

# *Rocha que Voa*: o cinema, a memória e o “teatro de operações” da montagem

Andréa França e Patricia Furtado Mendes Machado

*PUC - Rio; Mestre PUC - Rio*

afranca3@gmail.com; patriciamachado@gigalink.com.br

**Resumo:** Investigar a proposta estética e política de Eryk Rocha, em *Rocha que voa*, ao se apropriar das imagens e dos sons do cinema latino americano dos anos 60/70. Discutir o uso das imagens de arquivo no filme e o ato de montagem em jogo para produzir não apenas uma memória do cinema latino-americano, mas uma percepção específica da reapropriação de imagens alheias com o intuito de trazer a força do filme original e ao mesmo tempo o impacto de extrair dele elementos heterogêneos.

Palavras-chave: cinema documentário, imagens de arquivo, montagem.

**Resumen:** El ensayo investiga la propuesta estética y política de Eryk Rocha, en *Rocha que voa*, al apropiarse de las imágenes y de los sonidos del cine latino americano de 1960/1970. Investiga al uso de las imágenes de los archivos cinematográficos y el acto del montaje que se construye para producir no solamente una memoria del cine latino americano, más una perception específica de la reapropiacion de las imágenes ajenas que consiste en traer la force de lo filme original y al mismo tiempo el impacto de extraer de el elementos heterogéneos.

Palabras clave: cine documental, archivo cinematográfico, montaje.

**Abstract:** This essay investigates Eryk Rocha's aesthetic and political proposal, in the film *Rocha que voa*, that appropriates the images and the sounds of American Latin Cinema in the 1960/70. This essay also investigates the use of the cinematic archive in the documentary and the act of montage that involves a perception not only of the memory of the Latin American Cinema, but a specific perception of the quotation reworked in order to bring together the force of the original film and at the same time the impact of its heterogeneous elements.

Keywords: documentary, cinematic archive, montage.

**Résumé:** Faire des recherches sur l'esthétique et la politique proposées par Eryk Rocha, dans *Rocha que voa*, en s'appropriant des images et des sons du cinéma latino-américain des années 60/70. Discuter l'utilisation d'images d'archives dans le film et l'acte de montage en jeu pour produire non seulement un souvenir du cinéma latino-américain, mais une perception spécifique de la réappropriation des images d'autrui afin de garder la puissance du film original en même temps que l'impact des éléments hétérogènes qui en sont extraits.

Mots-clés: cinéma documentaire, images d'archives, montage.

A experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de histórias (Giorgio Agamben).

Na ilha de edição, acelerando e rebobinando, algo se aprende a respeito da autonomia da imagem. Na ilha de edição, cria-se um segundo roteiro baseado em fatos e não em intenções (Harun Farocki).

## **Introdução**

**N**A tradição do cinema documentário, não é difícil constatar que os procedimentos disponíveis para os documentaristas da memória histórica são as imagens de arquivo, as entrevistas com testemunhas e as reconstituições. Campo complexo, contraditório, enganoso, explorar a memória no cinema é se deparar constantemente com perigos tais como a tentação de querer rever o passado tal qual foi, o risco de tomar o arquivo como prova cabal do passado e a tendência a confundir a memória com a lembrança. Se os discursos da memória histórica, nos campos da cultura, da arte e do audiovisual, aparecem como um fenômeno global, a dificuldade de operar com a defasagem entre memória e história, entre passado e imagens do passado, ainda persiste e é, sem dúvida, um dos nós de qualquer política da memória. Neste artigo, vamos discutir o uso das imagens de arquivo no filme *Rocha que voa* e o ato de montagem que está em jogo para produzir não apenas uma memória do cinema latino-americano dos anos 60/70, mas sobretudo uma percepção dos gestos trocados nas fábricas, nas indústrias e nos campos, nessa mesma época. O que quer Erik Rocha com a apropriação de imagens do cinema latino-americano dos anos 60/70? Que gesto permeia esta prática?

