

5. Considerações finais O cineasta-trapeiro

Ao longo desta dissertação, buscamos identificar as políticas da memória que estão em jogo em *Rocha que voa*, documentário que trata de memórias: dos anos 60 e 70, do cinema latino-americano da época, de Glauber Rocha. A “memória-hábito”, a “memória-distendida” e a “memória-sonho”, categorias elaboradas por Henri Bergson (1990) no seu livro *Matéria e memória*, serviram como chave de leitura para as imagens e sons explorados no filme. Mostramos que a imagem-hábito diz respeito aquela em que homens “oprimidos” aparecem executando gestos mecanizados durante seu trabalho; a imagem-transe mostra corpos convulsionados, em transe, na passagem de manifestações políticas para rituais místicos; e a imagem-sonho se materializa em espessas camadas onde rostos se transfiguram quando sobrepostos a outros cenários e corpos. A questão fundamental aqui foi apontar para o fato de que os “modos de lembrar” envolvem decisões éticas e estéticas que, no filme, puderam ser analisadas a partir da narrativa, das imagens e sons selecionados e da sua organização na montagem.

Partimos de uma primeira impressão de que *Rocha que voa* se referia a memórias pessoais, da ordem do privado, justamente porque se trata de um filme que o filho faz sobre o pai, o cineasta Glauber Rocha. Despertava a nossa atenção, a princípio, o grande número de documentários brasileiros contemporâneos em que os realizadores tratavam de memórias íntimas. Guardadas as devidas diferenças estéticas e de métodos, filmes como *Um Passaporte Húngaro*, 2003, de Sandra Kogut e *33*, 2004, de Kiko Goiffman, e *Santiago*, 2007, de João Moreira Salles, deixavam de lado a alteridade para privilegiar a experiência pessoal e a subjetividade dos próprios realizadores. A questão era ainda mais intrigante porque produzir imagens e falar do outro fora até então, como apontou Consuelo Lins (2008), um traço marcante no documentário brasileiro, principalmente a partir dos anos 60, quando eram abordados de forma predominante os problemas e experiências de classes populares rurais e urbanas.

Contudo, pudemos perceber que *Rocha que voa* parte de uma memória afetiva mas não se detém em questões íntimas e particulares. Eryk optou por não aparecer no

filme, não confessar sentimentos e não usar filmes caseiros em que, quando pequeno, aparece ao lado do pai¹. Em vez de tentar dar conta de toda a vida, de relembrar todos os filmes e, dessa forma, “monumentalizar” a memória de Glauber, Eryk escolhe um curto período da vida do cineasta, não muito lembrado pela mídia, que foram os dois anos de exílio em Cuba. Mais do que explorar a figura mítica de Glauber, *Rocha que voa* investiga a memória política, cultural e histórica de um período em que o cinema-latino americano se destacou por sua luta contra o subdesenvolvimento econômico e à favor de um cinema independente da Indústria Cinematográfica hegemônica.

Propomos a analogia entre o papel do cineasta e a do trapeiro (Benjamin, 1989) para pensar na figura do cineasta-trapeiro, encarnada por Eryk Rocha. Isso porque sua tarefa foi buscar vestígios da memória cinematográfica desse cinema latino-americano em arquivos públicos e privados, com o intuito de não deixar nada se perder. O gesto de filmar personagens anônimos nas ruas de Cuba e de articular, na montagem, essas imagens a tantas outras do povo latino, encontrada nesses arquivos, também foi uma maneira de recolher do passado o que foi esquecido pela história oficial. Referimo-nos aqui às imagens que remetem aos exilados e torturados pela ditadura militar, dos trabalhadores assalariados, das crianças desnutridas e de homens e mulheres doentes em consequência dos efeitos produzidos pelas políticas econômicas da época em que essas imagens foram registradas.

Eryk Rocha, o cineasta-trapeiro, tomou posição (Didi-Huberman, 2009) não só quando interrompeu o fluxo das narrativas originais para recolher esses vestígios encontrados nos arquivos cinematográficos de filmes latino-americanos, mas também quando os organizou na montagem, multiplicando seus sentidos. Vimos como esses fragmentos de imagens e sons foram articulados em uma narrativa não-linear, não-cronológica, e jogados em um fluxo caótico que produz imagens oníricas, que se sobrepõem e se fragmentam. Quando as fragmenta, Eryk abre fissuras, brechas e aponta para a montagem que deixa a ver a sua incompletude, proposta por Vertov (1983) em sua “Teoria do Intervalo”. Apontamos como em *Rocha que voa* o gesto de não completar esses vazios, que são deixados na montagem fragmentária, permite que as memórias dos arquivos cinematográficos não produzam um sentido fechado podendo, dessa forma, continuar a ser recriadas.

¹ Como já ressaltamos, esses filmes existentes e foram usados em *Diários de Sintra*, 2008, em que a mãe de Eryk, Paula Gaitán, trata do período em que Glauber passou em Sintra, Portugal.

