

Abry (2003): imagens e memórias sobreviventes

Abry (2003): images and memories surviving

Rodrigo Capistrano¹

Resumo: O presente artigo pretende investigar as principais etapas de realização e alguns desdobramentos do filme *Abry*, média-metragem dirigido por Joel Pizzini no ano de 2003. O documentário é construído a partir do discurso da mãe do cineasta Glauber Rocha, Lúcia, que, aos 84 anos de idade, interna-se num hospital para fazer exames no coração. Ao receber a notícia sobre o risco de vida que corria ela descreve a sua trajetória e a do Tempo Glauber, instituição criada por ela para reunir e divulgar a obra completa de Glauber Rocha, audiovisual e escrita. Reunindo grande variedade de imagens de arquivo, *Abry* articula os mecanismos da memória e montagem, criando e recriando documentos históricos, atribuindo-lhes novas percepções e sentidos.

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

Abstract: *The present article intends to investigate the main stages of realization and some unfoldings of the film Abry, a medium-length film directed by Joel Pizzini in the year 2003. The documentary is constructed from the discourse of the mother of filmmaker Glauber Rocha, Lúcia, who at 84 Years old, went to a hospital for heart exams. On receiving the news about her life risk, she describes her trajectory and that of Tempo Glauber, an institution she created to gather and publicize Glauber Rocha's complete audiovisual and written work. Gathering a wide variety of archive images, Abry articulates the mechanisms of memory and montage, creating and recreating historical documents, attributing to them new perceptions and meanings.*

Keywords: cinema, archive images, memory, montage.

¹ Professor efetivo do curso de História da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Graduado em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), Mestre em Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutorando em História Social da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: rodrigo.capistrano@ufca.edu.br

Desta dificuldade que lhe é imposta de alguma maneira “de fora”, o cinema documentário tira todas as suas riquezas. Obrigação de experimentar, de tentar aproximações ajustadas às armadilhas sempre novas do mundo a filmar. Obrigação de imaginar, de testar, de verificar os dispositivos da escritura. (Jean-Louis Comolli, 2001: 106)

Introdução

O foco deste trabalho é o filme *Abry*, um média-metragem documental de trinta minutos realizado por Joel Pizzini em 2003. O tema central da obra é o discurso da mãe do cineasta Glauber Rocha, Lúcia, que, aos 84 anos de idade, interna-se num hospital em São Paulo para fazer exames no coração. Ao receber a notícia sobre o risco de vida que corria, Lúcia Rocha diz ao médico: "Então abre!" O documentário descreve a trajetória desta criadora do acervo Tempo Glauber, uma instituição que tem como objetivo reunir e divulgar a obra completa de Glauber Rocha, audiovisual e escrita. Fundado em 1983, dois anos depois da morte desse cineasta, o Tempo Glauber abriu suas portas em 1989, passando em seguida por várias crises e ameaças de fechamento. Com a ajuda de amigos, parcerias e aprovação de projetos, se mantém como referência para o estudo e divulgação da obra do importante cineasta. É um patrimônio cultural do país, dado seu papel na preservação da nossa combalida memória cinematográfica.

O fio condutor da narrativa é a família do cineasta, além da participação fundamental de Lúcia na obra de Glauber e na organização de seu acervo. Através de depoimentos, imagens de arquivo contendo cenas do cotidiano da família e cartas de Glauber e da própria Lúcia, Joel Pizzini realiza um filme sobre memória e resistência cultural. A partir das lembranças de Lúcia Rocha, responsável por quase todas as falas do filme, reconstrói-se seu passado. Esses depoimentos são entrelaçados com trechos de filmes, do cotidiano familiar captado em vídeos e fotografias antigas, de cenas das dependências do hospital e do quarto em que Lúcia está internada, ou seja, de uma multiplicidade de imagens geradoras de representações e metáforas do que está sendo dito. Através da memória da personagem, Pizzini realiza uma série de associações, recriando significados outros a partir de material pré-existente.

Carioca, tendo vivido muitos anos em Mato Grosso e no Paraná, Joel Pizzini na sua estreia para o cinema, transpôs para a as telas a poesia do quase conterrâneo Manoel de Barros no premiado curta-metragem *Caramujo-Flor* (1989). Nesta obra o cineasta praticamente já deixa alicerçados os recursos de construção audiovisuais marcantes e recorrentes em seus outros filmes. Todas as falas e músicas utilizadas na obra são baseadas em poesias de Manoel de Barros, além de todos os atores e cantores convidados para o projeto serem do Mato Grosso. O cineasta não se preocupa com informações precisas, buscando outras articulações possíveis. Após ver o filme, o poeta Manoel de Barros declarou:

Estou certo de que Joel quis falar de minha poesia antes de mim. O filme quis expressar por imagem uma escrita poética. Joel quis dar uma ideia de minha linguagem e não de minha vida. Minha vida não

tem nada com jacarés nos trilhos de uma estação, mas a minha linguagem tem. Um jacaré sobre os trilhos é tão insólito como renovar as mesmices. Penso que Joel quis mostrar isso. Botou as lesmas lentas e gosmosas dentro de uma casa, mas o lugar das lesmas lentas e gosmosas é subindo pelos muros leprosos das casas. O filme tem muito de minha arte e nada de minha vida. Ainda bem. (BARROS, 2006)

Nos últimos anos Pizzini realizou vários filmes, assinou alguns programas de TV para o Canal Brasil,² e trabalhou no processo de restauração e reedição em DVD das obras de Glauber Rocha. Em todos esses momentos ele demonstrou grande apreço e cuidado nos usos dos materiais de arquivo.³ Seus filmes ganham força principalmente por conta do próprio processo de montagem, da seleção das imagens e de certa sensação de enigma que vai sendo criado, onde ele busca se alicerçar especialmente na obra dos personagens retratados, sem uso de didatismos, nostalgias ou grandes reverências.