Sabemos que esse gesto de se apropriar de imagens alheias é um procedimento artístico que tem uma história dentro do cinema e que muito provavelmente teve sua origem nos anos 20, com os cineastas so-

viéticos Esther Schub e Dziga Vertov.<sup>1</sup> Ambos defendiam a perspectiva de um cinema sem atores e enfatizavam o valor do material documental, sendo que Vertov trabalhou muitas vezes na mesa de montagem com imagens filmadas por outros cinegrafistas, assim como Schub que, a partir de sobras e fragmentos de imagens da dinastia Romanov, organizou e montou o filme *A queda da Dinastia Romanov* (1927). Mais recentemente, no uso e na prática de trabalho com imagens de arquivo, são outras as questões que ganham destaque e que estão no horizonte dos documentaristas mais interessantes, questões tais como, o que tais imagens mostraram na época; quem as fez e para quem; o que elas queriam dizer; o que podemos hoje ver nelas; quais vínculos estabelecer com outras imagens de época, de outros tempos ou de testemunhos contemporâneos.

No limite, o que se pergunta é de que forma o cinema pode se debruçar sobre a memória, de modo que a história documentada não seja apenas um banco de dados, uma memória morta, mas uma reflexão a respeito do passado e do presente, uma tensão produtiva entre esses tempos, uma interrogação de um pelo outro. Esta recuperação do passado e das imagens do passado pelo cinema coloca em jogo diferentes modos de apreensão da história, que pode ser vista como um tempo em aberto, cheio de rupturas, ou um *continuum* cronológico, depurado das falhas e das lacunas do esquecimento.

## **Imagens que voam e tomam posição**

Muitos autores problematizam o lugar das imagens do passado, especificamente o arquivo, numa economia e cultura globalizadas que coloca a gestão da informação e do conhecimento no cerne da contemporaneidade. Dialogando com essas questões, tivemos oportunidade de dar início, num outro momento, a uma reflexão acerca do lugar das imagens de arquivo como elementos de prova, de produção de verdade, no

---

<sup>1</sup>François Niney, em *Le documentaire et ses faux semblants*, Jean-Luc Godard & Youssef Ishaghpour, em *Cinema: the archeology of film and the memory of a century*, “A voz, o ensaio, o outro”, de Consuelo Lins e Luiz Resende, em *Imagem Contemporânea* (org. Beatriz Furtado), entre outros.

cinema de Fritz Lang.<sup>2</sup> Indicamos diferentes usos, diferentes funções e dimensões do arquivo, ampliando o trabalho de estudiosos e teóricos de arquivos que apontam, primeiramente, para a dimensão historiográfica que aborda os modos pelos quais o arquivo entra nas narrativas históricas; em segundo lugar, para a dimensão que delimita o que é público e o que é privado, expondo ambos os pólos como objeto de disputa e colocando em questão o acesso, o comércio e o problema do *direito* do uso dos arquivos; em terceiro, para a dimensão de culto que opera a partir da idéia do arquivo como o que nos protege do esquecimento, marcado pela “função compensatória” em meio à lógica midiática da informação que atropela as notícias da véspera pelas mais recentes; e, ainda, para a dimensão do arquivo que o toma como aquilo que é da ordem da produção da prova, da verdade, aquilo que nos protege da falsificação e da fraude (Lissofsky, 2003:48).

No campo do audiovisual, o cinema e a televisão são arquivos diante dos quais somos testemunhas e também narradores que, muitas vezes, entram em disputa com os repórteres e jornalistas, produtores dessas imagens e sons, quando tensionam suas narrativas com as nossas. Uma experiência que prolonga, de certo modo, uma idéia de Walter Benjamin para quem a tela do cinema funcionaria como espelho, onde a cada instante o leitor/espectador está pronto a converter-se num jornalista/cineasta/ator, narrando à sua maneira episódios do cotidiano e/ou de sua vida (Benjamin, 1985).

