



## **A busca ao pai: entre memórias históricas e afetivas<sup>1</sup>**

Patrícia Furtado Mendes Machado<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC - Rio

### **RESUMO**

Nossa proposta é buscar na filosofia de Henri Bergson, Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin um entendimento da memória que colabore para o aprofundamento da análise do documentário com imagens de arquivo. Em *Rocha que voa*, filme sobre Glauber Rocha realizado por seu filho Eryk Rocha, estão em jogo memórias históricas e afetivas. Para além de uma tentativa de monumentalização, de manter fixa uma imagem do passado, apostamos em uma reatualização do passado no presente e na força de lembranças que emergem abrindo o leque de possibilidades para a criação e para um movimento em direção ao futuro.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória; documentário; imagens de arquivo

Entre os anos de 1997 e 1999, período em que frequentou a Escola de Cinema e Televisão de San Antonio de Los Banos, em Cuba, Eryk Rocha encontrou diversos vestígios da passagem de seu pai, o cineasta Glauber Rocha, por Havana. São entrevistas concedidas a jornalistas, fotografias, cartas, filmes, além de lembranças das pessoas que conheceram e conviveram com ele no início da década de 70, quando foi exilado em consequência da ditadura militar brasileira.

A esse rico acervo foram reunidas imagens de Cuba e falas atuais de seus moradores, pessoas comuns e cineastas amigos de Glauber, que deram corpo ao documentário que o filho fez sobre o pai. Em *Rocha que voa*, de 2002, esses fragmentos registrados com câmeras super 8, 16 mm e digital, e retrabalhados na montagem,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Comunicação da PUC/RIO, e-mail [patriciamachado@gigalink.com.br](mailto:patriciamachado@gigalink.com.br)



oferecem texturas, cores e vozes diversas para os olhos e ouvidos do espectador. Podemos dizer que o cinema, nesse sentido, combina elementos de diversas camadas: de tempos, histórias e memórias.

Mas quais são as dimensões da memória colocadas em jogo no filme? Reconhecemos a referência a uma memória histórica, que diz respeito à defesa de uma política de integração da cultura latino-americana através do trabalho coletivo do cinema, tão enfaticamente defendida por Glauber e retomada por Eryk. No entanto, não podemos ignorar a força de uma memória mais familiar e testemunhal, tecida por afetos, que traz consigo um desejo de manter viva a imagem e os pensamentos do pai tanto quanto do homem público.

É bom lembrar que quando entra em jogo o caráter subjetivo e afetivo da memória há uma forte tendência de se explorar uma prática que, na maioria das vezes, coloca em evidência a tentativa de sacralizar e monumentalizar o passado, e que se tornou muito comum nas últimas décadas, como recentemente ressaltaram diversos autores (Beatriz Sarlo, 2007, Jeanne- Marie Gagnebin, 2006, Andreas Huyssen, 2000).

Em especial depois de Auschwitz, assistimos a diversas tentativas de conservação e culto à memória dos mortos: comemorações oficiais, museus, livros, testemunhos, filmes. Em nome da preservação da memória e de transformação das vítimas do Holocausto em um “emblema do que não pode, não deve ser esquecido” (GAGNEBIN, 2006), teria se tornado frequente confundir não esquecer com manter intacto.

A partir do seu documentário, perguntamos quais seriam as estratégias adotadas por Eryk para trabalhar essas memórias. Entre os arquivos e os testemunhos, o filme funcionaria no sentido de buscar uma verdade do passado no presente para conservá-lo, cultuá-lo e transformá-lo em monumento<sup>3</sup>, ou, por outro lado, para se abrir ao leque de leituras, entendimentos e afetos do passado no presente, intervindo e agindo no agora?

Se o cinema atravessa a vida de pai e filho, pensamos que o cinema nos permite problematizar o lugar comum acerca do passado entendido como algo fixo, congelado, sempre pronto para ser resgatado. Essa é o movimento que acreditamos ser realizado em *Rocha que voa*. A partir da análise de certos posicionamentos e escolhas éticas e estéticas no filme, escaparíamos de uma leitura redutora e insuficiente para lidar com o aspecto fragmentário e lacunar da memória. Entendemos que a noção de um passado já

---

<sup>3</sup> Em *A Segunda Consideração Intempestiva*, Nietzsche questiona o peso da história monumental, a sua reverência a esta, e propõe uma nova relação crítica entre passado e presente.



realizado nos impossibilitaria de buscar o que ficou de fora, o que não foi mostrado, o que escapa no processo de tentarmos nos lembrar.