Abry segue esse caminho. A utilização de grande quantidade de imagens de arquivo, somadas ao conjunto de sons e planos de Lúcia Rocha dentro do hospital, oferecem infinitas possibilidades de combinações e sentidos, indomáveis e imprevisas em sua totalidade. Muitas das decisões dos realizadores foram inevitavelmente feitas na ilha de edição, sendo o processo de montagem determinante para a coesão, bem como para garantir a ressignificação dos arquivos utilizados.⁴ Em *Abry*, as inserções dos recursos de edição ostentam o desejo de experimentação. A montagem é percebida, sentida a cada instante pelo espectador, rompendo as barreiras da transparência do cinema clássico, privilegiando o onírico e a construção da poesia fílmica.⁵

² Dentre esses programas assinados por Joel Pizzini, estão: *Um Homem Só* (2000), sobre a vida particular e a intimidade do ator Leonardo Vilar; *O Evangelho segundo Jece Valadão* (2002), mostrando o contraste entre o outrora ator “cafajeste” e sua vida de pastor religioso antes do falecimento; *Um Auto-retrato brasileiro* (2002), sobre outro importante ator do cinema brasileiro, Paulo José; *Helena Zero* (2006), uma espécie de homenagem a Helena Ignez, em que Pizzini trabalha as possibilidades corpóreas da interpretação da atriz em vários filmes; *Elogio da luz* (2004) e *Retrato da terra* (2004), respectivamente retratando a vida e obra dos cineastas Rogério Sganzerla e Glauber Rocha. Esses dois últimos filmes citados também contaram com a codireção de Paloma Rocha.

³ Vejamos alguns exemplos de outros três filmes: Em *Glauces: estudo de um rosto*, premiado em 2001 no festival de Brasília, assistimos a uma compilação de trechos de alguns filmes da atriz Glauce Rocha, priorizando sua atuação com os atores Jece Valadão e Jardel Filho, seus mais destacados parceiros de trabalho; outro filme de grande destaque realizado por Joel Pizzini foi seu primeiro longa-metragem, *500 Almas*, realizado em 2005 e contabilizando mais de 20 prêmios nacionais e internacionais. Temos aqui a história dos índios Guatós, uma tribo do Mato Grosso do Sul que já foi dada como extinta, onde o filme retrata o seu ressurgimento e procura desvendar o imaginário dessa cultura; mais recentemente realizou o longa-metragem *Olho nu* (2014), acompanhando a vida e a obra do artista Ney Matogrosso.

⁴ Trabalhar com materiais pré-existentes e recondicioná-los é uma prática antiga no cinema. Essa categoria de filmes foi intitulada *found footage*. O precursor desse método é o filme *Rose Hobart* (1936), do artista da colagem Joseph Cornell. Segundo Carlos Adriano, Cornell, fazendo um “tributo-evocação à atriz de *East of Borneo* (1931), deletou diálogos e músicas e, às cenas originais, adicionou trechos de filmes educativos, científicos e de viagens numa poética e hipnótica montagem embalada pela repetição musical de *Holiday in Brazil*”. (ADRIANO, 2003: 04)

⁵ Joel Pizzini é um defensor do “cinema de poesia”, expressão utilizada inicialmente pelo cineasta Luis Buñuel em 1958 e desenvolvida na década seguinte por Pier Paolo Pasolini. (Ver: SAVERNINI, 2004). Segundo Pizzini, seus filmes nunca são “(...) sobre algo, mas através de algo. O cinema de poesia se opõe ao cinema de prosa, no qual o conteúdo

O filme *Abry*: considerações sobre o processo de realização

As circunstâncias da realização do filme *Abry* foram das mais difíceis. Lúcia Rocha enfrentava uma situação muito delicada. Com 84 anos de idade, e já tendo realizado uma cirurgia de ponte de safena anteriormente, ela corria um sério risco de não sobreviver⁶. A matriarca da família Rocha saiu do seu tradicional local de moradia, o Rio de Janeiro, para se internar no hospital Beneficência Portuguesa, em São Paulo. No momento de sua chegada na capital paulista, ela pediria ajuda ao amigo Joel Pizzini para auxiliá-la na internação e deslocamento na cidade, enquanto sua família não chegava. Dias depois, Ava Rocha, sua neta, a pedidos da própria Lúcia, entraria mais uma vez em contato com o já citado cineasta, desta vez solicitando que o mesmo realizasse um filme sobre sua avó. O convite não foi recusado, mas, naquele momento, era difícil afirmar que o projeto fosse concretizado. Segundo Joel Pizzini:

Eu não me dei conta no início que seria um filme. Eu achei que essa coisa era mais um afago, um gesto afetivo desprezioso. Imaginei que ia fazer uma entrevista, que a entrevista ia ser guardada no Tempo Glauber como um documento. [...] Eu sou um cara muito purista, tenho uma postura muito exigente. Gosto de fazer uma pesquisa com as coisas que eu vou fazer, gosto de maturar, gosto de me impregnar e conseguir fazer uma elaboração sofisticada pras coisas. Então de repente não me interessava fazer aquele filme, sabe? Sem uma pesquisa, sem elaboração, sem projeto. Não dava nem tempo, era uma coisa urgente.⁷ (PIZZINI, 2008)

Aos poucos o filme foi ganhando vida. Brotou de uma situação extremamente adversa e teve em Lúcia Rocha a condutora inicial do processo: “Foi um filme que a gente foi levado a fazer e no processo a gente assumiu a realização. Então, nesse sentido, ela regeu tudo” (*Ibidem*). Juntamente com ela, assinam o argumento da obra suas netas Paloma e Ava Rocha. A primeira também foi diretora-assistente de Pizzini e cumpriu um papel muito importante na realização do filme⁸. O desafio de Joel Pizzini crescia na mesma medida das expectativas da protagonista do documentário. A pequena câmera digital passaria por várias mãos, as visitas eram sempre registradas e as regras do hospital burladas. O quarto de Lúcia passou a ser um espaço de encontros e convivência. Segundo Pizzini:

e a psicologia conduzem a narrativa. No cinema de poesia o personagem é a linguagem e o estilo o protagonista. Nesta direção, a estética quando não coincide, precede à ética. Ou como diz o poeta curitibano Paulo Leminski, o “tema vem depois do poema”. (PIZZINI *apud* URBAN, 2007)

⁶ Lúcia Rocha faleceu aproximadamente dez anos depois da finalização do filme, aos 94 anos de idade e por causas naturais.