Nos interessa, para discussão de *Rocha que voa*, as questões levantadas por Georges Didi-Huberman em livros como *Images Malgré Tout* e *Quand les images prennent position*. O autor propõe, como método para “saber ver” imagens do passado, o procedimento da montagem, da desconstrução, enquanto gesto que implica novas associações, composições, colagens de diferentes campos artísticos e temporais, de modo a produzir uma memória que possa também ser tecida pelas imprecisões e pelo esquecimento enquanto potências significativas. “Uma simples imagem: inadequada, mas necessária, inexata, mas verdadeira (...). A imagem é aqui *o olho da história*: sua vocação tenaz para torná-la visível. Mas também está *no olho da história*: numa zona local, num momento de suspensão visual, assim como se diz do olho

---

<sup>2</sup>“É possível conhecer a estória toda?”, em *Imagem Contemporânea* (org. Beatriz Furtado).

do ciclone” (2003:56). O autor refere-se, sobretudo no primeiro livro citado, às imagens de arquivo naquilo que possuem de imprevisível (o que um projeto de pesquisa não dá conta) e de inquietante (o que é ir-redutível a um saber ou regime), pois estar *no olho da história* é não só produzir conhecimento sobre o passado, mas promover uma experiência que problematiza o passado, o presente e o seu porvir; é lidar com o resíduo que marca essas imagens, sua memória inconsciente, e que sinaliza para a própria complexidade da imagem.<sup>3</sup>

Para realizar o filme sobre o período em que seu pai, o cineasta Glauber Rocha, ficou exilado em Cuba em consequência da ditadura militar, Eryk Rocha não trabalha com nenhuma imagem de cunho doméstico que pudesse mostrar essa relação filial. Optou ao contrário por não se colocar em cena, não usar arquivos íntimos<sup>4</sup> e, o que é mais interessante, elegeu um pequeno e significativo período da trajetória de Glauber, o tempo que viveu em Cuba, para fazer um documentário sobre o pai. O primeiro passo de Eryk foi procurar os vestígios deixados por Glauber no período em que ficou em Havana.

Além dos testemunhos, o filme é repleto de fragmentos de filmes latino-americanos das décadas de 60/70, documentários e filmes de ficção que mostravam os movimentos operários e estudantis contra as ditaduras latino-americanas, e de *noticieros* do ICAIC que registravam cenas de conflitos da Revolução Cubana e da Guerra do Vietnã. A utilização dessas imagens, produzidas em contextos históricos e políticos variados, nos levam a reiterar que, mais do que memórias privadas de um filho sobre o pai (do campo das confissões e dos segredos), es-

<sup>3</sup>A primeira parte de *Images Malgré Tout* já tinha sido publicada em 2001 no catálogo da Exposição *Memória dos campos. Fotografias dos campos de concentração e de extermínio nazistas*. Esse texto analisava quatro fotografias tiradas clandestinamente por um dos membros do *Sonderkommando* durante seus “trabalhos” no campo de extermínio de Auschwitz. A segunda parte do livro é uma espécie de “resposta” de Didi-Huberman aos inúmeros ataques que sofreu em função deste texto apresentado no catálogo da Exposição. O autor vai reiterar que é necessário imaginar aquilo que é da ordem do irrepresentável.

<sup>4</sup>É importante lembrar que, apesar de Glauber ter morrido quando Eryk tinha apenas 3 anos de idade, registros dos dois juntos foram feitos em fotografias e filmes de família. No filme *Diário de Sintra*, de Paula Gaitán, mãe de Eryk, algumas dessas imagens foram usadas, mesmo que em um formato mais experimental. Portanto, o cineasta tinha acesso a esse arquivo privado e, de fato, optou por não usá-lo em seu filme.

tão em jogo, no documentário, memórias históricas de uma época de conflitos políticos e efervescência cultural.

