. As lembranças, desse modo, atuam sobre uma percepção mais atenta que é descrita pela imagem de um circuito fechado. Para uma lembrança se atualizar, para que ela se torne, enfim, imagem, é preciso que ela entre “não só em coalescência, mas em uma espécie de circuito com o presente” (Deleuze, 1999, pg.52).

Um ato de atenção faz com que estímulos sejam projetados no objeto e produzam tensões em sua relação com ele, criando várias camadas nesse circuito que se expande em direção à memória. Trata-se de “uma tal solidariedade entre o espírito e o objeto” que não seria possível “passar a estados de concentração superior sem criar circuitos completamente novos envolvendo o primeiro, e que teriam em comum apenas o objeto percebido” (Bergson, 1990, pg.119). A totalidade da memória estaria sempre presente nas camadas desse circuito, tornando possível a sua dilatação. Quanto mais dilatada, mais a memória “reflete sobre o objeto um número crescente de coisas sugeridas – ora os detalhes do próprio objeto, ora os detalhes concomitantes capazes de ajudar a esclarecê-lo” (1990, pg.119). Quando descreve esses circuitos, Deleuze, na sua leitura bergsoniana do cinema, entende que cada um deles apaga e cria um objeto:

“(…) nesse duplo movimento de criação e apagamento que os planos sucessivos, os circuitos independentes, se anulando, e se

contradizendo, bifurcando, vão constituir a um só tempo as camadas de uma única e mesma realidade física, e os níveis de uma única e mesma realidade mental, memória ou espírito” (Deleuze, 2005, pg.62).

Trata-se de criar não só um novo objeto a cada vez que a atenção é voltada para ele, mas também criar circuitos novos e mais vastos nos quais o objeto possa se ligar. Podemos pensar na imagem do homem negro em transe, que se repete ao longo de *Rocha que voa*. Cada vez que a mesma imagem aparece, novos sons e imagens lhe são intercalados, sobrepostos e fundidos. É como se, ao voltar a atenção para essa imagem, pudéssemos perceber uma ampliação dos seus sentidos a partir do que lhe é acrescentado na montagem. Essa potencialização da imagem é produzida justamente pela memória dos arquivos cinematográficos que lhe são sobrepostos. Poderíamos dizer, desse modo, que esses arquivos seriam como imagens-lembranças inativas, que pulsam em uma memória virtual e estão prontas para se manifestar. A montagem, desse modo, seria um gesto de intervenção que faria abrir essa fissura para que as lembranças, ou os arquivos, se manifestem. A partir dessa perspectiva, analisaremos esses planos com mais precisão.

Antes, é preciso ressaltar que as potencialidades das camadas dessa memória virtual no documentário já foram objeto de investigação de Rezende, para quem a sobrevivência do passado do objeto no seu presente expande “a sua realidade (sua existência) em um campo de virtualidades que o torna, justamente, indeterminado demais para alguma coisa que se supõe previamente dada” (2007, pg.90). Inspirado em Bergson, Rezende defende que o documentário não diz respeito apenas à representação de uma realidade entendida como aquilo que está dado nas circunstâncias imediatas e presentes da vida. Levando em conta o virtual, o que não está dado de imediato, seria possível expandir a realidade de uma imagem que vemos na tela.<sup>2</sup>

No que diz respeito às imagens do cinema, exemplos como os de Rezende nos ajudam a pensar em uma narrativa que vai além dos esquemas sensório-motores. Em seu livro *A imagem-tempo*, Deleuze (2005) descreve uma cena de *Umberto D*, 1952, de Vittorio De Sica, em que esses esquemas começam a ser abalados quando o corpo dos personagens está em questão. Na cena que dura cerca de 10 minutos, a empregada

---

<sup>2</sup> Rezende mostra que esse é o caso da fotografia que Agnes Varda analisa no seu curta-metragem *Ulisses*, 1982. Na tentativa de rememorar-la, a cineasta lança mão de diversas estratégias que apontam para a virtualidade do objeto, que contribuiria para o rompimento dos esquemas sensório- motores dos protagonistas diretos e indiretos do filme, não mais capazes de lembrar ou reagir a um estímulo.

executa atos cotidianos e banais ao entrar na cozinha pela manhã: “Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação” (Deleuze, 2005, pg.11). Trata-se da imagem de um corpo que não é mais capaz de reagir, e de um cinema que mostra a repetição desses hábitos cotidianos e automáticos em um tempo que é próximo ao da sua duração.

Desse modo, pensando no corpo no cinema, acreditamos que a maneira como os planos e sons são articulados na montagem pode nos ajudar a entender como é possível suspender respostas imediatas a determinados estímulos a partir justamente dessa ligação entre a percepção e as forças criativas da memória. Como reitera Bergson (1990), nos diferimos dos animais pela capacidade de nos abstrair da ação presente, da possibilidade de deixar o passado agir em nós em uma duração que vai além do imediatismo das ações momentâneas. Lembramos que a percepção, por mais breve que seja, envolve uma duração. Quanto maior essa duração, maior seria a possibilidade de variar as ações. Contudo, é preciso reconhecer as tensões desse processo. Quando são muitos os sentidos oferecidos por um determinado objeto, cabe à consciência educá-los para realizar escolhas que facilitem a ação. A educação dos sentidos teria a finalidade de harmonizá-los, preencher os vazios produzidos pelo desconhecido e restabelecer uma “continuidade que for rompida pela própria descontinuidade das necessidades” (Bergson, 1990, pg.49) do nosso corpo colocadas a partir da percepção.

Como vimos no capítulo anterior, educar e controlar os sentidos pela atenção têm sido práticas constantes dos regimes de normatização da subjetividade na modernidade. As imagens de trabalhadores executando movimentos mecanizados, como as usadas em *Rocha que voa*, nos remetem à memória desses “gestos mecanizados” produzidos a partir da relação dos homens com a máquina. Jonathan Crary (2001) constatou as tentativas de controlar a atenção a partir de estudos sobre a visão. Contudo, baseado nessa possibilidade apontada por Bergson de injetar memórias na percepção, tornando-a mais rica, Crary demonstra, através de um quadro de Manet, como a desordem inerente ao campo da atenção pode superar toda a possibilidade de controle e regulação que foram colocadas em prática no contexto industrial e urbano. Para tanto, vai mostrar que a distração é inerente ao estado de atenção.

Do quadro *A estufa*, Crary descreve, entre outras figuras, a da mulher que olha como se estivesse perdida em pensamentos. Seu olhar se detém de tal forma no vazio

que a mobilização da sua atenção faz fronteira com o transe. É como se, próximo a idéia de hipnose, “a refocalização intensa e uma limitação da atenção” (2001, pg.72) fossem acompanhadas de uma inibição de respostas motoras. Em casos como esse de tamanha concentração, o excesso de atenção ultrapassaria os limites da ordem das sensações motoras e o corpo não seria capaz de reagir de acordo com a percepção imediata do sujeito.