⁷ Todas as passagens que possuem depoimentos de Joel Pizzini acerca do filme *Abry* são de uma entrevista concedida pelo cineasta ao autor desse artigo, em 28/08/2008.

⁸ Filha do primeiro casamento de Glauber Rocha, com a atriz Helena Ignez, Paloma Rocha praticamente conheceu Joel Pizzini durante esse período de internação da avó. Os dois já realizaram alguns trabalhos juntos, dentre eles o documentário *Anabazys* (2008), filme que recria todo o intenso universo de produção realizado por Glauber Rocha, em especial os bastidores do seu último filme, *Idade da Terra* (1980). Além de codireção e argumento, Paloma também assina a câmera do filme *Abry*.

E as coisas foram se transformando. Aquilo que era ambiente mórbido virou um espaço do transe, festivo. [...] Acabou completamente o limite ali. Então o quarto do hospital acabou virando uma grande locação. Um ambiente de festa. (risos) Os médicos vinham, contavam histórias, os médicos viraram personagens. Essa foi uma experiência muito marcante, sabe? A gente esquecia que estava num hospital! (*Ibidem*)

Esse processo de realização foi carregado de afetividade e cumplicidade entre as pessoas que dele fizeram parte. O diretor, que aos poucos ia sendo conquistado pela força de vontade e incrível lucidez da depoente, acabou assumindo a importância de fazer aquele filme de encomenda. O cineasta buscou em *Abry* se adaptar às dificuldades que se apresentaram no processo de realização e mostrou que as condições externas, inerentes à feitura de qualquer filme, precisam ser encaradas com maleabilidade e sem preconceito pelos realizadores. Segundo Pizzini:

Se eu fosse idealizar uma situação pra fazer esse filme, primeiro ele poderia não ser como ele foi e poderia cair numa outra coisa com muito mais previsibilidade e controle. Poderia ser melhor fotografado, melhor realizado, mas ele não teria essa mesma porosidade. [...] Foi uma experiência única pra mim. Me abriu, abre essa perspectiva de aceitar mais esses mergulhos, essas pulsões mais urgentes. Considerar isso não como regra, continuo exigente e tal. Mas, de repente, em algumas experiências, se permitir a isso. (*Ibidem*)

Abry é um título de filme que possui alta carga metafórica. Como vimos, sua origem remonta às palavras de Lúcia Rocha na abertura do filme: “Quando o médico me chamou me disse assim: ‘Olha, se a senhora não operar não adianta a gente tapear com remédio porque a senhora não vai resistir. Se a senhora operar não é que não tenha perigo, tem perigo, mas tem também muita chance.’ Então abre!” Em seguida, o verbo “abrir” transforma-se em eco e, à medida que ganha novas entonações, amplia os possíveis significados do título escolhido pelos realizadores da obra.

As lembranças de Lúcia Rocha são narradas enquanto ela vive aqueles angustiados momentos de expectativa. Num quarto de hospital, abre seu coração para a câmera e para as pessoas que lhe escutam. Coração generoso que não para de pulsar emoções, reminiscências. O difícil e incerto momento vivido contribui para a sinceridade do discurso, narrativa essa que não se prende apenas ao passado. Lúcia afirma que teve filhos maravilhosos, uma família que a ajudou a crescer, que fez com que ela aprendesse muita coisa. Mas sua preocupação também é viver o tempo presente, olhar para a frente: “As coisas passadas foram passadas. E eu não quero viver o tempo passado. Eu nunca digo: ‘Eu sou uma senhora de idade e tal’. Eu sou, mas eu não digo no meu tempo... O meu tempo é esse. Eu sou do tempo da ponte de safena”, ela afirma. A última frase sintetiza a sua disposição em continuar aprendendo. O filme contribui

para consolidar sua história, mas também marca uma passagem, a sua recuperação, um novo momento. Joel Pizzini afirma:

Aí, numa leitura da Paloma, Abry é uma abertura dela, uma ponte dela com o futuro, porque ela é uma pessoa que está sempre aí. [...] que quer sempre se renovar. Eu até brinco que ela é uma matriarca multimídia. Porque é uma pessoa que vem de uma tradição, família de fazendeiro em Vitória da Conquista. Tinha tudo pra ser uma pessoa muito regradada. Ela é muito viajante, aventureira. Então o Abry a gente pensou o título nesse sentido. Uma pessoa que está aberta ao novo tempo. (*Ibidem*)

Em alguns momentos do filme, notadamente no título, temos a retirada da letra I, substituída pela letra Y. É uma clara referência à escrita inventada por Glauber Rocha. Ivana Bentes resume os principais argumentos utilizados pelo cineasta baiano para justificar essa nova ortografia:

