

## 1. Introdução



Figura 1: Frase inscrita em plano do documentário *Rocha que voa*

“A memória não se grava como uma película”. A frase que se imprime em meio às imagens e sons do documentário *Rocha que voa*, 2002, de Eryk Rocha, foi uma das motivações para que investigássemos quais as decisões éticas, estéticas e políticas envolvidas nos modos de lembrar desse filme que explora a memória do cinema latino-americano. Nosso objetivo nessa pesquisa foi analisar três categorias de memória (memória-hábito, memória-distendida, memória-sonho), elaboradas pelo filósofo Henri Bergson, a partir das próprias imagens e narrativas que o filme propõe: a imagem-hábito, tal como aparece em cenas de operários e camponeses executando seu trabalho; a imagem-transe, presente nos rituais religiosos e místicos; a imagem-sonho, que se revela quando várias cenas se sobrepõem em camadas, dando um aspecto onírico ao documentário.

Desse modo, neste trabalho, o cinema e a filosofia contribuem para a análise das políticas da memória que estão em jogo no filme que o filho faz sobre o período em que seu pai, o cineasta Glauber Rocha, ficou exilado em Cuba, em consequência da ditadura militar brasileira. Quando opta por rememorar esse período específico da trajetória de Glauber, Eryk evoca também a memória do cinema latino-americano das décadas de 60 e 70. É importante ressaltar, neste primeiro capítulo, que Glauber fez parte de uma geração de cineastas latino-americanos, que compartilhava o desejo de produzir um cinema cujo propósito fosse tratar de problemas comuns aos chamados “países

subdesenvolvidos”. No contexto da Guerra Fria, da Revolução Cubana e das ditaduras militares na América Latina, esses cineastas acreditavam que, através do cinema, seria possível intervir na política de seus países. Alguns deles, como Santiago Alvarez, Fernando Birri, Alfredo Guevara, Pastor Vega e Julio Garcia Espinosa, dão depoimentos em *Rocha que voa* sobre a presença de Glauber em Cuba, sobre a importância da sua obra como inspiração para a produção de novos filmes e sobre o cinema latino-americano produzido na época. Acima de tudo, esses depoimentos reiteram o objetivo de lutar pela afirmação de uma cultura cinematográfica latino-americana, de buscar uma identidade para esse cinema através de experimentações estéticas, a fim de escapar dos modelos hegemônicos da Indústria Cinematográfica.

Como ressaltam esses cineastas no documentário, Glauber Rocha era não só parte, mas uma das figuras principais dessa geração. Sua preocupação de agir coletivamente para produzir um cinema latino-americano já era evidente no início dos anos 60, como revelam as cartas que trocava com Alfredo Guevara, então à frente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica, o ICAIC<sup>1</sup>. Na tentativa de articular um Congresso de Cinema Latino-Americano, o cineasta brasileiro enfatizava: “Vamos agir em bloco, fazendo política” (Bentes, 1997, pg.25)

As memórias dos anos 60, de Glauber Rocha e dessa geração de cineastas, além da forma como elas foram organizadas na montagem de *Rocha que voa*, nos suscitaram tantas questões que optamos por mudar a trajetória da pesquisa ao longo da nossa investigação e nos concentrar apenas neste filme. Nossa intenção, no início do mestrado, era analisar as maneiras como a memória pública e privada se apresentava em três documentários brasileiros contemporâneos em que filhos de cineastas brasileiros, que produziram seus filmes entre as décadas de 60/70, buscavam traçar as trajetórias de seus pais e suas obras. Em *Histórias Cruzadas*, 2008, de Alice de Andrade, e *Person*, 2007, de Marina Person, foram usados não só testemunhos e arquivos públicos, mas também arquivos privados, como filmes domésticos, sobre as vidas de Joaquim Pedro de Andrade e Luiz Sérgio Person. No entanto, abandonamos essa intenção inicial porque as imagens e sons de *Rocha que voa*, especialmente os arquivos cinematográficos e a maneira como eles foram organizados na montagem, nos

---

<sup>1</sup> O ICAIC foi fundado em 1959 por Fidel Castro. Desde então, o Instituto foi um lugar de encontro para cineastas de esquerda, principalmente latino americanos. Seu intuito seria “transformar a produção cultural do país” e corrigir “uma deformação de gosto do povo cubano, acostumado ao discurso e à estética das produções hollywoodianas” (Furtado, 2007, pg.8).

despertaram o desejo de investigar uma memória que ia além daquela da ordem do privado.

