

## 4. O rosto desfigurado e a Imagem-sonho

### 4.1 A memória dilatada: sobreimpressões

Em *Rocha que voa*, o cineasta argentino Fernando Birri descreve um sonho que teve com Glauber Rocha. Vestido como um anjo, enrolado em películas, ele gritava, num megafone, para cineastas latino-americanos que se misturavam a multidão amontoada no centro de Havana. Glauber dizia: “sonhem com os olhos abertos!”. Enquanto ouvimos o depoimento de Birri, temos a impressão de que sonhamos acordados. As imagens que aparecem na tela se sobrepõem, formando várias camadas, se movimentam, se alternam e produzem um efeito visual onírico. Personagens e paisagem se transformam em uma coisa só, que não poderia ser descrita de maneira racional: o rosto de um pescador é fragmentado e desfigurado quando nele surge um terceiro olho, olho de Birri, que se triplica em dado momento. O rosto se mistura à paisagem de Cuba em que aparecem o céu vermelho, o mar azul e a silhueta negra de alguns prédios.

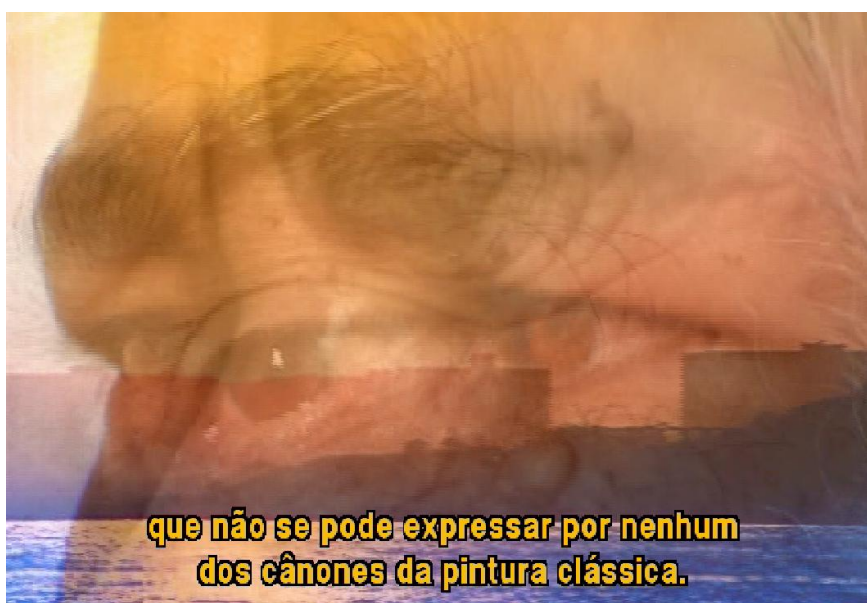


Figura 23: Imagem-sonho. Rosto com três olhos, desfigurado.

Sequências como a descrita acima suscitam uma terceira categoria de memória criada por Bergson no livro *Matéria e memória*: a memória-sonho, que o filósofo chama de “memória verdadeira” (1990, pg.167). Analisaremos de que maneira o documentário explora as imagens dessa memória contemplativa, que se encontra dilatada na base inversa do cone imaginado por Bergson, como veremos neste capítulo. Para tanto, recorreremos ao conceito de imagem-sonho, elaborado por Gilles Deleuze a partir da filosofia bergsoniana. Deleuze será um importante interlocutor para nos aprofundarmos no entendimento da categoria da memória-sonho em Bergson.

No capítulo anterior, apontamos para a possibilidade de uma percepção mais rica quando injetamos lembranças na ação presente. Isso acontece quando a memória é misturada com a percepção de tal maneira que permita a criação de condições para que o sujeito possa variar ações e liberar o seu corpo do automatismo, mesmo que essas novas ações sejam novamente ordenadas e transformadas em gestos repetidos. O fundamental, como demonstrou Bergson, é compreender que as lembranças são passíveis de se atualizarem, e que essa atualização tem etapas, aspectos e graus distintos. Assim, caberia à contração das lembranças a possibilidade de exprimir a diferença de um nível a outro da memória. Mas como se daria essa contração?

É importante retomarmos a diferenciação que Deleuze faz entre dois tipos de contração, que não poderiam ser confundidos, para entendermos o processo de dilatação da memória, ou seja, seu mecanismo de movimentação, que interessa nesse capítulo,. Quando recorre à metáfora do cone, Bergson teria demonstrado que há níveis de passado em que as lembranças se contraem e se distendem. Cada um desses níveis “contém todo o passado, mas em um estado mais ou menos contraído, em torno de certas lembranças variáveis. A contração maior ou menor exprime, pois, a diferença de um nível a outro” (Deleuze, 1999, pg.50). Trata-se, nesse caso, da contração de uma memória virtual em que todos os níveis coexistem.

Se até então, mesmo no nível mais contraído dessa memória virtual, lembrança e percepção estão separadas uma da outra, quando se atualiza a lembrança se mistura a percepção. Esse misto é o que torna difícil que estabeleçamos a diferença entre uma e outra. Para que a lembrança se atualize em imagem, essa contração passa a ser psicológica. Nesse caso, a lembrança entra no circuito que, como vimos no capítulo anterior, contribuirá para que possamos perceber mais detalhes, ou seja, virtualidades de um determinado objeto quando nos preparamos para a ação. Se no plano das materialidades, da percepção, é o corpo que age e se movimenta, no plano das

virtualidades, da memória, “o espírito conserva em todos os seus detalhes o quadro da nossa vida transcorrida” (1990, pg.282). É como se tudo que vivêssemos nos acompanhasse o tempo todo, só que em um plano que não é o material.