É de 1977 o início da segunda revolução ortográfica a que Glauber submete todos os seus escritos, inclusive textos antigos, reescritos substituindo algumas letras por X, Y, Z, K. Mesmo escrevendo em português, Glauber nunca se preocupou com a ortografia, sua correspondência e escritos estão cheios de erros, borrões, rabiscos, um inferno gramatical e ortográfico que nega toda a idéia de cultura como correção, disciplina, zelo gramatical, cultura dicionarizada. “Detesto Houaiss”, escreve. (...) Em diferentes ocasiões Glauber retorna à questão do idioma e da gramática como entraves: “Precisamos de novas estruturas lingüísticas para nos expressarmos sem a camisa-de-força do idioma. O ensino da língua emburrece. Que todos garatujem novas escritas, para se livrar da massificação lingüística. Também relaciona a gramática à ditadura do patriarcalismo e a dominações de toda espécie (como Nietzsche, que dizia que no dia em que nos livrarmos da gramática nos livraremos de Deus): “na gramática a língua é forjada segundo todo um sistema de dominação preestabelecido”. Nas cartas, Glauber sempre faz referência a máquinas de escrever que emperram, que não funcionam (a quase totalidade de seus escritos é datilografada), e a seu horror pelo copidesque e revisor: “penso em abandonar o alfabeto português nostra gramatyka falyda”, escreve. (IN: ROCHA, 1997: 63)

A letra Y também pode representar a liberdade espiritual, o inconsciente e o aprofundamento interior. É a letra da concentração e da meditação interior, da busca da qualidade, do amor pela filosofia. Considerando que Abry também é uma tentativa de retratar o imaginário de Lúcia Rocha, buscando mergulhar no seu inconsciente, então a utilização da letra Y tem uma

simbologia muito forte. Sua forma imbricada colabora para a ambiguidade, fortalece a ideia de metáfora, sugere caminhos, deixa em aberto as possibilidades de interpretação da obra.

Abry possui um subtítulo: “o filme de Lúcia Rocha”. Ele não serve apenas à apresentação da personagem narradora. Esse complemento se mostra fundamental a partir do momento que realizamos um exercício de análise interna da obra. Como relatado, a realização do filme foi ideia da própria Lúcia. Trata-se de um pedido, uma vontade dela, um projeto que Joel Pizzini abraçou apenas no decorrer do processo. Em vários momentos da narrativa são relatados os anseios e desgostos de Lúcia Rocha. Ela explicita sua frustração de não ter sido uma atriz reconhecida, (apesar das pequenas pontas que realizou), a falta de estímulo do esposo que não apoiou a publicação de suas poesias, o conservadorismo da família que impossibilitou a continuidade de sua primeira paixão. Segundo Lúcia, “sempre teve um corte na minha vida”.

Esses pedaços de vida precisavam ser costurados. Vários nós que ainda estavam guardados na memória de Dona Lúcia precisavam ser desfeitos. Nos créditos finais, a primeira informação que nos é transmitida é: “um filme com Lúcia Rocha”. Mesmo tendo atuado em algumas produções⁹, Lúcia afirma que o único cineasta que colocou seu nome nos créditos foi Joaquim Pedro de Andrade, por *Os Inconfidentes* (1972). Percebe-se o quanto *Abry* foi importante para Lúcia Rocha. Não se trata de um filme apenas sobre a mãe do grande cineasta Glauber Rocha. Partir desse princípio seria continuar omitindo a história dessa personagem, uma mulher com uma vida intensa, cheia de experiências. Se as imagens de Glauber e os trechos dos filmes que ele dirigiu ocupam uma parte considerável de *Abry* é porque fizeram parte da vida de Lúcia, compuseram as suas reminiscências. Ela afirma que contribuiu em todos os filmes do filho que foram rodados no Brasil, seja colaborando nos figurinos, seja financeiramente.

Estampar o nome “Lúcia Rocha” nos créditos finais do filme também não é mera homenagem. Ela realmente atua. Em alguns momentos é nítida sua encenação, às vezes por estímulo de Pizzini, outras pela espontaneidade de Lúcia Rocha. Ela está sempre disposta a interagir com a câmera, dialogar com os realizadores e dar a sua opinião sobre a captação das imagens. A cena em que isso fica mais claro é aquela do corredor do hospital, onde ela caminha, ergue os braços e confirma o que anteriormente relatara: “Sou uma atriz embutida dentro de mim mesma”.

O filme funciona, nesse sentido, como uma redenção de Lúcia, na medida em que ela é, ao mesmo tempo, principal responsável pelo argumento, narradora e atriz. *Abry* nasce por conta de um desejo. É por isso que nas palavras de Lúcia Rocha está presente a vaidade da atriz em potencial. Ela precisava desse reconhecimento. O ato de desejar gera movimentos, constrói situações. *Abry* é, portanto, a concretização dos seus anseios e os de todas as pessoas que desejaram com ela. Lúcia Rocha sente a necessidade de contar sua história, externando sonhos e frustrações. Seu grande objetivo de vida nos últimos anos, a preservação da obra do filho Glauber Rocha, ganha um papel de destaque.

⁹ Lúcia Rocha fez pequenos papéis e rápidas participações. A comédia de viés erótico *Aventuras amorosas de um padeiro* (1975), dirigido por Waldir Onofre, e o clássico do cinema brasileiro *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, contaram com sua participação.

Tempo Glauber

Na última cena do filme, já durante os créditos, temos uma potente imagem de Lúcia Rocha escrevendo uma carta para Jean-Luc Godard. Trata-se de um agradecimento pelo fato do cineasta francês ter dedicado um dos capítulos do seu projeto *História(s) do Cinema* (1998) a Glauber Rocha. Lúcia afirma que “desde a morte do meu filho eu sou a guardiã da sua memória”. Esse foi o desafio encarado como prioridade na sua vida durante mais de trinta anos. De lá pra cá foi reunido sob a sua organização tudo que está ligado à produção de Glauber Rocha, tais como filmes, manuscritos, fotos, desenhos, livros, roteiros e objetos pessoais, dentre outros. O Tempo Glauber acabou se transformando em um dos maiores acervos de documentação ligados a um cineasta que se tem notícia.