Como sugerimos nesta pesquisa, recriar o passado e dar um novo sentido às imagens e sons retirados de filmes latino-americanos é possível porque os sentidos dos arquivos não são únicos, mas dependem do seu uso (Didi-Huberman, 2009). Para multiplicar esses sentidos, Eryk Rocha não se restringiu a selecionar e exibir cenas de filmes da época, mas retrabalhou imagens e sons na montagem: ora intercalou as imagens de arquivo com imagens contemporâneas do povo cubano nas ruas, ora repetiu ou congelou essas imagens. Com a ajuda do vídeo, Eryk transformou essas imagens quando as sobrepôs a outras imagens e sons, modificando tonalidades de cores, alterando velocidades.

Reiteramos que foi o próprio filme que suscitou as três categorias de memória elaboradas por Bergson (1990) que, por sua vez, nos ofereceram o caminho para investigar e identificar as imagens exploradas ao longo da narrativa. Desse modo, a categoria de “memória-hábito” foi fundamental para que pensássemos nas imagens dos trabalhadores latino-americanos que aparecem no filme executando gestos serializados e mecanizados. Sugerimos a noção de imagem-hábito para descrever cenas em que operários, pedreiros e trabalhadores do campo repetem movimentos, que se tornam hábito. Walter Benjamin nos mostrou como a intensificação da “memória-hábito”, que reúne lembrança e percepção para tornar possível uma ação, reproduz as formas automáticas exacerbadas no jogo do capitalismo moderno, que produziu um homem “oprimido” pela mecanização da vida. *Rocha que voa* evidencia que a “memória-hábito” é também a memória do cinema latino-americano das décadas de 60 e 70.

Em certos momentos, as imagens de gestos semelhantes, produzidas em lugares e contextos históricos diferentes, remetem ao que Didi-Huberman (2009) chamou de “memória dos gestos”. Trata-se de uma memória cultural suscitada nos corpos de cada um de nós politicamente. Como a imagem de Cristo na cruz, que é evocada em duas cenas em que corpos são carregados em cenários de conflitos políticos, na África e na América Latina. Apontamos também que Eryk Rocha se espelhou ainda na ideia de um “cinema tricontinental”, proposta de Glauber, para aproximar, através das imagens cinematográficas, continentes distantes que viviam tensões semelhantes na época, como o Africano e o Latino-Americano.

A segunda categoria de memória em Bergson, que sugere a noção de uma memória distendida em camadas, a “memória-distendida”, foi importante para pensarmos na imagem de um corpo que começa a se desvencilhar dos movimentos automáticos. As imagens-transe realizam a passagem do político ao místico quando

exibem, de maneira articulada na montagem, corpos oprimidos pela prisão e tortura e corpos que entram em transe. Essas últimas são as imagens de rituais místicos e religiosos, em que o corpo convulsionado e descontrolado se libera de gestos automáticos. Recorremos na pesquisa a uma tradição do cinema do transe (Jean Rouch e Glauber), em que o momento da filmagem e da interação com os personagens se dava como num transe, para pensar nessa possibilidade na montagem. No filme em que se efetua a passagem do corpo mecanizado ao corpo em transe, até as fotografias de Glauber não ficam paradas. Fragmentadas, coloridas, sobrepostas a outras imagens, elas são sempre colocadas em movimento.

Vimos também que, quanto mais dilatadas as lembranças, mais próxima do sonho estaria a memória. Trata-se da terceira categoria de memória que analisamos aqui, a “memória-sonho”. O conceito de “imagem-sonho”, proposto por Deleuze (2005), foi importante para que entendêssemos como o cinema moderno trabalhou essa imagem na montagem, seja através da fragmentação excessiva de planos ou mesmo da sobreposição de imagens. Mostramos como *Rocha que voa* atualizou esses procedimentos, especialmente com a ajuda da imagem eletrônica e do vídeo. No documentário, as imagens-sonho ora são velozmente fragmentadas, ora são sobrepostas, formando camadas de espessuras e tonalidades diversas, como no depoimento do cineasta Fernando Birri, em que seu rosto se desfigura ao se triplicar e se misturar ao rosto de um pescador. Essas imagens se organizam de modo não linear, irracional.

Desse modo, a estética onírica de certas sequências do filme se aproxima às propostas da *Estética do sonho* elaborada por Glauber Rocha. Para Glauber, a transformação da repressão política em liberdade só se daria através dos sonhos, da fuga do racional, do transe. Fazer com que as imagens passem do transe ao sonho é então a aposta para um cinema político. É o caso de *Rocha que voa*, em que o diretor recorre aos arquivos cinematográficos para, a partir deles, produzir na montagem tanto as passagens de imagens do povo “oprimido” para as de corpos convulsionados, quanto as de imagens de transe para as de rostos que se transfiguram como em sonhos.

Apostando em uma “estética do sonho”, o documentário rememora uma América Latina que não foi possível para recriá-la no filme, dando novos sentidos para imagens de arquivo. A partir de memórias políticas, culturais e históricas, e fazendo de Glauber uma espécie de anjo que “ainda está por aí”, como sugere Birri, Eryk Rocha atualiza em seu filme a noção de sonho como aquilo que é presente e ainda está por vir. Para tanto, *Rocha que voa* torna viva a memória de um cinema político quando faz das vozes dos

cineastas latino-americanos, e das imagens retiradas de seus filmes, o impulso para produzir experiências estéticas e apontar para um futuro do cinema documental brasileiro contemporâneo.