Neste ponto, Deleuze nos oferece uma importante pista para a ideia de uma conservação do passado. Para o filósofo, se temos dificuldade de entender um passado que se conserva é porque “acreditamos em um passado que já não é” (1999, pg.49). Se em vez de diferenças de graus estabelecemos diferenças de natureza entre percepção, que é o lugar da ação no presente, e lembrança, que quanto mais pura mais inativa na virtualidade do passado, compreendemos que esse passado se conserva inativo, porém pronto para se atualizar. Nesse caso “é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele “era” e, do passado, é preciso dizer que ele “é”, que ele é eternamente o tempo todo” (Deleuze, 1999, pg.42)

Apesar do passado nos acompanhar, e de “ser o tempo todo”, não podemos lembrar de tudo, atualizar todas as memórias ao mesmo tempo. Ficaríamos imobilizados, nesse caso. É justamente a possibilidade de suspender a totalidade das lembranças que nos permite agir, um belo argumento para pensarmos que não é possível lembrar de tudo o que aconteceu em uma vida, de dar conta de todo passado. Segundo essa lógica, caso fosse possível atualizar toda a nossa memória, ficaríamos paralisados, estaríamos impossibilitados para ação. Desse modo, é importante compreender o que a conservação significa para Bergson. É o próprio filósofo que coloca a questão: “Mas como o passado, que, por hipótese, cessou de ser, poderia por si mesmo conservar-se? Não existe aí uma contradição verdadeira?” (1990, pg.175).

Para responder a essa contradição, Bergson alerta sobre a necessidade de se desprender da herança do pensamento ocidental que entende o tempo como espacializável, como divisível e calculável. A memória é duração, dura no tempo enquanto coexiste com o presente, que é o tempo da ação. A estabilidade, que nos é tão cara para entendermos nossa posição no espaço, seria necessária somente para a ação, nunca para a memória. Desse modo, conservar não seria manter as lembranças fixas, preservadas, prontas para serem recuperadas. Ao contrário, conservar seria a possibilidade de variar, de criar soluções para problemas. O passado, assim, se conserva por inteiro, em uma espécie de memória-mundo que vai além das memórias subjetivas, justamente para permitir que novas lembranças possam ser úteis para novas situações. Afinal, como resolveríamos problemas inesperados se apenas as lembranças mais importantes fossem conservadas no nosso passado?

Mais uma vez fica claro que a função do cérebro não seria a de arquivar lembranças, mas sim de suspendê-las. Assim como um prego que sustenta uma roupa<sup>1</sup>, o cérebro seria um vínculo com a ação presente, “um mediador entre as lembranças que se atualizam e a totalidade da memória, que persiste por inteiro, mas suspensa no virtual” (FERRAZ, 2007, pg.52). Quando pensamos na ligação entre o plano da ação, “em que o corpo contraiu seu passado em hábitos motores” (1990, pg.282), e o plano da memória, percebemos “milhares e milhares de planos de consciência diferentes, milhares de repetições integrais e, no entanto, diversas de totalidade da nossa experiência vivida” (1990, pg.283). Nesse misto entre percepção e memória, entre presente e passado, poderíamos pensar, segundo Bergson, na união entre corpo e espírito, escapando assim de dicotomias.

Compreender o tempo como absoluto, como fluxo ininterrupto, como duração é levar em conta graus, paradoxos e nuances de uma memória que não estaria presa e inerte no passado, mas, pelo contrário, viva e pulsante, pronta para se atualizar no presente. Para Bergson, se entregar à duração do tempo, às hesitações e à imaginação seria um exercício para abrir-se a essa memória singular e irrepitível, que permite a reinvenção, a transformação e a criatividade. Nesse sentido, com a ajuda do filósofo, podemos pensar a memória como libertária, como força contra o automatismo, como “fonte inesgotável, prenhe de novos futuros” (FERRAZ, 2007). Trata-se da memória por excelência, ou memória-sonho, que atua contra práticas arraigadas e certezas consolidadas na medida em que oferece a possibilidade de variar, de transformar. A partir dessa visada do reconhecimento da potência de uma memória da transformação, recuperar o passado seria recriá-lo em vez de tentar restituí-lo.

*Rocha que voa* explora essa memória na medida em que não procura recuperar um passado de Glauber que teria ficado para trás. As imagens e sons do filme, quando imersos em um fluxo desordenado, em uma narrativa não linear, apontam para esse tempo que é, antes de tudo, duração. É como se o cineasta ainda estivesse “aqui”, no tempo presente que dura, vagando como um anjo. As brechas e intervalos da narrativa, desse modo, são as fissuras abertas justamente para que as memórias que dizem respeito ao pensamento e à obra de Glauber possam “vazar”, se manifestar, se atualizar. Tanto a sua voz quanto a sua imagem o tornam mais “vivo” quando se apresentam nesse tempo que dura, um tempo onde as lembranças pulsam e vibram com intensidade. É justamente

---

<sup>1</sup> Essa metáfora do prego é usada no prefácio da sétima edição de *Matéria e Memória* (Bergson, 1990, pg.5)

esse tempo que aproxima o filme de uma memória potente, que libera a percepção do automatismo provocado pelo hábito.

Como vimos no capítulo anterior, uma percepção mais rica está relacionada a uma memória mais dilatada. Quando mergulhamos nesses níveis mais distendidos da memória, não precisamos dirigir nossa atenção às necessidades de sobrevivência, mas a ações mais criativas. Bergson diz que quanto mais imersas no tempo que é duração, mais expandidas e mais próximas do espírito e do sonho estariam as lembranças. É como se, ao atingir um nível muito amplo no circuito gerado pela atenção, fosse possível se desligar da ação e mergulhar na imaginação, nos pensamentos desconectados de qualquer tipo de causalidade. É por isso que, como afirma Bergson, “para poder evocar o passado em forma de imagem, é preciso abstrair-se da ação presente, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (1990, pg.90).

A primeira chance de deixar o sonho se manifestar, segundo Deleuze, seria na falha do reconhecimento atento. Quando não conseguimos nos lembrar de algo o prolongamento sensório-motor é suspenso. Nesse caso, “a imagem atual, a percepção ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma lembrança que pudesse restabelecer contato” (2005, pg.71). Deleuze diz que, numa tentativa de romper com os esquemas sensório-motores da imagem-ação do então cinema americano, o cinema europeu teria tratado desde cedo de temas como a amnésia, hipnose, alucinação, delírio, pesadelo e sonho. Exemplos bem emblemáticos poderiam ser encontrados em filmes do expressionismo alemão e da escola francesa do surrealismo. A cena de *Um cão andaluz*, 1928, de Luiz Bunuel, em que a navalha corta um olho pode ser relacionada a essa ideia de que para ver precisamos mais do que um olho: precisamos da nossa imaginação.