Abry também registra a história dessa instituição. Através da memória de Lúcia Rocha, o Tempo Glauber está presente, tanto em imagens captadas para o filme quanto nas imagens de arquivo que atravessam toda a película. O início e o término do filme mostram o trabalho de Lúcia à frente da instituição. São dois momentos importantes, onde ela estabelece diálogo com grandes personalidades do meio cultural e cinematográfico. A primeira imagem de Abry registra o encontro de Lúcia Rocha com o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger em 1996. Trata-se de uma passagem significativa, pois o pesquisador francês havia consolidado nos anos 80 a Fundação Pierre Verger, centro de estudos e documentação reunindo toda a sua obra. A cena retrata, portanto, o período em que o Tempo Glauber estava estabelecendo diálogo e buscando parcerias com outras instituições¹⁰. Já a correspondência de Lúcia Rocha com o cineasta Godard, na cena final, mostra a dimensão internacional alcançada pelo Tempo Glauber. Tudo isso, tendo a guardiã e matriarca à frente, dando continuidade à sua missão.

O casarão localizado no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, sede do Tempo Glauber desde 1989, também está presente nos fluxos de memória de Lúcia: o corredor estampando cartazes de filmes nas paredes, a escada que leva até o jardim, o escritório onde recebe visitantes, as espaçosas janelas antigas. Esses espaços físicos remetem ao trabalho cotidiano de Lúcia Rocha, se confundiram com sua vida diária. Numa das sequências, logo após um trecho da música *Metamorfose Ambulante*, de Raul Seixas, em meio a uma variedade de outros sons, ouvimos um áudio: “Porque o que me interessa é o que eu vou viver, porque eu quero fazer esse trabalho que eu prometi meu filho de fazer”. É a voz da guardiã, nunca descansando da sua difícil tarefa.

Percebemos que Abry parte de uma dupla necessidade: além do direito à memória de Lúcia Rocha, vivendo uma situação difícil e desejando ter aquele momento registrado, o filme destaca a importância da preservação da obra de Glauber Rocha, importante patrimônio histórico-cultural do país. Um patrimônio cultural, seja ele material ou imaterial, é um bem de valor coletivo, representa a história de um povo. Segundo o historiador Antônio Luiz Macedo e Silva Filho, devemos entender patrimônio cultural como um “conjunto diversificado de cheiros, sons, vozes, imagens, cores, formas e trajetos como expressões de repertórios culturais, por-

¹⁰ Além disso, temos que considerar a importância da obra de Pierre Verger para o estado da Bahia. O pesquisador se apaixonou pelas pessoas e tradições da região. Entre suas inúmeras viagens pelo mundo, escolheu Salvador como seu local de moradia, transformando-se em professor da Universidade Federal da Bahia e estabelecendo o museu Afro-brasileiro em Salvador. Durante os últimos anos de sua vida, transformou a sua própria casa num centro de pesquisa. Faleceu em 1996, aos 94 anos de idade.

tanto dotados de sentido e densidade temporal para aqueles que a praticam” (SILVA FILHO, 2003: 16-17). Nesse sentido, desenvolver a preservação patrimonial é buscar conquistar nossa própria identidade, é um exercício para conhecer a nós mesmos.

A história do nosso país pode ser contada também através da sua produção cinematográfica. Infelizmente, raras são as iniciativas, de órgãos governamentais ou civis, de preservar e identificar essa produção enquanto parte de nossa cultura e memória. A luta pela preservação do acervo do Tempo Glauber tem sido enorme¹¹. Durante os vinte e cinco anos de funcionamento na sede oficial, vimos esta fechar suas portas pelo menos três vezes e ser ameaçada de ir a leilão. Essa história foi pontuada pela mobilização de amigos e da classe artística para reverter situações adversas. Depois de conseguir nos últimos anos várias parcerias e patrocínios, a documentação foi finalmente digitalizada e a Coleção Glauber Rocha disponibilizou um pacote de filmes restaurados, além de documentários sobre o processo de realização dos mesmos.¹² O antigo casarão do bairro Botafogo continua em funcionamento, sendo também um espaço que abriga reunião de produtoras e realiza cursos e cineclubes.

O grande número e a diversidade dos documentos catalogados no Tempo Glauber nos mostram o quanto esses arquivos são importantes. Lúcia possuía essa consciência, ao dedicar as últimas décadas da sua vida na consolidação e divulgação desse acervo. Nos primeiros minutos do filme *Abry*, durante a exibição dos créditos iniciais, ela fala: “Uma das coisas que mais me dá preocupação é se eu na hora de partir deixar aquela obra pegar fogo, né? Acaba e destrói. Já sofri muito com aquilo. Muito, muito, muito. Acho que até essa doença minha faz parte desse sofrimento”. Percebe-se que, já no seu início, o filme exterioriza um dos seus objetivos principais: o direito à resistência do próprio Tempo Glauber. O temor de Lúcia Rocha de que a memória do filho desapareça é praticamente o mesmo de que a sua se apague. As duas coisas andam juntas.

O tempo da memória em *Abry*

O tempo da narrativa fílmica simula o da memória de Dona Lúcia. Não sabemos exatamente o que ficou de fora do filme. Foram horas e horas de material gravado. O que podemos afirmar é que muitas escolhas foram feitas. Na montagem, alguns caminhos vão sendo trilhados, outros abandonados, onde reafirmamos o quanto uma obra audiovisual pode nos levar a vários caminhos e interpretações. Através da memória de uma personagem e das opções narrativas e estéticas do cineasta, temos diversas produções de sentido, um discurso que vai sendo construído com cada espectador. Em *Abry*, as imagens de arquivo e os relatos de memória de

¹¹ Para maiores informações sobre a história do Tempo Glauber e para acessar uma pequena parte do acervo, ver o site oficial da instituição em <http://www.tempoglauber.com.br/>. Último acesso: 25/11/2016.