Na esteira de certos autores (Huysen, 2000, Gagnebin, 2006, Sarlo, 2007), que constataram a proliferação de debates públicos sobre o passado na contemporaneidade, além do crescimento de testemunhos e práticas autobiográficas, nos perguntávamos até que ponto as obras e a memória desses cineastas se mantinham “vivas” nos filmes. Ao longo da análise, percebemos que em *Person* chamava a atenção certa necessidade da diretora de exibir a própria intimidade através dos vídeos em que aparecia quando criança ao lado do pai e, mais ainda, das conversas realizadas em frente à câmera com a irmã e a mãe. A performance de Marina, por muitas vezes, nos fez pensar sobre um movimento contemporâneo de exibição do que é íntimo. No filme, mãe e filhas confessam sentimentos, revelam segredos e tratam de particularidades em frente à câmera, muitas vezes constrangedoras.

Em *Histórias Cruzadas*, Alice de Andrade não chega ao ponto de confessar intimidades, de expor seus sentimentos, como faz Marina Person. Contudo, as imagens da diretora quando criança revelam um universo ainda muito particular, na medida em que se concentram em uma espécie de memória da família do Cinema Novo. O título do filme já se refere ao cruzamento entre sua história pessoal e a do movimento cinematográfico do qual seu pai, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, foi um dos precursores. Ao longo do documentário, Alice se mostra como parte daquela família, exhibe a intimidade que tem com cineastas que foram figuras importantes de um momento chave da história do cinema brasileiro. Desse modo, podemos dizer que ambas as diretoras evocam uma memória pessoal, e, para tanto, referem-se a si mesmas quando falam de seus pais em seus filmes.

Contudo, apesar de *Rocha que voa* ser um filme de um filho sobre o pai, que também foi um dos precursores do Cinema Novo, e de partir de um desejo despertado por uma memória afetiva, percebemos que escapa completamente dessa dimensão do privado. Eryk optou por não se colocar em cena, não usar arquivos íntimos<sup>2</sup> e, o que é mais interessante, elegeu um pequeno e significativo período da trajetória de Glauber Rocha, o tempo que viveu em Cuba, para fazer um documentário sobre ele.

---

<sup>2</sup> 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*, 2008, 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.

Glauber permaneceu em Havana de 1971 a 1972, quando exilado em consequência da ditadura militar brasileira. Com o apoio do ICAIC, continuou produzindo seus filmes. Nesse breve período, sonorizou três deles. *Cabeças cortadas* (1970), *O leão de sete cabeças* (1971) e *Câncer* (1972), e produziu *História do Brasil* (1974), uma compilação de arquivos audiovisuais essencialmente sobre o cinema brasileiro. Vinte anos depois, seu filho vai para Cuba estudar cinema e encontra um enorme arquivo audiovisual sobre a passagem do pai, assim como a de tantos outros exilados políticos e cineastas latino-americanos, pela capital cubana.

Para realizar *Rocha que voa*, o primeiro passo de Eryk foi procurar os vestígios deixados por Glauber no período em que ficou em Havana. Interessa pensar, nesta pesquisa, no gesto de reunir objetos que estavam espalhados em arquivos públicos e privados e, de certa forma, “esquecidos”. Para tanto, propomos uma analogia entre a figura do cineasta e a do trapeiro (*lumpensammler*) em Walter Benjamin (1989). Este último é um personagem das grandes cidades modernas que, “movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (Gagnebin, 2006, pg.54), apanha os trapos e farrapos que foram deixados de lado, o que parece não ter importância, o que não foi levado em conta pela história oficial. O movimento de recolher o que foi considerado lixo, o que não teve direito à lembrança, segundo Benjamin, seria um exercício de rememoração.