Em *Rocha que voa*, olhares de certos personagens remetem a essa ideia de um grau de concentração que os aproxima da hipnose. Como a imagem da criança com fome, retirada do filme de Alea, cujo desespero é transmitido justamente por esse olhar inerte, concentrado em algo que não conseguimos decifrar. A imagem de uma negra paralisada em meio a um ritual religioso africano, retirada do filme *O leão de sete cabeças*, de Glauber, também nos leva a pensar nesse olhar que sugere que o corpo não se encontra mais presente. Um corpo no limite do descontrole, do transe. Em meio ao ritmo dos atabaques, ela se detém imóvel, como se não pudesse mais controlar as suas próprias ações.



Figura 14: Negra imóvel, numa espécie de hipnose.

Ainda refletindo no campo do cinema, podemos pensar que certos cineastas marcaram uma tradição em que as tentativas de fugir de determinadas formas de controle, através da liberação desses corpos e das próprias imagens, se dava no

momento mesmo da filmagem. Na década de 50, Jean Rouch cria a expressão cine-transe para dar conta de um processo de transformação constante que se dá entre os envolvidos no processo da filmagem. Sua proposta é de que o cineasta interaja com os personagens e que a câmera não apenas registre um acontecimento, mas provoque alterações nos comportamentos, gestos e falas de quem está sendo filmado. Em *Les maîtres Fous*, 1954/55, Rouch filma um ritual de possessão na África. A câmera procura acompanhar os movimentos desgovernados dos personagens em transe e focaliza os rostos desfigurados. As imagens dos africanos que participam do ritual revelam de que maneira eles são possuídos pelos espíritos que convocam.

O próprio cineasta afirma que filmar é algo como entrar em transe. E descreve o processo pelo qual passa o seu próprio corpo no momento em que filma. “O olho direito vê o filme, o olho esquerdo o que está fora de campo. Logo, eu sou dislético. E o filme nasce à medida que vemos no visor” (1997, pg.7). A partir do estranhamento desse olho do cineasta, Rouch reitera: “eu penso que estou em um estado semelhante a um transe, uma possessão” (1997, pg. 28). O cineasta apresenta, desse modo, uma relação singular e íntima com a câmera e com o que está sendo criado.

No cinema de Glauber Rocha também podemos pensar na liberação de esquemas sensorio-motores através do transe de três maneiras ao menos: nos corpos dos personagens que liberam seus movimentos mais conscientes, seja nos rituais místicos e religiosos como os de *Barravento*, 1961, ou na dança quase descontrolada da burguesia de *Terra em transe*, 1967; através do processo de filmagem com que Glauber, com a câmera na mão, incitava os atores a se liberarem do que tinham organizado previamente para uma performance que passava a ser inventada no ato da filmagem; ou ainda nas variadas experimentações estéticas da montagem. Para Deleuze, a obra de Glauber teria feito do processo de entrar em transe um “novo objeto do cinema político”. Não se trataria mais de uma tomada de consciência pelo filme, mas de pulsões cinematográficas que fariam “tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera” (2005, pg.263). O transe, reitera Deleuze, “é uma transição, passagem ou devir” (2005, pg.265).



### 3.2

#### Memória-transe: passagem do político ao místico

De longe, a câmera registra o combate entre um jovem manifestante e cinco policiais, que lhe socam o corpo com um cassetete e depois seguram suas pernas e braços, impedindo-lhe de reagir. Dentro de uma sala fechada, um corpo imobilizado, amarrado pelas mãos e pés, é pendurado de cabeça para baixo. A primeira cena é um registro documental de gestos repetidos nas ruas de cidades da América Latina que viveram regimes ditatoriais nas décadas de 60 e 70. A segunda é uma simulação para as câmeras de práticas de tortura que se tornaram comuns nos porões das mesmas ditaduras. As duas imagens foram usadas em *História do Brasil* e recuperadas em *Rocha que voa*. Ambos os filmes evocam a memória da repressão e do autoritarismo. Memória histórica que se conserva também nos fragmentos de filmes de ficção latino-americanos da época que, de maneira direta ou indireta, se referem a esse momento limite, onde sentimentos como o desespero e a agonia tomam conta das mentes e dos corpos dos personagens.



Figura 15: Agressão da polícia. Cena comum nos períodos das ditaduras latino-americanas.



Figura 16: Corpo pendurado em simulação de tortura<sup>3</sup>.

São cenas como as das chibatadas que leva o sertanejo de *Vidas Secas*, 1963, de Nelson Pereira dos Santos, que é punido quando não se submete aos caprichos do policial repressor; do personagem de *A falecida*, 1965, de Leon Hirszman, que joga dinheiro para o alto em um Estádio de futebol lotado, num gesto de extravazamento dentro de um filme permeado pelo marasmo e pela imobilidade produzida pela personagem principal, que sempre quis estar morta; o intelectual que, em *Terra em Transe*, 1967, de Glauber, atravessa a barreira de policiais optando pelo suicídio à opressão; e da cubana que, em *Memórias do subdesenvolvimento*, 1968, de Alea, encara a câmera com um olhar assustado quando um homem é morto em meio a uma festa popular. Quando *Rocha que voa* utiliza esses fragmentos recupera sentimentos, como o desespero e a agonia, presentes através da memória desse cinema latino-americano que pode ser interpretada a partir de um sentido comum: a de corpos que estão prestes a se desgarrar dos esquemas sensório-motores quando chegam ao limite da dor, provocada pela opressão física, econômica, cultural e política.

Para Bergson, “existe na dor algo de positivo e de ativo” (Bergson, 1990, pg.55). Isso porque o corpo que sente dor ainda efetua um esforço de ação, só que ineficaz. Provocada quando o corpo não percebeu a tempo a imagem que o afetou e, portanto, não teve como se livrar do perigo, a dor (afecção) é ainda uma ação, só que impotente. É o que, em *Rocha que voa*, mostram as imagens de arquivo das guerrilhas urbanas e rurais em que os sujeitos, apesar da agressão, ainda se movimentam lutando. Na cena

<sup>3</sup> Informação concedida por Eryk Rocha em entrevista por e-mail, janeiro de 2010.

em que um manifestante é atacado por policiais, como descrevemos acima, é possível perceber que, apesar do sofrimento, o jovem mexe braços e pernas, procura fugir tentando se livrar da “opressão” a que foi submetido. Ainda pensando sobre esses limites da dor, as imagens de soldados em guerra mostram que, apesar de feridos, eles estão condicionados a determinadas maneiras de agir, dependem de certas estratégias necessárias para a sua sobrevivência, como manusear uma arma e subir trilhas de matas fechadas (como mostram as imagens dos *noticieros* cubanos usadas no documentário).

No entanto, há momentos no filme em que a dor, provocada pela guerra, fome e pobreza, vai além do suportável. Esse excesso de dor é mostrado no plano em que o corpo em chamas de um vietnamita, usada em um *noticiero* do ICAIC e recuperada em *Rocha que voa*, se movimenta em desespero, procurando se livrar do fogo e se salvar, até cair no chão. Cenas como essa mostram que a potência do corpo permanece até o momento de sua morte. Ao mesmo tempo, revela a força de uma dor que excede o tolerável.