¹² Nos últimos anos esse grandioso acervo acabou ficando sob os cuidados de outras instituições, como a Cinemateca Brasileira e o Instituto Moreira Salles, dada as dificuldades de a gerência continuar sendo garantida pelas mãos da família: “O acervo começa a passar para outras instituições os documentos que ainda guarda consigo, pela impossibilidade de preservá-los. A primeira leva, formada por 400 desenhos feitos pelo cineasta desde jovem, será transferida para o Instituto Moreira Salles, em regime de comodato. (...) Uma parte importante do material produzido pelo cineasta, batizado de Acervo Glauber Rocha — que reúne 80 mil documentos, películas, roteiros, cartas e outros — foi recuperada e digitalizada em 2008. (...) Em 2010, esse acervo foi comprado pelo MinC e transferido para a Cinemateca Brasileira.” (MEIRELES, 2014)

Lúcia Rocha são apropriados por Joel Pizzini, que, através de técnicas de montagem, sobre-põe-lhes outras camadas de significações. Trechos de filmes, registros caseiros, encenações, diálogos e frases de diferentes origens, e mesmo a imagem do exame de cateterismo¹³ de Dona Lúcia, são costurados a partir das lembranças da protagonista.

Em *Abry*, a memória é construída de diferentes maneiras, numa temporalidade que escapa à cronologia. Pretendendo-se fiel à situação traumática e delirante vivida por Lúcia Rocha, o filme apresenta as lembranças da paciente tal como se engendrariam, presente, passado e futuro embaralhados caoticamente. Como a nossa sensação de realidade é moldada culturalmente pelo tempo cronológico, a princípio sentimos estranhamento. Os realizadores não se preocupam com transmitir informações precisas. O objetivo deles é respeitar o fluxo das memórias, que acontece de forma desordenada.

Dois exemplos. Primeiro: a cena em que se sugere que Glauber e Anecy estão adentrando no quarto de hospital para visitar a mãe enferma. As imagens, do arquivo familiar, foram registradas numa câmera super-8 no início da década de 70, quando a família foi reencontrar o exilado Glauber Rocha em Ponta Del Leste. Segundo: em determinado momento do filme, Lúcia Rocha fala sobre a sua juventude e a desilusão de não ter seguido carreira de atriz. A passagem seguinte mostra Anecy Rocha numa cena do filme *Lira do delírio* (1977). Em imagem visivelmente desgastada, anunciando tratar-se de um filme mais antigo, a atriz olha para um espelho e praticamente repete as frustrações da mãe, afirmando que a família acabou com o seu sonho de ser artista: “quando eu era garota eu adorava dançar. E as pessoas da minha família não queriam que eu dançasse, porque eram protestantes, porque meu pai não gostava... Meu pai achava que dançar era coisa de puta”.

Sobre esse último exemplo, Pizzini afirma que “foi uma liberdade narrativa, como se ela [Anecy] fizesse o papel dela [Lúcia] jovem. E tem gente que confunde. A gente acha interessante que as pessoas confundam isso”. (PIZZINI, 2008) Vemos, portanto, que a junção das duas passagens não é fortuita, não denotando mera coincidência. As semelhanças entre o depoimento documental da mãe e o ficcional da filha implodem o tempo e o espaço, extrapolando-os. Lúcia Rocha é confundida com Anecy porque ela projetou alguns dos seus desejos não atingidos nos filhos. O talento e o sucesso da carreira deles também é o seu reconhecimento, expressão de redenção e superação de possíveis frustrações. A própria Lúcia afirmou, em biografia: “Anecy sou eu, que meu pai não me deixou fazer teatro, porque em Vitória da Conquista eu tinha que ser normalista”. (apud ARRUDA, 1999: 148)

Precisamos ter em consideração a situação extrema vivida pela narradora. A agonizante espera pela cirurgia e as incertezas quanto ao futuro nos oferece uma mulher sem máscaras, disposta a externar para a câmera toda a sua fragilidade, e, ao mesmo tempo, sua força. Sentimentos e emoções represados são transportados para o presente de maneira intensa, em fluxo caótico de memórias. Nota-se nos depoimentos de Dona Lúcia forte carga de afetividade, à medida que suas lembranças reconstróem seu passado. Demonstrando tristezas e res-

¹³ Sobre as imagens desse exame que aparecem no filme, Joel Pizzini relatou ao autor: “As imagens usadas são do próprio exame da Dona Lúcia. Tentamos abrir o programa, mas ele é inviolável. Procuramos a empresa responsável, mas sem sucesso. Tivemos então que filmar da própria tela do monitor, na ilha. O material tem uma plasticidade poderosa que traduziu muito bem os impulsos do coração de Lúcia.” (PIZZINI, 2008)

sentimentos, ou alegrias e satisfações, as emoções afloram a cada nova informação, a cada novo pulsar das memórias. Sobre essa questão, afirma Andréa Mesquita:

O caminho trilhado pela memória é permeado de emoções, pois ao visitar um acontecimento, o indivíduo também relembra os sentimentos experimentados naquela ocasião. [...] Percebemos que não somente os fatos são guardados dentro da memória, mas também os sentimentos experimentados. (2001: 131-134).