Nesses casos de sono, sonho ou perturbação da atenção, o desligamento dos esquemas sensório-motores permite que as imagens do passado desfilem em rápida velocidade e conquistem uma grande liberdade. “As fusões e as sobreimpressões perdem os freios” (2005, pg.72), afirma Deleuze. Estaria aí a chance das imagens de sonho se manifestarem. Em vez de imagens-lembranças, o filósofo aponta a manifestação de “lençóis de passado fluidos e maleáveis que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante” (2005, pg.73).

Desse modo, Deleuze estabelece diferenças bem precisas entre uma imagem-lembrança e o que ele chama de imagem-sonho. No primeiro caso, sempre que se atualiza, a imagem-lembrança corresponde a uma percepção, portanto, a uma ação. Já

no caso da imagem-sonho as percepções de quem dorme, apesar de persistirem, são sensações difusas que escapam à consciência. Outra característica das imagens-sonho é que elas se atualizam sempre em outra imagem, ao infinito, traçando um grande circuito, em camadas que vão muito além de uma percepção necessária. Como exemplo desse procedimento, Deleuze cita o filme *Um cão andaluz*. A clássica imagem da nuvem que corta a lua se atualizaria tornando-se um barbeador que corta um olho “conservando assim o papel de imagem virtual em relação à seguinte” (2005, pg.74)

Deleuze vai ainda mais fundo na conceituação das imagens-sonho. Levando em conta a sua produção técnica, haveria maneiras diferentes de organizar as imagens na montagem. Seja através de “fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulações de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração”, ou pela chamada montagem-cut, que diz respeito a cortes bruscos, “procedendo apenas a um perpétuo desprendimento que “parece” sonho, mas entre objetos que continuam a ser concretos “ (2005, pg.75). De todo modo, Deleuze reitera que toda imagem-sonho opera dentro de um grande circuito, como o descrito por Bergson, em que uma imagem se atualiza a partir de um mesmo objeto, reinventando-o a cada vez que a atenção é voltada para ele. “Da mesma-forma que a imagem-lembrança ela também não assegura, portanto, a indiscernibilidade do real e do imaginário” (2005, pg.75)

Como veremos, essa possibilidade de distender as memórias e aproximá-las do processo de sonhar e imaginar nos oferece um rico aparato para pensarmos nas estéticas cinematográficas mais experimentais, como as das vanguardas européias dos anos 20. Desse modo, a partir das novas tecnologias digitais, e da ampliação das possibilidades de se trabalhar as imagens na montagem com técnicas de sobreimpressões e incrustrações, como classificariamos as imagens em que são utilizados esses recursos? É o que pretendemos investigar considerando que o documentário *Rocha que voa* parte do tema da memória para materializar memórias e sonhos em imagens cinematográficas, especialmente através da montagem.

## **4.2** **Anjo cinematográfico**

Logo no princípio de *Rocha que voa*, somos convidados a nos desligarmos da busca da compreensão do que está sendo representado para mergulharmos em imagens

poéticas e oníricas que, mais do que sentidos, produzem experiências para o espectador. A composição das imagens do céu e do mar na montagem é feita de maneira que várias camadas de imagens e sons se sobreponham e se misturem criando espessuras e tonalidades diversas. Ao longo do documentário, ora essas camadas se contraem, ora se dilatam.

Contraem-se quando o que vemos na tela são enquadramentos mais organizados e precisos de uma única cena, como no depoimento de Miriam Tavalera, gravado com câmera digital, em que o que o plano consiste na figura na montadora sentada em frente à moviola. Dilatam-se quando imagens e sons se misturam no mesmo quadro, como no depoimento de Nancy, que hospedou Glauber durante seu exílio em Cuba. O rosto de Nancy é sobreposto a outra imagem em que aparece, em plano americano, na cozinha da sua casa, formando assim uma tripla camada de imagens.



Figura 24: Miriam Tavalera filmada em câmera digital.



Figura 25: Nancy “duplicada”. Camadas de imagens.

Fazendo uma aproximação com a própria memória em Bergson, podemos dizer que as imagens são contraídas quando demandadas pela percepção, com a finalidade de produzir uma ação, um entendimento consciente do que estamos vendo. Quando dilatadas, estão imersas no tempo que é duração, na virtualidade, mais próximas do sonho e da imaginação.

Segundo Bergson, a memória motora, que diz respeito ao plano das ações, e a memória contemplativa, mais próxima dos sonhos, só não se misturam em casos excepcionais. O filósofo, desse modo, admite que, apesar de não ser um fato comum, uma delas pode vir a ser “manifestar plenamente” (1990, pg.182). Acreditamos que determinadas cenas de *Rocha que voa* materializam o que seria a manifestação plena dessa memória dilatada a que se refere Bergson. Em certo momento do documentário, são sobrepostas no mesmo plano e duas camadas de imagens e mais duas de sons: as mãos coloridas de Nancy batem na máquina de escrever, usada por Glauber em Cuba durante seu exílio, enquanto surge a imagem em preto e branco de um trabalhador rural ficando a enxada na terra, retirada de *Maranhão 66*. Os sons dos teclados da máquina são misturados aos de gritos de cânticos africanos. Esse único plano nos remete à ideia de imagens-sonhos, que se fundem sem nenhum tipo de explicação racional, e sugerem a visualização das próprias lembranças pulsando no nível mais expandido da memória, no alto do cone invertido imaginado por Bergson.



Figura 26: Fusão de imagens de máquina de escrever e de trabalhador rural. Materialização da memória-sonho bergsoniana.