Como então não se reduzir a uma idéia de determinação e apostar nos deslocamentos, nas possibilidades que podem surgir dos vazios e da incompletude da memória? Nossa proposta é a de pensar a memória como algo potente, pulsante, processual, que não se encontra concluído, mas que ainda está por se fazer.

Para tanto, recorreremos aos pensamentos de Henri Bergson (1990), Friedrich Nietzsche (1998) e Walter Benjamin (2004) que, apesar de suas distinções, comungam de duas premissas: a idéia da memória como algo da ordem do não acabado, de uma potência voltada para a ação no presente e no futuro, e a memória como possibilidade de criação, de transformação e abertura para o novo.

Nessa busca, procuraremos fugir de dicotomias e oposições, que pressupõem limitações, espacializações. Pensaremos a partir do fluxo do tempo, em seus diversos graus, paradoxos e tensões entre presença e ausência, entre lembrança e esquecimento, entre passado e presente e entre o afetivo e o político, questões tão presentes no documentário. Deixamos claro ainda que recorrer a essa memória filosófica é, antes de tudo, a tentativa de entender como ela se apresenta nas articulações entre imagens e falas do cinema.

### **Memória pulsante**

Quando Glauber Rocha morreu, Eryk tinha apenas três anos. Que recordações um criança tão pequena poderia ter do pai? Certamente, as lembranças foram se organizando a partir do que pessoas próximas lhe contaram, do que a mídia deixou registrado, do que mostram as imagens nas fotografias e vídeos e, em especial, do que dizem os filmes realizados pelo cineasta a respeito de suas crenças, ideais e pensamentos.

Como não poderia deixar de ser, foram grandes os vazios deixados. Quando decide fazer um documentário sobre o pai, Eryk tinha pelo menos dois caminhos a escolher: buscar imagens e relatos do passado na tentativa de preencher essas lacunas, de ilustrar um passado pré-existente e organizá-lo em uma narrativa homogênea e supostamente completa, ou valorizar um passado em processo ao respeitar o caráter lacunar da memória, deixando evidentes os fragmentos de sons e imagens múltiplos. A sua opção foi apostar na segunda alternativa.



É justamente propondo ir além de uma visão totalizante, se abrindo para as incertezas e multiplicidade da memória, que retomamos as perspectivas filosóficas de Bergson. Para entender o conceito de memória elaborado pelo filósofo, precisamos primeiro nos desprender da herança do pensamento ocidental que entende o ser como imóvel, a identidade como algo fixo e o tempo como divisível e calculável.

A proposta um tanto ousada desse pensador é a de que se compreenda o tempo como absoluto, como fluxo ininterrupto, como duração. Dessa forma, temos como levar em conta graus, paradoxos e nuances de uma memória que não estaria presa e inerte no passado, mas, pelo contrário, viva e pulsante, pronta para se atualizar no presente.

Segundo Bergson, memória e percepção se misturam na nossa experiência, mas não são da mesma natureza. Com o intuito de separar o que se encontra misturado para dar conta de uma junção, seu método consiste em estabelecer as diferenças, definir estados puros, para mais tarde propor a ligação entre corpo e espírito, matéria e memória. Está colocada, assim, a possibilidade de se distinguir dois tipos de memória: a memória-hábito e a memória por excelência, referida a imagens-lembrança.

Na primeira, o passado se traduziria em ação a partir de circuitos que se fixam, ou seja, de movimentos e atitudes automáticos, que se repetem quando algo é percebido e reconhecido. Trata-se de esquemas sensório-motores fixados, como abrir a maçaneta de uma porta, discar um número de telefone, subir uma escada. Essa forma de memória nos possibilitaria agir no presente, que é por definição o lugar da ação. Imagina se tivéssemos que aprender a cada novo dia a escovar os dentes ou a dirigir? Não teríamos tempo o suficiente para agir e viver.

Contudo, ao mesmo tempo em que nos permite viver nesse mundo, esse processo de repetição causaria o empobrecimento perceptivo. Condiçoados a praticar os mesmos papéis diante dos mesmos objetos que se tornam para nós familiares, não nos abriríamos para outras maneiras de agir e reagir. No entanto, a partir da lógica bergsoniana, que leva em conta nuances e graus, é preciso frisar que, mesmo no automatismo, “a memória aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens” (1990:107).