Como um cineasta-trapeiro<sup>3</sup>, que procura o que foi esquecido pela história oficial, Eryk recolhe os rastros da passagem de Glauber pela ilha: entrevistas concedidas a rádios locais<sup>4</sup>, fotografias, notícias de jornais, cartas, desenhos. Como um cineasta-trapeiro, cujo desejo é não deixar nada se perder, filma a cidade e seus moradores, além de entrevistar pessoas comuns e cineastas latinos que conheceram e conviveram com o brasileiro. Esse conjunto de vestígios, que vão dos arquivos audiovisuais às lembranças dos testemunhos, será a matéria-prima a ser trabalhada na montagem e colocada em relação com as imagens e sons produzidos especialmente para o documentário.

Chama atenção o fato de que não era preciso ser filho de Glauber Rocha para se ter acesso a esse material e até mesmo para se fazer um filme sobre ele. Podemos

---

<sup>3</sup> Essa não seria essa uma tarefa já cumprida por outros cineastas? Para pensar sobre esse cineasta-trapeiro, podemos convocar filmes da cineasta Agnes Varda. Tanto em *Catadores e eu*, 2000, quanto em *As praias de Agnès*, 2008, a cineasta recolhe imagens e pensamentos para fazer um exercício de reflexão sobre a imagem e o cinema

<sup>4</sup> Concedidas a Jaime Sarusky, em 1972, a Daniel Dias Torrez, em 1971, e José Carlos Asberg, em 1979/80.

pensar, a partir de *Rocha que voa*, que esse pai não é só de Eryk, mas é também uma figura mítica, um pai para todos os cineastas latino-americanos, um anjo que ainda está a rodar por aí, como lembra o sonho de Fernando Birri<sup>5</sup> no final do documentário. Essa memória do pai explorada no filme do filho, apesar de carregada de afetos, não é aquela da intimidade, da confissão, do segredo.

Além dos testemunhos, *Rocha que voa* 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 e sons, produzidos em contextos históricos e políticos tão variados, nos levam a reiterar que, mais do que memórias afetivas de um filho sobre o pai, mais do que a memória de Glauber, da celebridade conhecida internacionalmente por seus filmes e personalidade única, estão em jogo no documentário memórias históricas de uma época de conflitos políticos e efervescência cultural.

*Rocha que voa* trata, em especial, da memória de um grupo que criou o cinema latino-americano das décadas de 60 e 70 e que o repensa, no presente do filme, 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 ao longo do documentário e a maneira como seus fragmentos foram colocados em relação na montagem também nos motivaram a concentrar nossa pesquisa neste filme. Além de investigar a origem desses arquivos cinematográficos, e o sentido que tinham em seus contextos históricos e estéticos, nos perguntamos que novas leituras são possíveis a partir do filme. Esse processo se tornou ainda mais difícil porque algumas imagens foram gravadas por Eryk em formatos variados, inclusive com películas vencidas<sup>6</sup>. Desse modo, não era possível distinguir, num primeiro olhar, quais eram as imagens de arquivo e quais foram realizadas para o

---

<sup>5</sup> Em *Rocha que voa*, o cineasta argentino conta um sonho que teve de Glauber, que sobrevoava Havana como um anjo e gritava para que os cineastas latino americanos, reunidos em uma manifestação na cidade, “sonhassem com olhos abertos”. Vamos tratar dessa cena com mais profundidade no quarto capítulo da dissertação.

<sup>6</sup> Em depoimento nos extras do DVD *Rocha que voa*, Eryk explica que as películas que eles filmaram, com uma câmera 16 mm que estavam abandonada em um sótão, estava vencida. Tratava-se de uma película orvo, produzida na Alemanha Oriental, que foi muito usada na cinematografia latino americana na década de 60. São usadas ainda no documentário películas no formato 16mm, super 8 e digital.

documentário. Apesar de mais complexo, esse gesto do diretor tornou ainda mais instigante a análise.

Em entrevista nos extras do DVD de *Rocha que voa*, Eryk conta ainda que o filme já estava quase pronto quando ele descobriu as entrevistas de Glauber para uma rádio cubana. Essa voz tão potente ditou um novo caminho para a montagem. A articulação da voz de Glauber às vozes de outros cineastas, gravadas em depoimentos realizados por Eryk ou encontradas em arquivos (como a de Alea, que já tinha morrido quando o documentário foi produzido), enfatizam o “desejo de fazer Glauber e essa geração falarem agora, hoje, e não somente de estar pensando em uma forma retrospectiva, saudosista do passado”<sup>7</sup>.