A materialização dessa memória no filme se daria, portanto, em consequência da montagem. Segundo Deleuze, dois procedimentos técnicos da montagem são capazes de mostrar o que chama de imagens-sonho, que escapam à consciência e “são como uma nuvem de sensações, não apreendidas por si mesmas” (2005, pg.75). O primeiro diz respeito à “montagem-cut”, em que os cortes bruscos dariam a sensação de imagens que são interrompidas aleatoriamente, como por vezes acontece com os nossos sonhos. Esse, efetivamente, é um recurso adotado em *Rocha que voa* em vários momentos. Uma sequência, em especial, chama a atenção. É quando ouvimos Glauber falar sobre o AI5 e a resistência de intelectuais, estudantes e operários. Acompanhando essa entrevista do cineasta sobre um período da história do Brasil, vemos pequenos fragmentos de imagens de arquivo que são entrecortados de maneira muito veloz: aviões americanos que jogam bombas em Havana, guerrilheiros que sobem a montanha de mata fechada, Glauber filmando *Terra em transe* (trecho retirado do documentário *Cinema Novo*, 1967, de Joaquim Pedro de Andrade), jornais sendo impressos, tanques do exército, soldados armados e um general observando a movimentação da rua da sacada de um prédio. Trata-se, efetivamente, de uma compilação de imagens que dizem respeito à memória da época. É como se a própria memória liberasse suas lembranças, representadas por esses registros, que juntos dão conta das lutas e resistências políticas e culturais de diferentes contextos e momentos históricos da América Latina: a Revolução Cubana, as ditaduras, o Cinema Novo. Apesar da rápida montagem, aqui um plano não se sobrepõe ao outro e as imagens se referem a objetos facilmente distinguíveis.

O outro procedimento sugerido por Deleuze são os chamados efeitos especiais, como fundir as imagens, desenquadrá-las, movimentar a câmera de maneira complexa, entre outros. Em *Rocha que voa*, eles são aplicados, em especial, no final do filme. É quando temos uma sequência em que o procedimento de sobrepor imagens e sons é usado em vários planos que passam de um para o outro através de fusões e sobreimpressões. Durante o depoimento de Tereza, namorada cubana de Glauber, ouvimos a sua voz enquanto vemos imagens oníricas passando e se transformando na tela. As cartas que recebia de Glauber se fundem à paisagem do mar e à figura duplicada de Tereza. Logo em seguida, os rostos de Glauber, e depois da namorada, emergem de imagens do povo cubano e de passeatas de latino-americanos durante a ditadura. Por fim, o rosto de Fidel Castro se desfigura ao se fundir com o de uma mãe de santo, em imagens retiradas de *História do Brasil*. Uma música romântica embala a

sequência em que imagens-sonhos são organizadas na montagem de maneira que materializem a memória virtual bergsoniana. Nesse caso, essa memória-sonho é formada por memórias políticas, místicas e românticas. Juntas, elas constituem uma espessa camada de imagens e sons dotadas de sentidos múltiplos, que vão do transe ao sonho.



Figura 27: De cima, Glauber olha Cuba: o anjo cinematográfico



Figura 28: Tereza e a multidão no Malecón, em Cuba.



Figura 29: Mãe de santo e Che Guevara:  
passagem do político ao místico que produz rostos desfigurados

As imagens-sonho também constituem a sequência em que Eryk convoca o cineasta argentino Fernando Birri. Em seu testemunho sobre Glauber, Birri explica o

que para ele são visões. Seria um engano, segundo o cineasta, pensar nas visões como “fantasmas que se corporizam”. As visões seriam como “sobreimpressões cinematográficas”, como pensamentos, “como sonhos que se sobreimprimem”.

Enquanto ouvimos a voz de Birri, sua imagem passa por vários processos de transformação. Primeiro os seus olhos se duplicam. Em seguida, seu rosto se sobrepõe ao mar, ao céu, à cidade de Cuba, ao rosto expressivo de um pescador, como já citamos no início deste capítulo. É como se estivéssemos “vendo” as lembranças soltas da memória dilatada. Nesse caso, todas as imagens são registros feitos por Eryk, em Cuba, com uma câmera digital e colorida.

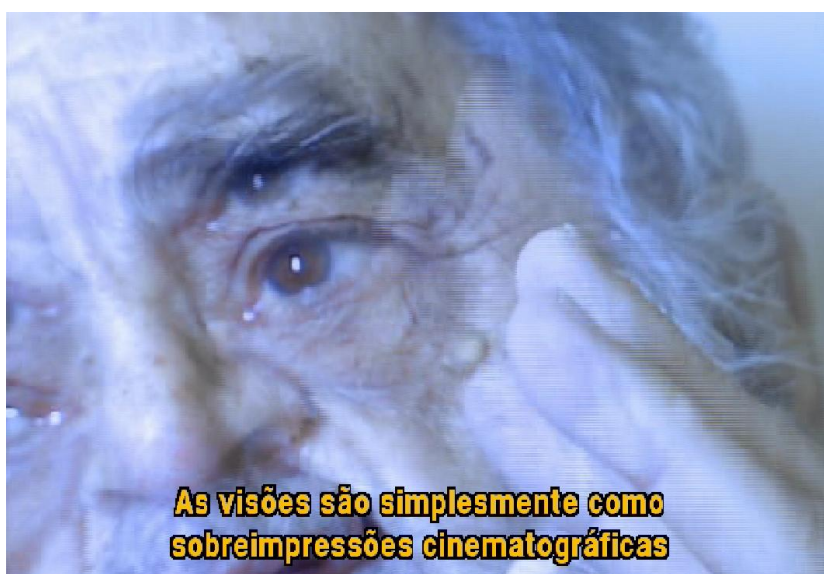


Figura 30: Imagem de Fernando Birri duplicada.

O que Birri aponta é que sonhar diz respeito a um posicionamento político. Ainda no filme, ele conta que esse entendimento do que é uma visão o teria levado a compreender um sonho que teve com cineastas latino-americanos. Reunidos em uma manifestação em Cuba, os representantes do Novo Cinema Latino-Americano<sup>2</sup>, levantavam cartazes com o nome de cada um deles. Glauber olhava de cima, como um anjo. Enrolado com películas, de sua túnica caíam rolos de filmes. Com um megafone, dizia: “sonhem com os olhos abertos”. Birri conclui: “estou esperando a vez que isso vai se passar de novo porque estou certo de que ele está levitando por aí”.