O documentário trata em especial da memória de um grupo que criou o cinema latino-americano das décadas de 60/70 e que o repensa, em 2002, através de lembranças da passagem de Glauber por Havana e dos filmes que produziu no Brasil, em Cuba, na África e na Europa. A riqueza desses arquivos, a falta de informações precisas sobre eles no documentário e a maneira como seus fragmentos foram organizados na montagem, nos leva à primeira pergunta: *o que se pode ver hoje nestas imagens que não se via na época?*

No gesto de reunir objetos que estavam espalhados em arquivos públicos e privados, de recolher os rastros da passagem de Glauber pela ilha - as entrevistas que concedeu a rádios locais,<sup>5</sup> fotografias, notícias de jornais, cartas, desenhos -, de filmar a cidade e seus moradores, de entrevistar pessoas comuns e cineastas que conheceram e conviveram com o brasileiro, o que se depreende é um desejo de ressignificar as imagens cinematográficas do passado, propondo uma nova percepção do que é visto assim como novas lacunas, silêncios e pontos obscuros. É na incompletude destas imagens, retiradas de seu contexto original, que o espectador começa a forjar uma outra memória, não mais do cinema latino-americano, mas do gesto automatizado do trabalho operário.

Apesar do caráter muitas vezes experimental, essas imagens e sons não são organizados de maneira aleatória. Eryk Rocha coloca em relação arquivos de filmes latino-americanos que tinham em comum o registro de operários executando movimentos repetitivos durante o trabalho. A função das mãos, em especial, chama a atenção. Sempre ocupadas, elas permitem que o operário da fábrica encaixe o parafuso no automóvel, que outro segure o maçarico para soldar a ferragem, que o pedreiro torça o vergalhão na construção civil e que a trabalhadora do campo segure a ferramenta para quebrar sementes. São mãos que funcionam como extensões de ferramentas precárias ou de máquinas mais sofisticadas, mãos e corpos submetidos à repetição constante, a um grau de organização que praticamente prescinde de decisões individuais e que não deixa nenhuma margem de ação para o indivíduo.

---

<sup>5</sup>Concedidas a Jaime Sarusky, em 1972, a Daniel Dias Torrez, em 1971, e José Carlos Asberg, em 1979/1980.

Essa imagem do trabalho operário será ao longo do filme mesclada com pedaços de outras imagens que, associadas pela montagem, evocam a iconografia da pintura cristã, a existência proletária associada à santidade.

Estes fragmentos de imagens funcionam como material de base para uma análise histórica e antropológica de certos *habitus* e representações que o filme busca fazer. Afinal, o pedreiro na rua, o operário na fábrica e o agricultor no campo foram flagrados por câmeras de cineastas que se preocuparam em mostrar a rotina e as pressões a que estavam submetidos esses trabalhadores. Imagens que, em outras épocas, poderiam ser legendadas com dizeres tais como “explorados”, “proletariado industrial”, “trabalhadores braçais” ou “sociedade de massas”, ganham no filme outro sentido, como se o gesto operário fosse uma espécie de memória inconsciente destas imagens (Didi-Huberman, 2009), a mão operária que a publicidade faz questão de manter à distância.

Se nos interessa o modo como a história é trazida à cena no filme é porque Eryk Rocha confere um novo rosto para os acontecimentos do passado, fazendo do método da montagem uma atividade semelhante à escavação, se posicionando como um arqueólogo que investiga o apelo que o passado dirige ao presente, que as imagens do passado dirigem ao presente do filme. Tal método concebe a história como um campo de rupturas que não pretende promover uma totalização, mas pensar a história como um campo benjaminiano, em aberto, em que não só o futuro é incompleto, como também o são o passado e o presente. Tais imagens, retiradas de filmes como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *São Paulo S.A* (1965), de Luiz Sérgio Person, *Maranhão 66* (1966) de Glauber Rocha, funcionam como pequenas abreviações de certos rituais e relações de forças, onde o procedimento da montagem opera com o objetivo de extrair delas uma fenomenologia crítica das relações sociais, dos embates de classes, das ideologias.