Contudo, nem sempre uma dor forte demais leva à morte. Certas imagens do filme mostram a passagem que se dá entre um corpo no limite do desespero, em consequência das práticas políticas e culturais “opressoras”, e a sua liberação. Propomos pensar aqui na memória atuando como uma potência que auxilia os sujeitos a escapar de certas formas de controle e a se movimentar para além de esquemas sensório-motores. É quando as lembranças irrompem e se atualizam dotadas de uma força com a qual o corpo não contava, uma força que atua provocando movimentos que não eram conhecidos, que ultrapassam o esperado. Poderíamos chamá-la aqui de uma memória-transe justamente porque o transe é a condição que ela proporciona aos sujeitos que se liberam do automatismo e se soltam involuntariamente. Em *Rocha que voa*, essa memória-transe se manifesta através do transe político, do transe místico e da passagem de um ao outro.

Ao longo do filme, são evocadas as figuras de personagens da história latino-americana que viveram em uma espécie de transe político, que dedicaram a vida a uma causa pública e morreram em nome dela. Che Guevara aparece em fotografias, em trechos retirados de *noticieros* e documentários, na arquitetura cubana e no depoimento de Glauber, que se refere a ele no filme como “uma síntese de uma nova proposição do

homem”<sup>4</sup> porque teria sido ao mesmo tempo um pensador e um prático político. A figura de Lamarca, desertor do exército que foi assassinado ao lutar contra a ditadura militar, é alternada a imagens de tanques de guerra e recortes de jornais que ilustram o seu corpo estendido no chão. Zumbi, escravo que se revoltou e montou um quilombo em plena escravidão, é encarnado no personagem do filme *O leão de sete cabeças*, (1969/70), de Glauber. Sob sua imagem, o cineasta inscreve uma cartela que diz “Zumbi é um mito revolucionário negro do Brasil”.

Podemos estender essa noção do transe político quando estão em jogo as memórias do cinema latino-americano das décadas de 60/70, que buscou novas experiências estéticas como forma de combater a opressão, a miséria, a repressão militar e as amarras do formato do cinema hegemônico. Nessa busca por novas formas de falar sobre problemas que eram característicos desses países, o povo era personagem central e força motivadora de ação, como conferimos em vários fragmentos dos filmes da época usados em *Rocha que voa*. Logo no início do documentário, como já vimos, temos imagens originais de um *noticiero* de Santiago Alvarez em que uma multidão se aglomera no Malecón, em Cuba, levantando bandeiras e saudando a chegada de pescadores que haviam sido sequestrados pela Marinha Americana. Também existem muitas imagens de trabalhadores e estudantes em passeatas contra as ditaduras, como a de homens e mulheres correndo pelas ruas do Chile, em *La Batalla de Chile*, de Patrício Guzman (1974/75/77/79). Vemos o povo que lotava os estádios de futebol brasileiros para levantar bandeiras e ovacionar os jogadores, como as retiradas de *Garrincha*, 1962, de Joaquim Pedro de Andrade. A crítica ao futebol pela intelectualidade da época, que o considerava elemento alienador do povo, não se aplica aqui. Na nossa leitura, a imagem da multidão reunida diz respeito a uma relação de forças entre a torcida e os jogadores. A torcida, unida, produziria a movimentação dos corpos dos jogadores para além dos esquematismos sensório-motores, produzindo dribles e criando artimanhas para deslocar o adversário. Desse modo, as imagens desses fragmentos mostram que a massa, quando reunida, representava força, movimento, ação. Era a potência que empurrava os corpos dos presos políticos em direção à liberdade, dos manifestantes à luta contra os regimes ditatoriais e dos jogadores a se movimentar em dribles imprevisíveis contra os adversários.

---

<sup>4</sup> Depoimento retirado de entrevista concedida a uma rádio cubana.

Da mesma maneira que, em *Rocha que voa*, as imagens dos conflitos políticos passam para as dos jogos esportivos, passam também para os rituais místicos e religiosos. Em dado momento, uma sequência de imagens do filme intercala um depoimento de Mirian Tavalera, que lembra dos exilados brasileiros que passaram pelo ICAIC e desapareceram tentando entrar no Brasil, ao de um ritual de Santeria, registrado por Eryk em Havana. O primeiro é coberto por um *travelling* em que a câmera percorre os corredores de um prédio e se fixa na porta de um elevador fechado. É como se o plano terminasse em um lugar que não tem saída com o intuito de se remeter justamente à própria condição dos exilados que não sobreviveram ao tentar ultrapassar fronteiras. Só que, no filme, essa porta é aberta através da passagem desse plano para outro em que imagens de um transe místico mostram a liberação de corpos “oprimidos” pela repressão econômica e cultural produzidas pelo subdesenvolvimento.

As tensões entre política e religião são também colocadas em jogo no documentário através das fotografias, filmes e depoimentos sobre Sara Gomez, cineasta negra e cubana que ficou amiga de Glauber em Cuba. Em seus filmes, Sara tratava de questões como as religiões afro-cubanas, além de temas polêmicos como machismo, racismo e educação. Em *De cierta Manera*, filme que não conseguiu terminar antes da sua morte<sup>5</sup>, ela recorre a imagens documentais para contar uma história ficcional, cheia de complexidades, de moradores que reconstróem o bairro de Miraflores, uma antiga favela, depois da Revolução Socialista. Essas pessoas estavam em constante tensão porque ainda não sabiam como se comportar diante das mudanças e o que esperar do novo regime político cubano.

Em *Rocha que voa* são muitas as imagens retiradas do filme de Sara Gomez, especialmente as documentais: moradores discutindo essas mudanças nos bares, nas ruas, durante a reconstrução das casas que agora ocupam o lugar dos barracos. Em uma dessas imagens, uma jovem dança enquanto pinta o parapeito da rua. Trata-se ainda de uma forma de trabalho, mas não mais mecânico. Os gestos repetitivos, como os que vimos (e analisamos no capítulo anterior) em muitas imagens de trabalhadores ao longo do documentário, começam a ser liberados com a interferência da dança que, em Cuba, está diretamente ligada a uma tradição cultural e religiosa.

---

<sup>5</sup> Sara Gomez morreu aos 31 anos, em 1974 e seu filme foi terminado por Tomáz Gutierrez Alea e Garcia Espinoza, em 1977.

As imagens de *O Leão de sete cabeças* também são interessantes para se pensar nesse corpo que dança, numa espécie de transe. A primeira cena do filme a aparecer em *Rocha que voa* é a de uma mulher negra que olha fixamente para a câmera imóvel, como se estivesse hipnotizada. A partir daí, o que veremos são várias sequências em que corpos negros, convulsionados, liberam seus movimentos em imagens produzidas em tempos e lugares variados, sempre em rituais religiosos.

Temos sequências em que a passagem da dança ao transe é feita a partir da mistura de imagens de mulheres vestidas de baianas sambando no carnaval, de cubanas dançando no meio da rua, dos africanos no ritual na selva africana. É o “cinema tricontinental” dessa vez interligado pelo misticismo. Temos também uma imagem original de *Viramundo*, usada em *História do Brasil*, que é repetida três vezes ao longo de *Rocha que voa*, sempre em sequências que são unidas na montagem com imagens de rituais religiosos. Trata-se de uma negra, vestida de branco, que gira velozmente no meio de uma roda na praia, num ritual de uma religião afro-brasileira, o candomblé.