---

<sup>2</sup> Nos deteremos em seguida na explicação do que seria esse Novo Cinema Latino Americano.

De fato, em *Rocha que voa* parece que acompanhamos o sobrevôo de um anjo que, de cima, vê o povo reunido em Havana, que percorre vielas da cidade e corredores de prédios abandonados em direção ao mar, por onde um dia chegou. Acompanhamos a movimentação da câmera como se a sua lente fosse os nossos próprios olhos. É através dessas passagens da câmera, em que vemos “através” dos olhos do “anjo cinematográfico”, que Eryk evoca a figura do pai como uma espécie de líder de um pensamento do cinema latino-americano cuja memória estaria atuando no presente. Desse modo, Glauber estimularia os cineastas a “materializar memórias” que não estão perdidas no passado, mas em coexistência com o presente. Os sonhos do passado, desse modo, são ainda sonhos possíveis no tempo presente. Mas, de que sonhos estamos tratando?

### 4.3

#### **A Estética dos sonhos revisitada**

No manifesto lido em uma palestra que proferiu na Universidade de Columbia, em 1971, Glauber sugeriu que “o sonho é o único direito que não se pode proibir”. Trata-se do Manifesto *A Estética do Sonho*, em que o cineasta propõe a ruptura com os racionalismos e sugere que “a arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nessa realidade absurda” (Rocha, 2004, pg.251). O que Glauber queria dizer é que nenhuma explicação racional, sociológica ou histórica poderia dar conta da complexidade da experiência da pobreza, da fome, da repressão política e militar. A opressão das ditaduras e a impotência diante dos rumos políticos do Brasil após o golpe de 1964 levaram o cineasta a sugerir que o cinema poderia ser responsável pela transformação da repressão política em liberdade. O que se daria através de uma estética cinematográfica que se aproximasse do experimentalismo, da fuga da racionalidade.

Se a *Estética da Fome* consistia em uma reflexão em relação aos filmes que já tinham sido realizados, a *Estética do sonho* foi mais ousada: incitava a produção de um impulso para os filmes que ainda seriam feitos. Desse modo, Glauber propõe desenvolver novos conceitos para o que chama de “arte revolucionária”. Estaria assim em busca de uma arte que não mais tratasse o povo de maneira paternalista, que não usasse estatísticas para tentar dimensionar a pobreza, que rompesse com qualquer forma de racionalismo. A *Estética da fome*, nesse sentido, ainda seria a sua maneira ainda

racional de entender a pobreza e, por isso, passou a ser negada por Glauber. Para o cineasta, “somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir” (pg.250). O sonho seria uma forma liberadora da própria “realidade”.

Em vários momentos de *Rocha que voa* percebemos os movimentos em direção à liberação dessa “realidade”, numa tentativa do diretor de revisitar as propostas da *Estética do Sonho* de Glauber. Quando interfere, na montagem, nos fragmentos que registravam a pobreza e a miséria, filmados por cineastas que procuravam denunciar essa opressão do povo latino-americano, Eryk está oferecendo novas maneiras de refletirmos sobre elas. É por isso que as articula a imagens de transe místicos e religiosos, de uma maneira que uma imagem realize a passagem para a outra. Para tanto, os movimentos de câmera são intensos, por vezes complexos. Quando filma o ritual de *santeria* em Cuba, Eryk não permite que a câmera fique parada, que ela se detenha diante das imagens ao redor. Dos objetos e dos corpos em transe ela passa para os corredores vazios até se deparar com uma parede, ou uma varal de roupas e até mesmo com o vazio. Se Glauber sugere em seu manifesto que o “misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão” (2004, pg.250), em *Rocha que voa* Eryk aposta nas imagens do misticismo e do transe de maneira experimental, interferindo sobre elas na montagem, desenquadrando-as, sobrepondo-as e duplicando-as. É como se, através desses processos, fizesse a passagem do transe ao sonho.

Para fazer essa passagem, a proposta do diretor é manter viva a memória dos cineastas que procuraram maneiras de lutar politicamente contra a pobreza e a miséria através de seus filmes. Por isso, recupera os arquivos cinematográficos, interfere sobre eles na montagem, reinventando-os. É importante lembrar que a proposta de Glauber de uma *Estética do sonho*, a qual Eryk se filia, é consequência de um processo que começou a ser realizado por um grupo de cineastas latino-americanos. José Carlos Avellar ressalta que Glauber questionava: “Quem somos, que cinema é o nosso?”. O cineasta brasileiro não teria dado soluções, mas oferecido caminhos ao sugerir que “as raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como a única força desenvolvida deste continente”, ou ainda: “um país subdesenvolvido não tem necessariamente obrigação de ter uma arte subdesenvolvida” (Avellar, 1995, pg.57). Trata-se da iniciativa de se pensar em um novo cinema que produzisse reflexões sobre os problemas da América Latina, como o subdesenvolvimento e o autoritarismo, e que

criasse uma identidade própria através de estéticas inovadoras que não se submetessem à lógica da narrativa clássica de um cinema hegemônico.

A partir dessas preocupações, cineastas como Fernando Solanas, Julio Garcia Espinosa, Miguel Littin, Jorge Sanjinas, Fernando Birri e o próprio Glauber produziram seus filmes, escreveram manifestos em revistas, elaboraram teorias e publicavam artigos. A circulação desses textos, e a realização de Festivais de Cinema latino-americanos, estabeleceram um campo de discussão e a configuração, a partir de propostas diferenciadas, do chamado Novo Cinema Latino Americano. A busca desse Novo Cinema se dava através da tentativa de identificar as bases de movimentos cinematográficos comprometidos com a conscientização política dos países da América Latina. Essa iniciativa estimulou a produção do cinema moderno latino-americano, como o Cinema Cubano Pós- Revolucionário e o Cinema Novo Brasileiro, que continuariam a explorar novas experiências estéticas para tratar de seus contextos históricos, sociais e econômicos.