A intervenção do cineasta na filmagem - como filmar com película vencida - e, especialmente, na montagem - como colorir imagens, congelá-las, repeti-las, alterar sua velocidade, sobrepor planos, acrescentar várias camadas de sons a uma mesma cena -, lembra que o documento deve ser interrogado como uma representação, que as imagens de arquivo não são fragmentos retirados da realidade passada que o

cineasta simplesmente organiza para realizar uma narrativa histórica; é necessário partir de questões que os próprios documentos colocam ao artista, abrir espaços na narrativa porque é através deles que surgem os vazios e as relações não percebidas entre as coisas. É necessário explorar essa 'iconografia de intervalos', onde proliferam contrastes, rupturas e dispersões, porque é nessas passagens, em meio ao caos, que a montagem organiza o olhar e que as pistas para se descobrir as engrenagens das coisas aparecem (Didi-Huberman, 2009).

*Rocha que voa* privilegia intervalos ao não ligar uma imagem a outra a partir de uma lógica causal. Ao assistir o documentário, o espectador se vê imerso em uma reunião caótica de imagens e sons cujas origens não lhe são explicadas, que deslizam e se organizam de maneira inquieta, não linear, fragmentária. São deixadas, assim, brechas que suscitem dúvidas ao mesmo tempo em que abrem espaço para perguntas e buscas no sentido de que algo possa ser acrescentado, imaginado, respondido por quem assiste. Uma dimensão importante do filme é a passagem do trabalho operário mecanizado e assujeitado pelas máquinas para a iconografia da pintura cristã.

As imagens de arquivo de trabalhadores executando movimentos mecânicos e repetitivos reiteram uma memória dos gestos que se transformam em hábito. Apesar da força dessas imagens, que dão a ver tanto a repetição de movimentos semelhantes quanto uma necessária submissão desses homens à prática cotidiana da qual dependem para sobreviver, o filme não se restringe a essa memória do hábito. Outras imagens, quando também organizadas na montagem, expõem a transição que se dá entre o corpo assujeitado e o corpo liberado dos mecanismos repetitivos. Trata-se da passagem, revelada pelo filme, de um transe político para um transe místico.

O transe político aparece quando *Rocha que voa* evoca, através das imagens de arquivo, a memória da repressão e do autoritarismo das ditaduras latino-americanas das décadas de 60/70. Em especial, dois trechos retirados de *História do Brasil* (1971/1974), de Glauber Rocha, revelam a condição em que se encontram homens paralisados, no limite do desespero. Na primeira, a câmera registra policiais que seguram um jovem e o agridem com um cassete, impedindo-lhe de qualquer reação. Esse é o registro documental de um gesto repetido nas ruas de cidades latino-americanas da época. A outra imagem de arquivo mostra



um corpo pendurado de cabeça para baixo, amarrado nos pés e mãos, numa simulação de práticas de tortura que se tornaram comuns nos porões das mesmas ditaduras.

Apesar de se encontrarem no limite do cansaço, da dor, e do desespero produzidos por práticas culturais e políticas opressoras, no filme os corpos dos latino-americanos não permanecem paralizados, perplexos ou curvados pelo peso da repressão. Na passagem das imagens de cunho político para as místicas, podemos perceber como aqueles que foram assujeitados pela política da força e pelas máquinas da indústria se soltam, se liberam dos esquemas sensório-motores e de suas consequências. É no gesto de aproximação de certas imagens na montagem que o filme produz essa passagem, esse transe político-místico. Como a que remete ao gesto de Cristo de braços abertos na cruz, que revela a importância dos rituais religiosos como linha de fuga da repetição mecanizada e da violência política.

Tal passagem aparece claramente em três momentos do filme. Retirada do filme *O leão de sete cabeças* (1969/70), de Glauber, a imagem de um corpo de braços abertos, carregado por africanos que pedem o fim do Colonialismo, destaca o gesto que é semelhante ao de outro corpo, também de braços abertos, carregados por policiais, na cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), de Tomás Gutierrez Alea. Ambos assemelham-se a imagem de um crucifixo, visto através de um vidro e ao lado de uma vela, objetos de um ritual de *santeria* filmado por Eryk em Havana, com película vencida.