Em *Viramundo*, a imagem do ritual do candomblé na praia é misturada a de rituais evangélicos, em que pastores “exorcizam” os fiéis doentes, e de cerimônias católicas, em que milhares de pessoas se reúnem para receber a bênção de um bispo. Percebemos gestos que se repetem: como as cabeças que se balançam a fim de liberarem os espíritos que as atormentam. Quando comparamos essas passagens dos ritos religiosos com as imagens dos trabalhadores no documentário de Sarno, entendemos como se dá essa liberação do corpo de seus gestos repetitivos do trabalho nas obras e fábricas. É na religião que a histeria toma o lugar do recato, que o transe substitui o automatismo. Para Bernardet (2003), os registros desses rituais são organizados de maneira que mostrem um povo alienado pela religião. No entanto, acreditamos que essas imagens de corpos descontrolados são dotadas de uma potência estética a qual Bernardet não se remete. É interessante como, no momento do transe, até mesmo a “voz do saber”, que conduziu a narrativa até então organizando seus sentidos, se cala durante a histeria coletiva dos fiéis. É como se não fosse possível narrar o que se passa nessas imagens porque se trata ainda de algo desconhecido, que não pode ser organizado em um discurso racional.

Em *História do Brasil*, toda a sequência de *Viramundo* é preservada. A diferença fica por conta do áudio, que é substituído por músicas que marcaram a crítica

ao regime militar brasileiro, como *Carcará*, de João do Vale<sup>6</sup>. Com a canção de protesto, o sentido político é assim acrescentado às imagens místicas. *Rocha que voa* segue pelo mesmo caminho: a imagem da negra brasileira, dançando ao ritmo dos atabaques do candomblé, aparece três vezes, sempre misturada a imagens de latino-americanos e africanos, seja em rituais religiosos, seja em manifestações contra a repressão das ditaduras militares.

Na última vez, enquanto vemos a imagem da dança-transe no ritual de candomblé, ouvimos o depoimento de Mirian Tavalera sobre os exilados latino-americanos que se refugiaram em Cuba em consequência das ditaduras de seus países. Mais uma vez, notamos como se dá a passagem da política para o transe nas relações que se estabelecem entre imagem e som no filme. Se em *off*, ouvimos um depoimento que se refere à política, a imagem mostra um corpo convulsionado, em transe, possuído por alguma força espiritual que desordena os movimentos habituais.

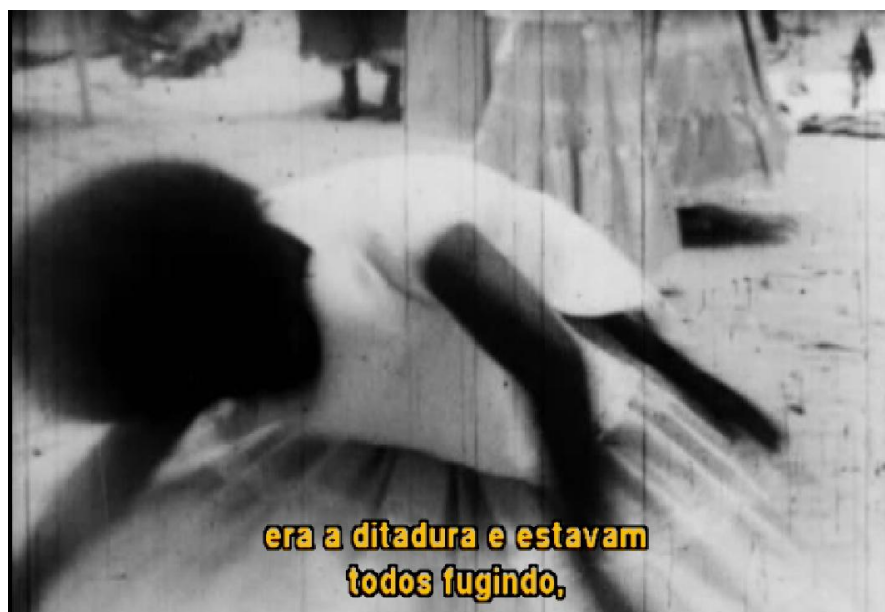


Figura 17: Dança-transe em ritual de candomblé.

Voltemos a uma imagem do documentário, similar a esse plano de *Viramundo*, para pensar na expansão de sentidos da imagem quando ela sofre intervenções, com a mistura de sons e imagens, na montagem. Trata-se do homem negro, filmado por Eryk

<sup>6</sup> Carcará é um pássaro predador do Nordeste que mata para comer. *Carcará/ pega, mata e come/ carcará não vai morrer de fome/ carcará/ mais coragem do que homem...* – diz a letra da música de protesto que foi cantada por Maria Bethânia quando estreou no Teatro Opinião, em 1965.

em Havana em um ritual religioso afro-latino, e que libera seu corpo ao ritmo dos atabaques. Como já dissemos antes, essa imagem se repete sete vezes ao longo do documentário, nunca da mesma forma, sempre em ângulos e temporalidades diferentes. O cineasta intervém sobre a imagem em pelo menos duas fases da produção do filme. Quando filma, escolhe uma película preta e branca vencida, o que já oferece a dúvida: seriam imagens de arquivo ou gravadas para o documentário?

Nesse gesto, identificamos a materialização de uma concepção de memória bergsoniana onde o passado não é cronológico, não diz respeito a algo que ficou para trás. O passado se conserva por inteiro na memória virtual que, neste caso, é histórica, num tempo que é duração. Esse passado está pronto para ser atualizado no presente do filme. Por isso não interessa ao diretor informar quando as imagens foram produzidas. A sua proposta é justamente fazer de todas as lembranças uma só memória, que pode ser reinventada a partir de cada uma das intervenções que se dão no processo de realização do filme.

Outro gesto de intervenção na filmagem é quando a câmera gira ao redor do corpo desse mesmo homem, mostra seus detalhes, se afasta e se aproxima. Na montagem, a imagem é ainda acelerada, desacelerada, fragmentada, e lhe são acrescentadas outras imagens e sons. É como se, através dessa intervenção, o cineasta abrisse a mesma imagem para as camadas e potencialidades de uma memória que conserva tanto os gestos sagrados, repetidos nos rituais religiosos, quanto as imagens do cinema, imortalizadas através dos arquivos dos filmes. Há uma sequência bem emblemática para descrevermos esse processo da memória em camadas. É quando o mesmo plano do negro em transe é intercalado à imagem dos africanos dançando e a do personagem que interpreta Zumbi em *O Leão de sete cabeças*. Os dois planos se alternam e se repetem várias vezes numa montagem veloz. Além dos sons dos atabaques, e de gritos do ritual africano, um som de tiro de metralhadora é acrescentado a cada corte. Permanecem os sons dos tiros e a imagem do cubano se movimenta como se seu corpo estivesse estrebuchando a cada bala que lhe atingisse.