Com essa perspectiva, na década de 60, Fernando Birri e outros realizadores propuseram pensar a teoria do documentário social que já se afastava da ideia de representação e denúncia para propor que o documentário fosse um impulso poético, uma forma de ficção, “um instrumento ideal para a invenção de uma dramaturgia capaz de mostrar-negar, criticar, condenar, desmontar- o subdesenvolvimento”. A intenção desses documentaristas seria retratar a realidade da América Latina que aparecia diante dos seus olhos, mas não tal qual aparecia. Seria antes um modo de “apagar de vez a fronteira já meio difusa entre ficção e documentário no cinema (...) um modo de analisar e não fotografar o real” (Avellar, 1996, pg.67).

Um filme cujos fragmentos foram usados em *Rocha que voa* e que seria a expressão do sentimento da teoria do documentário social é *La primeira carga al machete*, 1969, de Manuel Octávio Gomez. Apesar de tratar da luta da independência de Cuba no século XIX, a filmagem se deu como se fosse um documentário: o cinegrafista filma com a câmera na mão associada a um gravador portátil, militares e rebeldes envolvidos no conflito olham para a câmera quando entrevistados, flagrantes de discussões e brigas nas ruas são simulados e se assemelham ao que se via nas televisões e no cinema da época em que o filme foi produzido<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Trata-se do ano de 1968, em que foram produzidas muitas imagens de conflito ao redor do mundo.

Como ressalta Avellar, ao mesmo tempo em que *La primera carga al machete* se estrutura como documentário, sua fotografia em preto e branco é contrastada, produzindo imagens experimentais que tornam as imagens diferentes da maneira em que são vistas pelos olhos humanos. As imagens formam manchas, que por vezes se assemelham aos rostos humanos, especialmente em momentos de gritos e dor: “o documentário, nesse filme, é a forma de ficção. É a forma de ficção experimental, que em nenhum instante se propõe uma imitação da vida como ela é” (Avellar, 1995, pg.68)<sup>4</sup>.

Os fragmentos do filme Manuel Octávio Gomez usados em *Rocha que voa* sugerem a importância dos experimentos realizados em imagens, mesmo que documentais. Na sequência em que os manifestantes escondidos são descobertos pelos policiais, e carregados pelos braços em direção à prisão, o branco explode na tela, ofuscando o nosso olhar e se contrastando com os planos seguintes, em que conflitos políticos na Cuba Pós-Revolucionária são filmados pelos cineastas do ICAIC. Quando os dois planos se misturam, não podemos diferenciar realidade de ficção.



Figura 31: Imagens experimentais são registro de homem sendo levado pela polícia, retirada de *La primera carga al machete*.

A proposta de um cinema latino-americano mais experimental já havia sido feita por Glauber em a *Estética do Sonho*. O importante é entender que o manifesto aponta para um projeto de futuro, para uma história que ainda está por ser construída. Quando compara o pensamento crítico de Glauber Rocha e de Paulo Emílio Salles Gomes, que

---

<sup>4</sup> Sobre esse filme, que assistiu em Cannes, Glauber escreveu: “é um verdadeiro filme revolucionário, extremamente livre e que poderia ter sido feito em qualquer país” (2004, pg.206)

nas décadas de 60 e 70 procuraram refletir sobre o cinema brasileiro, Ismail Xavier aponta a diferença entre eles: o primeiro teria fabulado uma história do cinema brasileiro com o intuito de dar um grande salto para frente, enquanto o segundo buscou no passado a continuidade de uma tradição: “No Glauber (...) a tônica era a vontade da ruptura, a par do balanço histórico; em Paulo Emílio, o que vale é o princípio de continuidade englobante, a par do reconhecimento das oposições e conflitos”. Seria essa vontade de olhar além, de sempre propor inovações no campo cinematográfico que faria com que Glauber, apesar de “polêmico-revolucionário”, não soasse delirante. É por esse caminho que o cineasta estaria “efetivamente a encarnar a força produtora de uma nova era do cinema brasileiro” (Xavier, 2001, pg.12).

Em *Rocha que voa*, o testemunho de Mirian Tavalera reforça essa postura de Glauber diante da necessidade de ser reinventar, ora o cinema, ora a própria História. Como já vimos anteriormente, a montadora cubana se surpreendeu quando o cineasta brasileiro lhe disse que os dois inventariam juntos a história do Brasil, durante a montagem, com os arquivos que estavam disponíveis. Em outro momento do documentário, quando vemos imagens da multidão em um estádio de futebol, ouvimos o áudio do filme *Câncer* em que o personagem repete várias vezes: “Você sabe quem descobriu o Brasil”? A essa pergunta, é colado um trecho de uma entrevista de Glauber, como se fosse uma resposta, em que ele afirma: “Precisamos esquecer o Brasil e descobrir o Brasil”. *Rocha que voa* descobre não só um Brasil, mas uma América Latina criada pelo cinema de um período de efervescência cultural e política. Para tanto, não tenta dar conta desse passado com informações precisas sobre as origens dos arquivos, como os nomes dos cineastas que os produziram. A proposta do diretor é justamente fazer dessas imagens a matéria-prima para a produção de novos sentidos.

É certo que, no documentário, Glauber Rocha é lembrado como um importante cineasta para o pensamento da América Latina. Já reconhecido e premiado por seus filmes, chegou a Cuba para abrir portas e janelas para o mundo: “representava essa entrada da América Latina por uma porta grande”, diz Nelson Herrera. Para os amigos cineastas, isolados na ilha socialista, ele foi como “uma luz na escuridão”. Ao longo do filme, são muitos os elogios, como esses, feitos ao cineasta que andava com humildade pelas ruas de Havana e conversava com os moradores sobre seus filmes. Sua presença é marcada pela sua voz, sua imagem, e sua obra.

Contudo, todas essas informações são organizadas na montagem do documentário de maneira fragmentária, difusa. É preciso conhecer os filmes de Glauber



para saber quando e de que forma eles aparecem. Os trechos distribuídos ao longo de *Rocha que voa* não seguem uma ordem cronológica. Há filmes, como *Barravento*, 1961, e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969, que nem ao menos são citados. Eryk preferiu explorar os filmes menos conhecidos de Glauber, aqueles produzidos no exterior: são muitas as imagens de *O leão de sete cabeças* e *História do Brasil*, pouco vistos no Brasil. Como vimos, essas imagens e sons sofrem muitas intervenções no processo da montagem: são sobrepostas a outras imagens, se repetem, são coladas a imagens produzidas por Eryk e a imagens do cinema latino-americano retiradas dos arquivos do ICAIC.