Se as duas primeiras imagens evocam a memória da repressão e do autoritarismo, a terceira, principalmente se levarmos em conta o contexto em que aparece, o de um ritual religioso, revela a passagem que se dá entre um corpo que já não pode agir em consequência das práticas políticas e culturais opressoras, e a sua liberação. Isso porque, nesse mesmo ritual, homens e mulheres liberam seus corpos em uma espécie de dança-transe. Apesar da coreografia geralmente repetida em rituais religiosos de origem africana, como o candomblé e a *santeria*, percebemos a diferença do corpo do trabalhador, antes preso e retido, para o do fiel, solto, liberado, convulsionado.

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>6</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”.

Ainda no documentário, arquivos cinematográficos dos conflitos políticos registrados pelos cineastas latino-americanos das décadas de 60/70 são intercalados a fragmentos de rituais místicos e religiosos. Em dado momento, uma sequência de imagens do filme alterna um depoimento de Mirian Tavalera, que lembra dos exilados brasileiros que passaram pelo ICAIC e desapareceram tentando entrar no Brasil, ao ritual de *santería*, 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 cubanas. Só que, no filme, essa porta é aberta através da passagem desse plano para outro em que imagens de um transe mís-

<sup>6</sup>Depoimento retirado de entrevista concedida a uma rádio cubana.

tico sugerem a liberação de corpos oprimidos pela repressão política e econômica das ditaduras militares e do capitalismo.

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, ambas retiradas do documentário de Sarno e aproximadas na montagem em *Rocha que voa*, entendemos como se dá a liberação do corpo de seus gestos repetitivos e mecanizados. É na religião e no misticismo que a histeria toma o lugar do recato, que o transe substitui o automatismo.

Voltemos a uma imagem do documentário de Eryk Rocha, 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 em Havana em um ritual religioso afro-latino, e que libera seu corpo ao ritmo dos atabaques. Essa imagem se repete sete vezes ao longo do filme, nunca da mesma forma, sempre em ângulos e temporalidades diferentes. O

cineasta intervém sobre ela 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 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 (Bergson, 1990).

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 uma outra memória para os 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* (1964). Essa imagem, também usada em *Rocha que voa*, é a da violência estética proclamada por Glauber que pretendia, com sua imagem,

tirar o espectador da sua apatia diante do contexto latino-americano de miséria e de fome.

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 Mâitres 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 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 disléxico. E o filme nasce à medida que vemos no visor” (1997:7). A partir do estranhamento desse olho do cineasta, Rouch reitera: “eu penso que estou em um estado semelhante a um transe, uma possessão” (1997: 28). O cineasta apresenta, desse modo, uma relação singular e íntima com a câmera e com o que está sendo criado.

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. Nos referimos aqui a esse trabalho de intervenção da montagem, ao movimento de montar, desmontar, recompor e sobrepor imagens e sons criando várias camadas para a memória do cinema latino-americano e para o gesto operário nas fábricas, uma memória que se distende e que, impressa nos fragmentos do filme, imprime não um sentido revolucionário e utópico para o futuro do trabalhador, mas um sentido liberador e libertário no presente, pois a passagem para a liberação mística é complexa, tem idas e vindas, avanços e recuos, perdas e ganhos.

A repetição do gesto operário no filme permite uma reflexão sobre a repetição dos gestos de sujeitos que, ao praticarem habitualmente as mesmas ações, dentro de um espaço que prescinde de qualquer decisão, poucas chances tem de sair da condição em que se encontram. É importante pensar nessa intervenção de Eryk Rocha através

da montagem. Porque há ainda outros planos de trabalhadores que se repetem, como as imagens de operários em uma fábrica de automóveis ou de uma mulher que quebra sementes, por exemplo. Ao selecionar e repetir estes registros, misturando diferentes geografias e temporalidades, Eryk atenta para o problema antropológico, estético e político da memória do gesto operário, uma memória atravessada pelo sofrimento, pela fadiga, pelo corpo apartado da tomada de decisão e de posição; ao mesmo tempo, quando o cineasta interrompe a continuidade temporal desses gestos, pela repetição descontínua de planos e cenas, ele evidencia as lacunas do passado e das imagens do passado, exibindo um tempo “que foi” cheio de possibilidades.