Entendemos que os gestos de 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) foram fundamentais tanto para evocar as memórias que estão em jogo no filme, quanto para multiplicar os sentidos produzidos pelos arquivos. Nosso intuito é analisar esses gestos, de que maneira o cineasta intervém e o que produz a partir dessas intervenções. Antes, porém, propomos classificar as memórias culturais, históricas e políticas que o filme suscita a partir das imagens e sons que ele apresenta. Para tanto, os estudos de Henri Bergson sobre a memória muito nos ajudaram.

No capítulo dois<sup>8</sup>, investigaremos as imagens do documentário em que os personagens aparecem executando trabalhos braçais ou mecanizados. São muitas as cenas, filmadas por Eryk ou selecionadas dos arquivos de filmes latino-americanos, em que homens e mulheres repetem os mesmos movimentos de maneira automática em fábricas, construções e no campo. Acreditamos se tratar de registros que dão a ver a força do automatismo na rotina de trabalhadores “oprimidos”. A opressão pela qual passam esses operários, pedreiros e camponeses tem como conseqüências a miséria e a fome, também mostradas em cenas de crianças e adultos famintos, desnutridos e doentes. Na nossa análise, apontamos como a memória do povo “oprimido” no filme diz respeito à “memória dos gestos” (Didi-Huberman, 2009) e à memória cinematográfica do povo latino-americano. Discorreremos sobre o conceito de memória-hábito, elaborado por Bergson em *Matéria e memória* (publicado em 1896), para usá-lo como

---

<sup>7</sup> Entrevista de Eryk Rocha ao crítico José Carlos Avellar nos extras do DVD.

<sup>8</sup> Lembramos que o capítulo 1 é a Introdução.

chave de leitura para imagens do filme que se referem a essa questão, que chamaremos de “imagens-hábito”. Ainda nesse capítulo, mostraremos de que maneira o documentário atualiza a proposta de Glauber de realização de um “cinema tricontinental”, que teria como intuito a aproximação entre latinos e africanos através das experimentações estéticas dos filmes realizados nesses continentes.

No capítulo três, nos deteremos nas imagens e sons de *Rocha que voa* em que os corpos dos personagens se desvencilham das amarras dos gestos automáticos quando se mobilizam em uma espécie de dança-transe. São cenas de rituais místicos e religiosos, em que corpos convulsionados se movimentam de maneira descontrolada. Essas imagens, que chamamos de “imagens-transe”, exploram a segunda categoria de memória bergsoniana. Apesar de não nomear essa memória, Bergson (1990) aponta para uma ampliação da memória-hábito, uma possibilidade de distendê-la em camadas. É por isso que a chamamos aqui de “memória-distendida”. Investigamos ainda como o cinema já trabalhou com essa ideia do transe no momento da filmagem, com Jean Rouch e Glauber Rocha, e como Eryk amplia as possibilidades de um “cinema do transe” a partir da montagem.

No capítulo quatro, mostraremos que o filme cria “imagens-sonho” quando sobrepõe na montagem várias camadas de imagens e sons, dando um aspecto onírico a determinadas cenas. Como quando os rostos dos personagens são desfigurados ao serem duplicados e fundidos a paisagens e objetos em um mesmo plano. Entendemos que essas imagens apontam para a sobreposição do real e do sonho, do real e do imaginário e, dessa forma, suscitam o que Bergson (1990) chama de memória-sonho. Segundo Bergson, nos níveis mais dilatados da memória, as lembranças estariam soltas, mais próximas do espírito e do sonho. Essa memória tornaria possível ao sujeito se desligar da ação para sonhar. Investigaremos como a estética de *Rocha que voa* “libera” essas imagens e de que maneira o diretor intervém sobre elas na montagem. Para dar conta da análise, buscamos os preceitos da *Estética do sonho*, elaborada por Glauber em 1971, que propunha uma história do cinema latino-americano a ser construída, a ser inventada. O sonho, articulado no documentário de Eryk, seria o artifício encontrado pelo diretor para apontar para um futuro desse cinema.