Podemos dizer que esse corpo convulsionado potencializa-se na medida em que a montagem interrompe o curso das imagens para abrir fissuras e convocar a memória de arquivos retirados dos filmes de Glauber: os sons da metralhadora nos remetem aos tiros de Antonio das Mortes que mata os fiéis de *Deus e o diabo na terra do sol*. Essa imagem, também usada em *Rocha que voa*, é a da violência proclamada por Glauber



que, como vimos no capítulo anterior, diz respeito antes à forma do que ao conteúdo, e tinha como objetivo tirar o espectador da sua apatia diante do contexto latino-americano da miséria e da fome. Essa violência no cinema de Glauber, segundo Cláudio da Costa, permite tanto a desorganização dos corpos quanto da linguagem cinematográfica. Trata-se do entendimento do transe como potência da imagem e das experimentações na filmagem e na montagem. “A imagem como corpo é uma força errante, intolerável e super-ativa que produz o transe, a convulsão e a vertigem” (da Costa, 2000, pg.65). Para produzir essa imagem, o cinema de Glauber também organizaria um ritual que passaria pela atuação da câmera como corpo, no momento da filmagem, participando “como corpo na cena, produzindo marcas e traços nesse espaço que é o corpo do espectador” (2000, pg.65)

Se no cinema de Glauber a potência do transe é mais evidente no momento da filmagem, no corpo a corpo entre diretor e atores, no documentário de Eryk é na montagem que ela se torna ainda mais clara. Refiro-me a esse trabalho de intervenção, no gesto de sobrepor em imagens e sons várias camadas dessa memória que se distendeu e foi impressa nos fragmentos do filme. Essas experiências próximas ao próprio processo de distensão da memória são produzidas com a ajuda das novas tecnologias digitais, como veremos adiante.

### **3.2 Montagem, cinema, vídeo**

Com as imagens eletrônicas, Eryk Rocha retrabalha em *Rocha que voa* imagens de arquivo, cria novas tonalidades de cores ao misturar essas imagens na montagem, junta em um mesmo plano diversas camadas de imagens que entram e saem do quadro nos momentos escolhidos, sem depender uma da outra. Para Phillipe Dubois, a “estética das imagens em camadas”, de imagens que “deslizam umas sobre as outras como numa folhagem” (2004, pg.150) seria mesmo própria de uma estética visual da imagem eletrônica. Dubois diz que o cinema é seu próprio pano de fundo quando sob uma imagem já há outra imagem. Nesse caso, a história do cinema “pesa” sob um cineasta que entende que “tudo já foi filmado” (2004, pg.150). Podemos fazer aqui aproximações com o filme *Histoires du Cinema*, 1988, em que Godard teria colocado em evidência que “já não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar”

(Agamben, 2008, pg.330). Assim como Godard, Eryk intervém nas imagens de arquivo. São vários os exemplos ao longo do filme de imagens que se repetem, que são congeladas, que mudam de cor, de velocidade.

Se os recursos usados por Godard já eram inovadores quando fazia uso do vídeo, podemos pensar na sua potencialização a partir das intervenções feitas a partir das novas tecnologias. As imagens gravadas com a câmera na mão, procedimento adotado por Glauber e pelos cinema-novistas, e os planos sequência, que produzem as imagens-tempo do cinema moderno (Deleuze, 2005), se alternam em *Rocha que voa* com planos que sofrem vários cortes por segundo e por planos que, com a ajuda do vídeo, são sobrepostos em várias camadas no processo da montagem. O gesto de Eryk é o de inovar procedimentos e técnicas adotados por Glauber e pelo cinema moderno ao distender a memória através das imagens de arquivo. Nesse processo, o passado se atualiza com o intuito de expandir as potencialidades das imagens e sons de *Rocha que voa*. Desse modo, o pensamento de Glauber não é recuperado, mas irrompe como um “feixe de luz” (Benjamin, 1994), como a própria memória, nas brechas e fissuras deixadas pela montagem no documentário.

Trata-se da potência do passado que não se apresenta como o mesmo, mas impulsiona a procura por novas funções da linguagem cinematográfica num tempo em que a publicidade e a televisão produzem maneiras de ver e entender o mundo. Embora o momento político-histórico em que Glauber viveu, em especial o período da ditadura militar, seja tão distinto do tempo em que vive Eryk, o da globalização econômica, é à tradição crítica fundada por Glauber que seu filho se filia. Dupla filiação, familiar e cinematográfica, cuja proposta é aprofundar e atualizar muitos dos vestígios de pensamentos, atos e ideias do pai.

As investigações sobre as novas possibilidades do cinema, a partir de questões já pensadas por Glauber, se dariam em vários momentos. Como, por exemplo, quando *Rocha que voa* tensiosa as imagens televisivas relacionando esses arquivos de novas maneiras, com imagens de trabalhadores, como vimos no capítulo anterior. A crítica a uma padronização produzida pela televisão, ao caráter corrosivo dessa estética que destruiria outras possibilidades de linguagem, é recuperada quando Glauber, em *Rocha que voa*, faz a crítica de que o cinema teria se convertido numa estética dos sorrisos publicitários, a estética do *close up*. Essa frase é colocada em relação com imagens

coloridas dos rostos sorridentes retiradas de anúncios publicitários, reiterando a afirmação de Glauber.

Contudo, não se trata de uma crítica ao meio televisão, mas aos usos que se faz das imagens e sons exibidos nesse veículo. É preciso lembrar que, depois de anos de censura prévia, Glauber usou a própria televisão como um meio para inovar procedimentos estéticos. Em 1979, apresentou o Programa Abertura, na TV Tupi<sup>7</sup>, onde experimentou movimentos de câmera, de fala, criou polêmicas, produziu discursos irreverentes. Em *Rocha que voa*, Eryk também propõe que repensemos as potencialidades da televisão. Para tanto, investe nas relações entre o meio eletrônico e o próprio cinema. É como se, ao usar a câmera digital para refilmar tanto essas imagens dos anúncios publicitários quanto o depoimento de Alfredo Guevara através da tela do aparelho, o cineasta reiterasse a potência de toda e qualquer imagem. Essa, a princípio, teria sido uma ideia para provocar o pensamento sobre a televisão hoje, uma televisão pública “ligada a seu tempo, trazendo um debate do seu tempo”<sup>8</sup>.



Figura 18: Entrevista de Alfredo Guevara. Tela de televisão refilmada por Eryk.

Para refletir sobre o presente, o cineasta convoca experiências já realizadas na década de 70, com a chegada do vídeo. Refilmar uma imagem da tela da televisão, por

<sup>7</sup> Em 8 meses, com 4 inserções semanais, a estimativa é que Glauber tenha aparecido mais de 32 vezes no programa, que teve ao todo 60 edições. Os dados são do site do Tempo Glauber.