Nessa repetição, a referência à iconografia cristã associada ao corpo operário, sobretudo à raça negra, ressurgue como transe por onde passam as ideologias, a organização industrial, a ordem, as relações de classe; é o transe que, na sua figura de devir e possessão, se deixa atravessar por um outro, seja ele o misticismo trágico do homem oprimido ou seja a tomada de consciência da escravidão e o horizonte de mudança e superação. Nesse aspecto, o filme de Eryk Rocha encontra e ecoa o cinema de Glauber Rocha, onde também podemos experimentar a idéia do transe da raça negra, da religião, do homem fracassado, da terra seca.<sup>7</sup> É toda uma concepção de tempo, trazida pelo cinema do pai e pelo filme do filho, que aposta numa temporalidade da oportunidade e da possibilidade que nasce a cada instante num momento de risco e, portanto, demandando atenção do espectador para o momento de sua irrupção.

## Considerações finais

Interessa nessa argumentação o modo como a história do cinema latino-americano é trazida à cena, como um campo em que não só o passado é incompleto como também o são o presente e o futuro. Trata-se de um conceito de história como um tempo de rupturas em que a *relação* é mais importante do que os termos isolados, pois cada instante, ou cada

---

<sup>7</sup>Ver análise de Ismail Xavier em *Sertão Mar, Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983. E também a introdução do livro *Glauber Rocha – cartas ao mundo*, de Ivana Bentes. SP: Companhia das Letras, 1997.

imagem de arquivo, carrega a emergência de algo novo e pode ser sempre associada com outros tempos, espaços, afetos e imagens; o arquivo audiovisual torna-se lugar para que incida sobre si a montagem como gesto dramaturgicamente fundamental. A montagem aqui não se reduz a um simples efeito de composição porque faz surgir um conhecimento específico da história em seu próprio teatro de operações, isto é, exhibe a busca pelo sentido adormecido do corpo operário no cinema latino-americano dos anos 60/70, corpo silenciado por uma certa escritura do mundo determinada por pressupostos ideológicos, estéticos e políticos.

Ao permitir o acesso à “dimensão teatral do processo” histórico, a imagem em movimento (de outras épocas e capturadas por outrem), diferentemente da fotografia,<sup>8</sup> se trabalhada na montagem, pode expor certos aspectos de um período (vestígios, gestos), elucidar um sentido que embora presente na origem daquelas imagens muitas vezes se encontra adormecido e à espera de um futuro que possa despertá-lo. São justamente esses vazios que habitam as imagens de arquivo e que são evidenciados/explorados em *Rocha que voa* a partir da montagem. Vazios estes suscetíveis de dinamizar as interrogações históricas, os processos da memória e que são tão bem problematizados nos cinemas de Jonas Mekas, Stam Brakhage, Chris Marker, Harun Farocki, Peter Forgacs, entre outros. Diretores que, a partir de metodologias e procedimentos diferentes, lembram que o registro de um acontecimento pode preceder a sua compreensão, que pode haver elementos nas imagens de arquivo não percebidos e que lá permanecem silenciosos até que alguém saiba interpretá-los ou que o próprio cineasta, anos depois, se sinta em condições de fazê-lo (caso de Mekas).