Desse modo, a proposta de *Rocha que voa* não é consolidar uma história “verdadeira”, uma memória totalitária sobre a vida de Glauber. Esse gesto do diretor de não tentar dar conta da totalidade de um passado se aproxima à proposta de Nietzsche de uma “memória da vontade”. Trata-se de um “querer” lembrar em vez de uma necessidade de “não esquecer”. Na luta contra os valores consolidados de uma memória que conservaria o passado como um exemplo, instituídos a partir de juízos e suposições como verdades que se perpetuariam e seguiriam sem obstáculos em direção ao futuro, Nietzsche propõe a atividade do esquecimento. Poder esquecer, segundo o filósofo, é a condição da felicidade, é “o que torna a felicidade o que ela é” (2003, pg.9).

É preciso deixar claro que o esquecimento, nesse sentido, seria uma espécie de “guardião da porta” que “não deixa as memórias se inscreverem”. Para Nietzsche, “o esquecimento não viria apagar as marcas já produzidas pela memória, mas, antecedendo sua própria inscrição, impediria, inibiria, qualquer fixação” (FERRAZ, 2002, pg.60). Trata-se de “uma força inibidora ativa” (1998, pg.47) que suspende a memória e impede a sua inscrição, uma “força plástica” que cura feridas, restabelece o perdido e reconstitui “por si mesma as formas partidas” (1998, pg.10). Em *Rocha que voa*, Eryk opta por esquecer fatos positivos e negativos. O diretor não se refere a informações que glorifiquem a imagem do seu pai, como os prêmios que recebeu ao longo da sua vida. Da mesma maneira, esquece as críticas feitas a Glauber quando ele defendeu o general Geisel, o descontentamento de Fidel com a postura do cineasta brasileiro nos últimos tempos em Cuba e a doença que o acometeu até a morte.

É importante aqui ressaltar que, segundo Nietzsche, a positividade do ato de esquecer, que seria necessário a vida, não diz respeito a outras formas de esquecimento que ignoram, ocultam ou denegam o que se passou. Nesse caso, podemos viver *quase*, mas não *sem* lembranças. Sua proposta é “que se saiba mesmo tão bem esquecer no

tempo certo quando lembrar no tempo certo” (2003, pg.11). Para sabermos quando lembrar, segundo Nietzsche, é necessário um exercício de desligamento da forma linear de pensar a história, com suas causas e efeitos embutidos em um antes e um depois. Sua proposta é “sentir a-historicamente durante a sua duração” (2003, pg.9).

Nietzsche sugere que as memórias históricas, assim como a memória-sonho de Bergson, não devem ser pensadas de maneira linear, organizada. A história seria como “uma névoa que nos circunda”. Nessa névoa, poderia surgir “um feixe de luz muito claro, relampejante” (2003, pg.12). Esse feixe de luz seria uma memória que seguiria em direção ao futuro por linhas inquietas, que se deslocam, podendo se perder no caminho e assim criar novas possibilidades.

Reiteramos, dessa forma, o sentido produzido em *Rocha que voa* a partir da organização de uma narrativa não linear. Partindo pensamento do filósofo, entendemos que as lembranças contidas nos arquivos cinematográficos usados por Eryk são históricas e políticas. Memórias dos cineastas latino-americanos, dos anos 60 e das questões tratadas pelo cinema da época. Essas memórias podem surgir “como um feixe de luz” a partir da possibilidade que a montagem fragmentária oferece de abrir fissuras e brechas para que ela se manifeste.

Além das fotografias de Glauber, que se movem incessantemente no filme, ouvimos a voz de Alea e imagens de Sara Gomes, que já tinham morrido quando o filme foi produzido. O desejo de “reavivar” essas vozes e imagens diz respeito à vontade de fazer da suas obras o impulso motor para a produção de um cinema contemporâneo ao mesmo tempo político e poético. Trata-se de uma memória que, segundo Nietzsche, se volta para um querer, um desejar. Ao contrário de um passivo “não poder esquecer”, Eryk valoriza um ativo “querer lembrar” o que se passou. Trata-se de uma “memória da vontade”. Vontade que não diz respeito a uma consciência ao agir, mas “aquilo que é capaz de ligar algo que já foi certa vez querido a um querer que se projeta no tempo por vir”. (Ferraz, 2002, pg.67). Desse modo, querer o já querido nos impulsionaria para o futuro em um caminho de constantes transformações que solicita a criatividade. Essa nova maneira de pensar a memória é acreditar nas possibilidades de abrir-se para o futuro com liberdade, transformando-o a cada instante.

Seria justamente o desejo reativado, de querer um cinema latino-americano que pense junto em novas experimentações estéticas, que movimenta o diretor de *Rocha que voa*. A possibilidade de se abrir para o futuro é feita a partir da proposta de Glauber para esse cinema. Desse modo, partindo da questão proposta por Nietzsche, o tempo

certo de lembrar, segundo o filme, são os anos 60, década de efervescência política, cultural e econômica e, principalmente, época em que se produziram filmes na América Latina que visavam, antes de tudo, transformações políticas na própria sociedade. Se a “memória da vontade” envolve um querer, um desejar, o desejo manifesto pelo filho no filme que faz sobre o pai é o de reavivar a sua memória para fazer dela um impulso para as experimentações de um cinema latino-americano hoje.

*Rocha que voa* “convoca” as vozes de cineastas como Alfredo Guevara, Santiago Alavarez, Julio Garcia Espinosa, Pastor Veja, que falam no filme não só sobre as lembranças de Glauber, mas, principalmente, sobre os ideais políticos e estéticos que colocavam em jogo nos filmes que produziam. A partir do cinema de Glauber, assim como das vozes e imagens do cinema latino-americano dessa época, o documentário estaria produzindo “enunciados coletivos”. Quando diz que *Rocha que voa* “não é sobre, mas através de Glauber”, Eryk aponta para um enunciado que depende de outro sujeito da enunciação, o que Deleuze (2005), chamou de discurso-indireto-livre. Desse modo, o autor se faz outro ao se conferir a personagens reais e às memórias desses personagens. No caso, Eryk se faz Glauber e todos os outros cineastas que aparecem ou são citados no seu filme a fim de fazer das suas memórias um enunciado sobre um cinema que ainda pode ser realizado.