<http://www.tempglauber.com.br/principal/abertura1.htm> Acessado em novembro de 2009

<sup>8</sup> Em depoimento nos extras do DVD *Rocha que voa*.

exemplo, é um procedimento que Godard experimentou em 1975, quando integra o vídeo ao cinema em *Numero Deux*. Para Dubois (2004), o cineasta francês está usando o vídeo para “fundar e autorizar este princípio da passagem” (2004, pg.126) quando mostra as imagens de homens, mulheres, fábrica e paisagem ao mesmo tempo em telas de vídeo refilmadas. Trata-se do entendimento de que no vídeo as imagens passam, em vez de serem registradas ou narradas, e de que o vídeo, em relação ao cinema, é “um pensamento, um modo de pensar” (1994, pg.16). Para Godard, o vídeo seria o lugar da relação do cinema com o mundo, um modo de refletir com e sobre o cinema.

Eryk parece adotar postura semelhante quando sinaliza que não quer excluir, mas repensar as possibilidades da imagem eletrônica. Seu entendimento de que seria inevitável discutir a inserção das novas tecnologias da imagem quando falamos de filmes parece ecoar o pensamento de Serge Daney, que na década de 80 reafirmou a impureza do cinema<sup>9</sup> e a sua necessidade de se reinventar a partir dessa constatação. Se a televisão teria nos habituado a ver “os corpos dos homens, mulheres e crianças dos *spots* publicitários (...) desligados da história” (Daney *apud* França, Lins, Gervaiseau,1999,pg.11) quando extraídos do seu ambiente, seria incontestável a necessidade de encontrar uma história e legitimar esses corpos.

Depois do desencanto com um cinema que teria se entregado às tentativas de reduzir tudo à lógica da tevê, se tornando assim “uma memória que enfraquece”, (Daney *apud* França, Lins, Gervaiseau,1999)<sup>10</sup>, o crítico reconhece a importância de se pensar as novas possibilidades da imagem na impureza da relação do cinema com as mídias contemporâneas. Se havia chegado a considerar a morte do cinema, o vigor das suas ideias não poderia nos deixar compreender a morte como fim. À morte, assim como ao passado, seria dada a possibilidade da rememoração, da reinvenção, como propõe Benjamin (1994), e da construção de uma nova história, no caso, do próprio cinema.

Para Daney, ao mesmo tempo em que a imagem se tornaria mais sofisticada com a ajuda da tecnologia digital, também perderia sua potência quando controlada em

---

<sup>9</sup> A contraposição entre a defesa das teorias vanguardistas dos anos 20 de uma depuração do cinema das artes e os escritos de Daney, seguindo André Bazin, já foram bem colocadas por França,Lins, Gervaiseau (1999).

<sup>10</sup> Daney se refere a um cinema que criava expectativas respondidas, que chegou ao seu ponto máximo com a segunda Guerra Mundial. Os horrores da guerra, e essencialmente algumas imagens de representação dessa guerra no cinema, teriam levado o crítico a pensar em questões como a da moral e da irrepresentabilidade de certas imagens.

função dessa mesma tecnologia. Desse modo, convoca a força do cinema para lutar contra os condicionamentos provocados pela publicidade televisiva, cuja lógica operaria a transformação dos modos de ver, de pensar e manipular a imagem. Para escapar de um cinema que operaria nessas mesmas bases, com pouca reflexão e voltado para os desejos do mercado, seria necessário “inventar e nos presentear com um pouco de mundo, com um pouco de possível” (Daney *apud* França, Lins, Gervaiseau, 1999, pg.11).

É justamente buscando ir além das grades colocadas pelos formatos televisivos que Eryk tenta extrair vigorosos agenciamentos entre as mídias para oferecer um farto material com o qual possamos pensar sobre o filme. Em *Rocha que voa*, o cineasta não só experimenta vários efeitos oferecidos pelas imagens digitais, como incrustar<sup>11</sup> e sobrepor imagens, como também utiliza a linguagem inventada pelo cinema, como os efeitos dos planos-sequência apresentados por Rossellini em 1940/50 que, no documentário, são conferidos nas longas imagens das ruas de Cuba gravadas por Eryk da janela do carro em movimento. No entanto, até mesmo essas imagens sofrem algum tipo de interferência: é fácil perceber que a cidade muda de cor, passa do preto e branco para o amarelo, conforme a imagem se movimenta.

Em *Rocha que voa*, esses longos planos-sequência permitem ao espectador um mergulho no movimento do dia a dia das ruas de Havana. Entre articulações e sobreposições de imagens variadas dos personagens anônimos que circulam pela cidade cubana, o filme produz um efeito bastante diferente do formato da lógica publicitária ou do chamado cinema clássico. Quando, na montagem, closes são alternados com planos gerais, os rostos coloridos da publicidade são contrapostos aos dos transeuntes em preto e branco, que se dissolvem indistintamente na massa. Esses personagens estão sempre por vir em suas andanças. Seus corpos transbordam da tela, entram e saem do campo da câmera, não permitem que os seguremos, que os enquadremos em estereótipos.

---

<sup>11</sup> Segundo a definição de Dubois (2004), incrustar é a possibilidade de unir em uma imagem final corpo e cenário que venham de fontes distintas. Esse recurso possibilitaria composições inéditas de imagem (2004, pg.195).



Figura 19: Imagem congelada. Cubana encara a câmera.

Quando são feitos enquadramentos, o recurso é evidenciado. Na tentativa de produzir novos sentidos a partir de certas imagens, o cineasta tanto aproveita o trecho do filme de Tomaz Gutierrez Alea em que a personagem, no meio de um baile popular, interrompe a dança e olha fixamente para a câmera, e para os espectadores, quanto congela as imagens de rostos de personagens anônimos das ruas de Cuba. Desse modo, olhares fortes nos penetram assim como penetraram os espectadores do cinema dos anos 60. É como se reiterassem que não são apenas objeto da observação, mas que também observam o que está além da câmera.

Se Daney alertava que o congelamento publicitário teria por finalidade “imobilizar o consumidor frente à imagem emblemática do produto” (Daney *apud* França, Lins, Gervaiseau, 1999, pg.12), congelar aqui estaria mais próximo da ideia do procedimento estilístico experimental e reflexivo, como o usado no documentário *O homem com a câmera*, 1929, de Vertov, como vimos no capítulo anterior. Parar a imagem, numa época em que o valor experimental estava na velocidade produzida pelas máquinas, consistia em um gesto de imprimir a diferença. Nos anos 60, Alea imobiliza a imagem para evidenciar um olhar de desespero da personagem congelada pelo medo do que estava por vir nos anos pós-Revolução Cubana. No contexto contemporâneo, podemos pensar que, ao imobilizar a imagem da transeunte anônima que anda por Havana, Erick está justamente provocando um estranhamento no espectador na tentativa de retirá-lo da sua própria condição de congelado.

Nos depoimentos de cineastas amigos de Glauber ao longo do documentário, recursos da tradição estética do cinema são potencializados com a utilização das novas

tecnologias da imagem. Em entrevistas filmadas com câmeras digitais, os rostos são fragmentados, desfocados, desconstruídos: olhos de Tereza, boca de Julio Garcia Espinoza, mãos de Miriam Tavalera. Contudo, é no depoimento do cineasta argentino Fernando Birri que os efeitos da imagem eletrônica são usados com mais intensidade a favor de um formato experimental e poético. Desse tema, trataremos mais a fundo no quarto capítulo. Antes, queremos pensar nos gestos de intervenção quando o que está em jogo é a própria figura de Glauber e investigar como as imagens do cineasta aparecem em *Rocha que voa*.