Giorgio Agamben, num artigo que foi resultado de sua conferência no Festival de Vídeo em Genebra,<sup>9</sup> parte do cinema de Guy Debord para pensar a proximidade entre cinema e história, perguntando-se onde estaria essa similaridade, de onde ela vem, e que tipo de história ela implica. Vai dizer que a partir da modernidade, a imagem não é mais algo fora da história, um arquétipo, mas algo carregado de tensão, de movimento, da idéia de que tudo foi feito e de que tudo está por se fazer. É como se, junto com o cinema, entrasse em cena uma dimensão da história onde cada momento no tempo é carregado da questão cru-

<sup>8</sup>Annette Wieviorka, citada em *Images Malgré Tout*, p. 127.

<sup>9</sup>O artigo em questão é “Diferença e Repetição no cinema de Guy Debord”.

cial de como reescrever a história. A imagem cinematográfica, nascida junto com a modernidade, seria capaz de projetar possibilidade para aquilo que já passou, seria capaz de abrir - pela repetição/citação de gestos, cenas, falas - uma zona de dúvida entre a história e a memória, entre o real e o possível, resistindo ao fato consumado, ao uso do documento na sua forma museificada, predeterminada, congelada. Mas não se trata apenas de constatar a ambigüidade das imagens enquanto signos e a brecha aberta entre elas e a realidade. *Rocha que voa* permite que o espectador questione o que vê e o que não pode ver, questiona o próprio olhar que origina o filme (assim como os filmes de arquivo utilizados), o fato inevitável de que o próprio documentário se converte em um discurso ideológico onde o espectador também deve questioná-lo de um modo crítico.

Esse gesto da repetição/citação implica o movimento de retrabalhar imagens alheias, imagens de outros tempos e espaços, implica na parada da imagem, no congelamento ou na aceleração do seu fluxo permanente, em fazer a imagem voltar repetidamente sob novas formas, de modo a produzir uma lacuna entre os arquivos, entre história e memória, entre imagem e espectador. É o gesto original de Dziga Vertov em *O homem com a câmera* (1929). Na defasagem evidenciada entre história e memória, esses filmes deslocam o lugar do espectador que precisa experimentar as imagens de arquivo, não como ilustração de um passado cujo sentido está congelado no tempo, museificado, mas como um campo a ser trabalhado, a ser associado com outros tempos, outras histórias e outras imagens para ser compreendido. Neste caso, as imagens de arquivo passam a ser um espaço diante do qual o gesto do montador deve ser animado pelo espírito de Brecht, isto é, saber distanciar-se para tomar posição.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Difference and repetition: on Guy Debord's films*. In: Art and the moving image- a critical reader. Tate, Afterall 2008.



- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, v.1. São Paulo Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: ED. Martins Fontes, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit, 2004
- \_\_\_\_\_. *Quand les images prennent position*. L'oiel de l'histoire, 1. Paris: Les Editions de Minuit, 2009
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- GODARD, Jean-Luc & ISHAGHPOUR, Youssef "Only Cinema Can narrate its own History: Quotation and Montage", in: *Cinema: the archeology of film and the memory of a century*. New York: Berg Editorial, 2005.
- LINS, Consuelo e RESENDE, Luiz. "A voz, o ensaio, o outro", em: *Imagem Contemporânea v.1* (org. Beatriz Furtado). São Paulo: Hedra, 2009.
- LISSOVSKY, Mauricio. "Quatro + uma dimensões do arquivo". In: MATTAR, Eliana (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.
- FRANÇA, Andréa. "É possível conhecer a estória toda?", em: *Imagem Contemporânea v.2* (org. Beatriz Furtado). São Paulo: Hedra, 2009.
- NINEY, François. *L'Épreuve du Réel à L'Écran*, Bruxelles: Éditions de Boeck Université, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Le documentaire et ses faux semblants*. Paris: Klincksieck, 2009.
- ROUCH, Jean. *Poesia, dislexia e câmera na mão*. IN: Cinemais. Número 8. novembro/dezembro 2007

## Filmografia

- Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha
- Memórias do subdesenvolvimento* (1968), de Tomás Gutierrez Alea
- Noticieros ICAIC – Anos 60 e 70*
- Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno
- São Paulo S.A* (1965), de Luiz Sérgio Person