É como se ao sujeito contemporâneo não fosse mais possível falar sozinho das coisas do mundo e, por isso, o cineasta se agarrasse a esse imaginário do cinema latino-americano para falar de memórias políticas e históricas. Essa memória é convocada não para que os preceitos e estéticas desse cinema sejam imitados. Pelo contrário, ela se atualiza no presente e funciona como impulso criativo, um impulso que movimenta as imagens e sons do filme na direção da experimentação cinematográfica. É assim que entendemos a força da memória atuando em *Rocha que voa*: os arquivos cinematográficos, produzidos por cineastas importantes tanto para Glauber quanto para o cinema latino-americano, não repetem um passado, mas são os vestígios, a matéria-prima a partir da qual é possível criar um futuro.

A força desse futuro está latente na sequência de *Rocha que voa* que mostra um parto. Na cena, retirada do documentário *Atención Prenatal*, 1972, de Sara Gomez, a imagem da criança nascendo é mostrada na íntegra, sem cortes. Quando o bebê é retirado de sua mãe, Eryk congela a imagem. A essa sequência é acrescentada uma breve cena em que os primeiros passos de uma criança são dados de maneira

desajeitada. São essas crianças, filmadas pelas câmeras, que apontam para um futuro do próprio cinema.

A organização de cenas como as descritas acima demonstram que, mesmo que não seja possível ver nem ouvir a voz de Eryk Rocha, ele coloca a sua assinatura no filme quando seleciona as imagens que serão usadas e quando intervém sobre essas imagens. O cineasta intervém quando: filma o presente com película vencida; mistura na montagem imagens de arquivo do cinema com imagens contemporâneas, sem fazer a distinção entre elas; cria camadas de imagens de arquivo e muda suas cores conforme se movimentam no filme; insere frases ou sons que aumentam a espessura dessas camadas. Essas experimentações seriam muito próximas às propostas de Glauber de uma “estética do sonho”. Isso porque, em *Rocha que voa*, Eryk rompe com uma narrativa organizada linear e racionalmente, celebra o transe latino-americano como força que impulsiona os corpos a se desgarrarem das formas de automatismo e explora a força mítica da figura de Glauber. É essa força que serve como o impulso para o cinema contemporâneo atuar politicamente a partir das questões do seu tempo.

Quando fala em uma “estética do sonho”, Glauber propõe dilatar sua sensibilidade para ir ao encontro de mitos que originaram sua raça: os índios e africanos. Esses mitos, presentes em seus filmes, principalmente os produzidos no exterior, são recuperados e ajudam a formar as camadas de imagens e sons de *Rocha que voa*. Como vimos anteriormente, na montagem, figuras como a de Zumbi se sobrepõem a músicas indígenas e imagens de rituais místicos cubanos. No manifesto, a sugestão de Glauber foi a de permitir que o sonho irrompa na realidade para “libertar pela imaginação o que é proibido pela razão” (Avellar, 1995, pg.72). Em seu documentário, Eryk libera as imagens em forma de sonhos, de “pulsões audiovisuais”, produzindo emoções, acumulando perguntas sobre suas origens e sobre os sentidos que estariam tentando produzir quando misturadas no filme. Para Glauber, a função do cinema seria “desarrumar o que foi arrumado pela razão” (Avellar, 1995, pg.80). Esse seria um cinema político justamente porque não pretende informar pela lógica, mas sim “desmontar esquemas dramáticos de teatro e cinema” (Avellar, 2005, pg.81).

Desse modo, *Rocha que voa* estaria justamente desmontando os esquemas sensório-motores quando aposta em uma estética mais experimental. Em vez de uma narrativa causal e linear, que mostra a vida e obra de Glauber Rocha, a opção foi uma narrativa que atua por disjunções, tanto das imagens na relação que estabelecem com o que está sendo falado, quanto na organização dos arquivos audiovisuais em relação ao

tempo em que foram produzidos. À primeira vista, as disjunções podem até parecer aleatórias, mas são na verdade cuidadosamente construídas e trabalhadas no processo da montagem, formando as camadas de áudio e de som que se aproximam esteticamente dos sonhos e do imaginário. De fato, estamos falando de uma memória que permite a criatividade. As inovações são possíveis porque, com a ajuda das novas tecnologias digitais, é possível colorir e sobrepor imagens, fazendo com que não possamos distinguir o que é passado e presente. Conservados em um só tempo, o do presente do filme, esses arquivos audiovisuais deslizam de maneira desorganizada, oferecendo múltiplas sensações ao espectador.

Nos caminhos difusos dos sonhos, *Rocha que voa* nos solicita a um desligamento das formas convencionais de se perceber o mundo. É como se nos convidasse a fugir do automatismo dos gestos cotidianos e dos esquematismo das ações e reações, para nos abirmos para a criação de novos sentidos a partir dos mesmos objetos. Desse modo, não seria estranha a afirmação de Fernando Birri de que “Glauber ainda está levitando por aí”. Afinal, o seu cinema e pensamento constituem a força que movimenta Eryk a colocar em prática uma estética cinematográfica próxima do sonho. O sonho do que está por vir é a aposta no futuro de uma América Latina que não foi possível, mas que pode ser recriada.

Em certo momento do filme, a explosão de um vulcão coloca em movimento os fragmentos de uma rocha, algo pesado e inerte, onde costumam se inscrever monumentos. A rocha voa, já diz o título do documentário. Essa base tão segura e sólida se espalha nas imagens, ganha o mundo. É como se as imagens de arquivo do vulcão, retirados de *História do Brasil*, sugerissem que as memórias do Rocha-pai não podem virar monumento na medida em que estão imersas no tempo que é duração, como o tempo da memória- sonho bergsoniana.