Outro aspecto importante para delinear o funcionamento da memória em *Abry* foi a escolha da trilha sonora e seu uso na montagem. Nesse viés, o coração sendo um símbolo constantemente reiterado no filme, torna-se irônica a posição especial ocupada na diegese pela canção *Todo Errado*, de Jorge Mautner e Nelson Jacobina. Ela emerge no momento da saída de Lúcia Rocha do hospital: “Já não aguento mais, esse meu coração. Como um vermelho balão, pulando e sangrando, chutado pelo chão. Hipnótico, neurótico, todo errado. Só porque eu quero alguém que fique vinte e quatro horas do meu lado. No meu coração, eternamente colado”. A letra alude ao coração cansado de sofrer. Mas o sentido é de superação, garantida pelo ritmo da música e pelas imagens apresentadas. Antes disso, o filme apresentara um trecho de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. A cena escolhida é aquela em que os personagens de Odete Lara e Hugo Carvana cantam o *Carinhoso*, grande clássico de Carlos Alberto Ferreira Braga, o “Braguinha”: “meu coração, não sei por que, bate feliz, quanto te vê. [...] vem matar essa paixão que me devora o coração e só assim então serei feliz, bem feliz”. Em seguida, *Abry* nos faz ouvir Dona Lúcia afirmar que “a paixão é maior do que o amor. Eu tive amor pelo meu marido, mas a minha maior paixão foi meu primeiro namorado”. Trata-se do primeiro grande corte na vida da personagem. Na adolescência, em *Vitória da Conquista*, o pai e os irmãos de Lúcia Rocha impediram a continuidade de um namoro com um jovem poeta e estudante de Direito de Salvador, chamado Guilardo. É uma passagem marcante em sua vida. Essa paixão proibida nunca desapareceu completamente das suas lembranças. Lúcia reencontrou Guilardo no dia na missa de sétimo dia de Glauber Rocha. Ele, então viúvo, chegou a pedi-la em casamento. Segundo o biógrafo de Lúcia:

Guilardo falava do futuro. Ele já estava doente. A sua determinação era não morrer sem realizar o grande sonho da juventude, da vida inteira: casar com Lúcia. Ela achava essa ideia meio sem sentido, fora de hora, tinha até vergonha de falar desse assunto, e se dedicava, de corpo e alma, a preservar a obra de Glauber. Mas Guilardo insistia. Paloma estava nos Estados Unidos e Tia Lúcia já tinha programado passar um mês com a neta. Viagem marcada para sexta-feira à noite. Na quinta-feira, Guilardo foi internado com febre alta e arritmia. Ela pensou em adiar a viagem. Guilardo mostrou que era desnecessário, mas que na volta eles podiam casar. [...] Guilardo morreu na madrugada de sexta para sábado, no hospital. Morreu em paz, leve, com um sorriso nos lábios, como quem se despede da vida para encontrar os sonhos. (ARRUDA, 1999: 243-244)

Destacamos ainda a já mencionada *Metamorfose Ambulante*, de Raul Seixas, e a música *Rei de Janeiro*, de Jards Macalé e Glauber Rocha. A primeira é utilizada de forma a constituir uma representação da própria Lúcia Rocha, mulher que precisou passar por muitas transformações e nunca se furtou a continuar sempre aprendendo. Numa determinada passagem do filme, enxerta-se o seguinte trecho da canção: “se hoje eu sou estrela, amanhã já se apagou, se hoje eu te odeio, amanhã lhe tenho amor, lhe tenho horror, lhe faço amor, eu sou um ator”. Na montagem, a frase final ganha um eco. Surge então Lúcia Rocha atuando no filme *Aventuras amorosas de um padeiro* (1975). No que concerne a *Rei de Janeiro*, atentemos para o excerto repetido três vezes: “idolatrada mãe a quem recorro, toda a vez a ameaça do pranto, paraíso, São Sebastião, Rei de Janeiro”. Joel Pizzini e os montadores do filme atam metonimicamente a mãe-coragem Lúcia Rocha à mãe-terra Rio de Janeiro, assemelhadas na vocação de despertar a saudade, o desejo do retorno, do reencontro. Concomitantemente, assistimos às festividades carnavalescas de *Lira do Delírio* (1977).

A trilha sonora é ainda composta de diálogos dos filmes de Glauber, sons de rituais e festividades populares, as bachianas de Villa-Lobos em *Terra em Transe* (1967), o piano de Paloma Rocha em *Idade da Terra* (1980), falas de Glauber e Lúcia, o assovio de Paloma e o timbre de violino e outros instrumentos. É um trabalho de evocação da memória mediante a sonoridade, aparentemente caótico, mas, na verdade, potencializador de vários sentidos.

Conclusão: cinema, memória e sobrevivência

Walter Benjamin, em seu ensaio de 1936 intitulado “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, defendia a ideia de que a narrativa oral, moldada na poesia épica, estava com os dias contados, e seu agente, a figura do contador de histórias, quase extinta. Ele alertava para o fato que estávamos perdendo o dom de contar e de ouvir histórias. O avanço da individualista sociedade burguesa aprofundara a rapidez da informação, fazendo com que os fatos chegassem ao ouvinte através de um verdadeiro bombardeio, em que as histórias já estão consumadas, não existindo espaço para a imaginação e a fabulação por parte de quem recebe a notícia. Segundo Benjamin, “cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes”. (1994: 203)

Lúcia Rocha, em *Abry*, narra e faz pulsar memórias. Recorrendo ao acervo da sua vida e dos que conviveram próximos, ela garante a preservação da sua própria história. Benjamin dizia que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece, enquanto ouve a história” (1994: 205) Num quarto de hospital, na espera agonizante de quem não sabe se vai sobreviver, o risco da morte confere sentido à existência daquelas histórias. A situação-limite vivida pela narradora Lúcia Rocha lhe confere a autoridade para ser ouvida. *Abry* assume, portanto, a função de dar continuidade e atualizar as histórias daquela mulher. Segundo Benjamin:

É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo, sua existência vivida – e é dessa substância que são fei-

tas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. (1994: 207-208)

Em *Abry*, a morte é tema recorrente nos relatos de Lúcia. Seu esposo Adamastor foi vítima de um grave acidente que o deixou inválido por muitos anos, culminando na sua morte em 1980. Seus filhos Anecy e Glauber faleceram muito cedo. A primeira, tragicamente, em 1977, ao cair no poço de um elevador; o segundo, pouco mais de quatro anos depois, de complicações bronco-pulmonares. Ou seja, três perdas irreparáveis na vida de Lúcia Rocha num curto espaço de tempo.¹⁴

Para Walter Benjamin, a morte está sempre presente nas narrativas, seja na poesia épica, nos testemunhos orais ou nos romances. Ele distingue o tratamento da morte dado pelo narrador daquele efetuado pelo romancista. No primeiro caso, a ideia da morte se configura enquanto símbolo de eternidade, garantia da imortalidade das ações realizadas em vida. No segundo, a morte confere um sentido de perda, sofrimento e saudades para os que ficam: “No decorrer dos últimos séculos pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. [...] Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos” (1994: 207).