### 3.4 Fotografias de Glauber

Com o intuito de investigar, através de uma busca pessoal, as especificidades da fotografia, Roland Barthes analisa em *A câmera clara*, escrito em 1980, uma série de fotos que lhe despertavam algum tipo de sensação. Esse sentimento poderia ser provocado pelo reconhecimento de gestos, expressões e cenários que fizessem parte do seu repertório cultural como também pelo choque que revelasse algum detalhe escondido, como os dentes estragados de uma criança sorrindo<sup>12</sup>. O que estas fotos teriam em comum seria a certeza do “regresso do morto”. Trata-se da condição de que toda a imagem captada pela máquina fotográfica diz sempre respeito a um “isto-foi”. Essa ideia nos oferece elementos para pensar nas imagens fotográficas de Glauber Rocha exibidas ao longo de *Rocha que voa*. A que tempo se referem as fotografias de Glauber quando emergem na tela?

Para Barthes, o efeito dessa imagem do passado não seria lembrar de quem se foi, mas de “confirmar que aquilo que vejo existiu realmente” (2009, pg.92). Contudo, afirma que, apesar de anestesiadas e fixadas, essas imagens são potentes na medida em que podem levar o espectador para um fora de campo, “como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver” (2009, pg.67). Apesar de investigar variadas fotos jornalísticas e artísticas, é em fotografias da sua mãe que Barthes consegue encontrar o que está para além do registro, algo como a própria essência da fotografia.

---

<sup>12</sup> Barthes se refere à fotografia de Willian Klein, tirada em Nova Iorque, em 1954. Na imagem, uma arma de brinquedo é apontada para a cabeça de uma criança sorrindo. O que lhe chama atenção, no entanto, não é a arma, mas “os dentes estragados do rapazito” (2009, pg.55)

Trata-se de imagens da mãe doente, pouco antes de morrer, e de quando ela ainda era criança. Apesar de não ter feito parte da sua memória, essa última imagem, quando ligada à primeira, era a que mais se aproximava dos sentimentos do filho que cuidou da doença da mãe com carinho e dedicação: “ela passara a ser minha menina, transformando-se para mim na criança essencial que era na primeira imagem”, assegura. (2009, pg. 82).

A partir dessa experiência de Barthes, podemos pensar nas fotografias de Glauber que são usadas em *Rocha que voa*. Eryk perdeu o pai com três anos e suas lembranças mais pessoais se remetem às fotografias, filmes de família, entrevistas e aos filmes feitos pelo pai. Desse modo, o cinema seria uma forma de ligação entre pai e filho. A essas fotografias de Glauber seriam acrescentados sentidos quando elas são colocadas em relação, na montagem, não só com os seus filmes, mas com a memória de uma cinematografia latino-americana dos anos 60/70 evocada em *Rocha que voa*. Para analisar de que maneira essa relação entre fotografia e filme se dá, partimos do pensamento de Barthes.

Quando compara a fotografia ao cinema, Barthes diz que a diferença fundamental entre os dois é que diante da fotografia imóvel podemos nos deter para analisá-la e procurar o que está para além do referente, enquanto no cinema “a pose é arrastada e negada pela sucessão de imagens” (2009, pg.89) impedindo assim que o referente se afirme em sua existência anterior. De fato, em *Rocha que voa* as fotografias de Glauber jamais ficam imóveis. A imagem do cineasta não se fixa porque o seu pensamento e a sua voz estão vivos nas imagens e sons do documentário. As fotografias emergem na tela, entram e saem de cena, se diluem na superfície do céu e do mar. Seu rosto é mostrado a partir de seus diversos ângulos, recortado em múltiplos fragmentos, fundido em diversas camadas.

Essas imagens colocadas em movimento se repetem várias vezes. Em cada uma delas, são relacionadas a outras imagens e sons, algumas vezes se sobrepõe umas as outras formando camadas de sentidos: como quando o rosto de Glauber é sobreposto a imagem de uma cubana dançando em um ritual de *santeria*. A fotografia de Glauber, com a boca aberta segurando uma câmera, se mantém fixa enquanto acompanhamos os movimentos da cubana que gira o corpo sem parar. São adicionados à sequência de imagens sons de ritmos africanos e a voz do próprio Glauber.





Foto 20: Fotografia de Glauber em camadas de imagens (e sons).

Barthes acreditava que as imagens em movimento não permitiriam ao espectador de deter sobre elas. No entanto, acreditamos que mesmo quando essas imagens de *Rocha que voa* passam na velocidade do filme, elas são capazes de acrescentar algo ao referente. No caso, acrescenta diversas camadas de imagens e sons num mesmo plano. Mais do que um “isto-foi”, como sugeria Barthes em relação à condição das imagens nas fotografias, as imagens fotográficas inseridas no filme dizem respeito a algo que “está sendo”. Algo que solicita o espectador que seja investigado, imaginado. São imagens que se movimentam no presente do filme e se relacionam à própria memória do cinema, já que em sua maioria se referem aos arquivos cinematográficos dos filmes latino-americanos. A voz e a imagem de Glauber, quando imersas nessas imagens e sons de um tempo que é duração, tornam-se vivas, e restituem ao filme o que a imagem parada poderia lhe tirar.



Figura 23: Parte de uma fotografia de Glauber decomposta na montagem.

Barthes diz ainda que perscrutar uma foto, ou seja, decompor para tentar saber mais, “virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir a sua face interna”, só levaria a um sentimento de frustração. Por mais que se perscrute, diz Barthes, “apenas obtenho esse único saber, possuído há muito tempo logo ao primeiro relance: de que isso realmente foi” (2009, pg.111). Contudo, é justamente nesse ato de decompor e movimentar as fotografias na montagem de seu filme que Eryk aponta para a impossibilidade de “imobilizar” a imagem de Glauber. É como se não fosse possível fixar a sua identidade na medida em que ela está viva no filme, em constante mutação. Quando as decompõem na montagem, o diretor evidencia a interrupção da relação entre pai e filho provocada pela morte precoce. Ao colocá-las novamente em movimento, reencena essa ligação através do cinema. Decompor imagens, nesse caso, é o gesto inicial para depois reuni-las em camadas e multiplicar seus sentidos.

É evidente que fazer um filme sobre o pai contém em si, a princípio, um caráter de homenagem<sup>13</sup>, de admiração. Principalmente quando se trata de um filho que escolhe a mesma profissão de alguém que foi não só, mas também, um dos grandes nomes do cinema brasileiro, da “história do pensamento contemporâneo, da qual seu cinema fez parte” (Bentes, 1997, p.9). O documentário de Eryk, se levamos em conta principalmente os elogios que são feitos nos depoimentos, não complexifica a figura de Glauber. Ao contrário, reforça a sua imagem de alguém apaixonante, dotado de uma

<sup>13</sup> Lembramos aqui que, por outro lado, certos documentários contemporâneos não consistem em enaltecer mas, ao contrário, destruir as imagens de pais e mães. Esses filmes consistem em mostrar justamente momentos constrangedores e sórdidos das relações familiares. É o caso de *Tarnation*, 2003, de Jonathan Caouette e de *Na captura dos Friedman*, 2003, Andrew Jarecki.

grande vontade política de transformação da realidade social latino-americana, que passava pelo combate às estéticas do cinema hegemônico.

No entanto, ao buscar por essa imagem do pai, poderíamos dizer que o que se manifesta é um simples desejo de monumentalizá-la? Esse desejo de tornar o passado em monumento seria parte de um fenômeno político global que teria ganhado força nas últimas décadas, como afirma Andreas Huyssen (2000). Trata-se de uma “cultura da memória” que promove a proliferação de discursos e debates públicos sobre o passado, o crescimento de movimentos testemunhais, de práticas autobiográficas na literatura e no cinema, de comemorações oficiais, da organização de espetáculos e da celebração às vítimas de guerras e conflitos culturais. Se os extermínios nos campos de concentração nazistas desempenharam um papel fundamental para a emergência da memória na contemporaneidade, a partir dessas tentativas de fazer o passado não ser esquecido, na América Latina esses discursos aparecem ligados ao tema dos desaparecidos políticos e da violação dos direitos humanos.

Beatriz Sarlo analisa esse fenômeno a partir de documentários feitos por filhos de desaparecidos políticos da ditadura militar argentina e constata o que chama de uma “guinada subjetiva”. Trata-se da aposta nos testemunhos como forma de restituir a confiança na primeira pessoa que narra sua vida privada, afetiva e política, com o intuito de “conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (2007, pg.19). Sarlo deixa claro que o que pretende não é questionar o testemunho como instrumento jurídico ou fonte de história, mas como a única e incontestável verdade do passado. A autora ressalta que o “temor da perda da memória”, esse dever de lembrar, teria reforçado a idéia de uma verdade produzida por um tipo de discurso que “impõe unidade sobre discontinuidades” (2007, pg.14) e certezas em vez de dúvidas. O que seria incongruente quando o que está em jogo é a lembrança sempre fragmentária, “que obriga uma perseguição, pois nunca está completa” (2007, pg.10). O que propõe, a partir daí, é uma espécie de manual de formas de rememorar.

Apesar de se tratar também de um documentário de um filho sobre o pai, justamente no período que ele ficou exilado em consequência da ditadura militar brasileira, e de usar depoimentos para rememorar esse passado, *Rocha que voa* não caberia em nenhum dos formatos de rememoração propostos por Sarlo. Esses modelos condenam uma memória mais afetiva em prol de uma tentativa de revelar as verdades obscuras do que ficou escondido. Embora não apareça em cena e nem revele

intimidades da vida de Glauber no filme que faz sobre ele, Eryk parte sim de uma memória afetiva, de uma busca pessoal. Talvez não evidencie esse caráter mais pessoal porque, para o próprio Glauber, a intimidade é pública e o pessoal é também político. É o que mostram os longos planos dedicados à Tereza, a paixão cubana do pai.

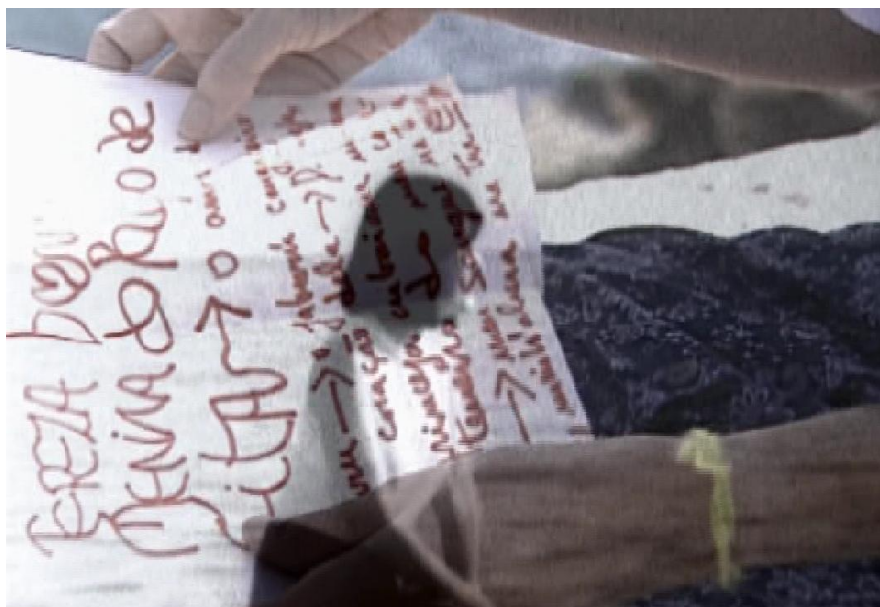


Figura 23: Cartas de amor se fundem com a imagem de Tereza, namorada cubana de Glauber.

Em um filme onde a exibição da intimidade não é privilegiada, os elogios da mulher que o amou são todos referentes ao cineasta Glauber, o homem público. Segundo Tereza, ele teria chorado durante o desfile de Primeiro de Maio em Cuba porque foi a primeira vez que viu “o povo da América Latina forte e feliz”. As cartas de amor escritas por Glauber, que também poderiam revelar algo mais pessoal, são fundidas na tela com seus desenhos, com imagens de Havana e com o rosto já cheio de rugas de Tereza. Essas belas imagens não trazem com elas nenhum segredo, mas sim a essência de um sentimento ainda vivo: o amor por Cuba, pelo cinema, pela América Latina. Cartas que não são reveladoras de uma intimidade, pois a “vida privada de Glauber se confunde e se dissolve na história” (Bentes,1997,pg.10).

*Rocha que voa* também não busca desvendar um segredo e nem enaltecer a figura de Glauber em nome de comemorações vazias, em nome de uma dívida pela memória, como propõe Sarlo em seu “manual”. Seria pouco para um trabalho tão complexo com as imagens em que o presente se confunde com o passado quando filmado com película vencida, em que os arquivos preto e branco são coloridos com tons de vermelho e

amarelo, e em que os fragmentos de imagens se diluem no filme em incessantes movimentos. A proposta do filme é manter viva a memória de Glauber a partir do entendimento de que não é possível dar conta da totalidade do seu passado, da sua obra. Em vez de um monumento inerte, podemos pensar que a figura de Glauber é formada por diversas camadas de imagens, cores e temporalidades que se sobrepõem e se juntam numa só, dissolvendo a profundidade de campo, contendo o dentro e o fora na mesma espessura. Trata-se de uma imagem em movimento, que se transforma o tempo todo e que, por isso, não poderia ser transformada em monumento.

Essas camadas que formam a imagem de Glauber dão o tom de uma das características estéticas mais fortes e presentes ao longo de *Rocha que voa*. Por vezes, camadas de sons e imagens se misturam e se sobrepõem de modo que o processo de montagem se dê de maneira similar aos sonhos. Para entender mais a fundo essas camadas no filme e na própria memória, além das propostas éticas e estéticas que elas implicam quando se materializam no documentário, discorreremos no próximo capítulo sobre outra categoria de memória criada por Bergson: uma memória mais dilatada e próxima do sonho.