O leitor, solitário, apropria-se individualmente do romance, buscando um sentido para a própria vida: “Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. [...] O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (1994: 213-214). O narrador pode recorrer à própria vida ou à experiência alheia, mas a moral da estória está inevitavelmente associada à coletividade, dando azo a várias interpretações. Para o narrador, a morte não representaria um fim. Benjamin acrescenta: “o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa um escândalo nem um impedimento. 'E se não morreram, vivem até hoje', diz o conto de fadas” (1994: 215).

O cinema também problematizou muito sobre a morte. De diferentes maneiras e em distanciados formatos ela surge, num fluxo comum à própria vida. Mas poucos cineastas foram tão contundentes no tema como o próprio Glauber Rocha, no curta-metragem *Di* (1977). Sobressai no filme a morte alegre, a celebração de um ritual de passagem. Glauber faz referência à obra do pintor Di Cavalcanti, e fala de outras pessoas que já morreram. É a subversão do que comumente poderia se esperar de um filme com essa temática.

¹⁴ Além de Glauber e Anecy, Lúcia Rocha teve mais duas filhas. Em 1952, com apenas doze anos de idade, Ana Marcelina morre de leucemia. No mesmo ano uma menina é adotada, e registrada com o nome de Ana Lúcia Mendes da Rocha. Ela ainda vive no Rio de Janeiro e trabalhou com a mãe para preservar a obra do irmão no Tempo Glauber.

Outro exemplar importante na história do cinema que problematizou e metafORIZOU acerca da morte foi *O Filme de Nick* (1980), de Wim Wenders e Nicholas Ray. O famoso cineasta norte-americano, realizador de clássicos como *Johnny Guitar* (1954), *Juventude Transviada* (1955) e *Sangue sobre a neve* (1960), encontrava-se muito doente por conta de um câncer, quando solicitou ao amigo alemão a realização de um filme juntos. O que vemos é uma conversa acerca do cinema, filmes e morte, numa clara tentativa de Ray de fazer um balanço da sua vida. Muitos dos elementos do cinema contemporâneo estão presentes nessa obra: a oscilação entre documentário e ficção, a negação da transparência do cinema clássico, a utilização do suporte do vídeo, a implicação dos realizadores e suas histórias de vida com o filme, enfim, uma combinação de elementos que ultrapassa os limites da mera condição de registro. Assim como *Abry*, trata-se de um filme encomendado. Uma das diferenças relevantes entre os dois filmes é o final. Nicholas Ray não sobreviveu ao câncer; Lúcia Rocha ganhou uma nova vida. *Abry* “é um filme com final feliz. Já pensou o pânico que seria? Eu ficava muito preocupado: ‘último depoimento de Lúcia Rocha’. Imagina? É estranho. Ainda bem que teve final feliz. Virou um exemplo de superação”. (PIZZINI, 2008)

Nos créditos finais, ouvimos: “Chorei, não procurei esconder, todos viram. Fingiram, pena de mim não precisava. Ali onde eu chorei qualquer um chorava. Dar a volta por cima que eu dei, quero ver quem dava. [...] reconhece a queda e não desanima, levanta sacode a poeira e dá volta por cima”. A canção *Volta por cima*, de Paulo Vanzolini, usada originalmente no *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, não podia ser melhor apropriada do que no fecho do filme. Foram muitos os percalços na vida de Lúcia Rocha. Perdas familiares, afetivas, materiais, os problemas de saúde. Conquistaria ali muito mais que uma sobrevivida. Tratou-se de um renascimento e uma superação que só foi possível com a ajuda do cinema.

Referências

- ADRIANO, Carlos. Um guia para as vanguardas cinematográficas. *Revista Trópico*. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>. Último acesso: 24/11/2016.
- ARRUDA, José Roberto. *Lúcia, a mãe de Glauber*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- BARROS, Manoel de. IN: MENEGUETI, Iraci. *Caramujo-flor*. Disponível em: <http://letrasnocinema.blogspot.com/2006/07/caramujo-flor.html>. Último Acesso: 23/11/2016.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas – volume 1. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*, 2001.
- MEIRELES, Maurício. Tempo Glauber vai passar adiante acervo do cineasta. IN: O GLOBO. Matéria publicada em 06 de julho de 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/tempo-glauber-vai-passar-adiante-acervo-do-cineasta-13149199>. Último acesso: 26/11/2016.

- MESQUITA, Andrea Pacheco de. O banquete mnemônico. IN: *Memórias no plural*.
- MAGALHÃES JR., Antônio Germano e VASCONCELOS, José Gerardo (orgs.). *Diálogos Intempestivos – coleção 2*. Fortaleza: LCR, 2001
- PIZZINI, Joel. Entrevista concedida ao autor em 28 de agosto de 2008. Fortaleza, CE.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. SP: Companhia das Letras, 1997.
- SAVERNINI, Érika. *Índices de um cinema de poesia – Pier Paolo Pasolini, Luís Buñuel e Krzysztof Kieślowski*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2004.
- SILVA FILHO, Antônio Luiz Macedo e. *A cidade e o patrimônio histórico*. Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2003.
- URBAN, Rafael. Entrevista com Joel Pizzini. *IV Festival Putz*. Curitiba, PR: maio de 2007. Disponível em: <http://www.putz.ufpr.br/4putz/p_joel.html>. Último acesso: 26/11/2016.

*Artigo recebido em 27 de Novembro de 2016 e publicado em 28 de Dezembro de 2016.