Identificamos nesse ponto o caráter pulsante da memória que, apesar de impotente, está pronta para se manifestar, mesmo que à revelia da nossa consciência<sup>4</sup>. Trata-se de um duplo movimento: ao mesmo tempo em que a memória traz a possibilidade de nos lembrarmos do passado no presente, permite também que o passado irrompa no presente, a seu bel-prazer, sem que tenhamos domínio sobre ele.

Partir dessa idéia é reconhecer que, mesmo na memória-hábito, podemos nos abrir para escolhas, para hesitações e pequenas mudanças em nossos atos do cotidiano, variando de respostas a determinadas situações. De fato, essa capacidade de variar ao suspender as respostas imediatas aponta para a possibilidade de abertura para novos horizontes. No entanto, ainda estamos nos referindo a uma inibição do automatismo, a uma tentativa de aprimorar nossos aparelhos de percepção para ampliar a nossa ação possível.

Pensando em fissuras, em nuances e graus, podemos avançar no entendimento da passagem gradual das lembranças aos movimentos. Bergson ressalta que “se a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, um apelo é lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória” (1990:115). Nesse processo de diálogo entre memória e percepção, podem ser conhecidos detalhes antes ignorados. Trata-se de uma percepção mais atenta, em que “um ato de atenção implica uma tal solidariedade entre o espírito e seu objeto” que constitui circuitos novos a partir de um mesmo objeto, refletindo sobre ele um número crescente de detalhes e entendimentos.

Esse processo só seria possível quando entendemos que a memória está sempre presente, atuando nesses circuitos. Aqui chegamos a um ponto fundamental da teoria de Bergson. Para entender a memória é preciso partir do princípio de que o passado não é algo que ficou para trás, mas que se encontra numa relação de simultaneidade com o presente e o vivido. Se o presente é o que age, o passado é o que pode agir. Ou seja: a memória não consiste em “uma regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente”. (1990: 280)

Trata-se da segunda, e verdadeira, forma de memória a que Bergson se refere. A memória por excelência, nesse sentido, se encontraria em um plano virtual, que não é visível, e que nos acompanharia o tempo todo. No plano das virtualidades “o espírito conserva em todos os seus detalhes o quadro da nossa vida transcorrida” (1990:282). É

---

<sup>4</sup> É nessa manifestação de algo que irrompe, sem nenhuma lógica, que apostam os movimentos de vanguarda como o surrealismo, por exemplo.



justamente em consequência dessa totalidade, desse preenchimento da memória, que não lembramos o tempo todo. É a possibilidade de suspender a totalidade das lembranças que nos permite agir.

É importante entender que, apesar de impotente, essa memória se mantém viva e pulsante. Quando pensamos na ligação entre o plano da ação, “em que o corpo contraiu seu passado em hábitos motores” (1990:282), e o plano da memória, percebemos “milhares e milhares de planos de consciência diferentes, milhares de repetições integrais e, no entanto, diversas de totalidade da nossa experiência vivida” (1990:283). Eis o que podemos chamar, paradoxalmente, de uma repetição integral que nunca se repete.

Dessa forma, a união entre corpo e espírito é pensada através da atualização das lembranças, de trazer para o presente o que se encontra no passado. É bom lembrar que, quanto mais contraídas as lembranças, mais próximas estariam do corpo e da ação. Quanto mais expandidas, mais próximas do espírito e do sonho.

Quando atentamos para a existência desse movimento de contrações e expansões, e para o entendimento de um passado que nos lança para o futuro, o que se depreende é um conceito de memória singular e irrepitível, que permite a reinvenção, a transformação e a criatividade. Uma memória que é “tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar”. (1990:97) Fica claro aqui que conservar não é tornar o mesmo permanente. O que colocaria em xeque determinadas tentativas de cultivar imagens e impressões fixas daqueles que já se foram, de celebrar e comemorar o passado em detrimento de um presente.

### **Documentário e memória**

O branco das nuvens do céu se funde às espumas aos ruídos das ondas do mar. Peixes nadam freneticamente, mas a sensação ainda é de certa calma. A voz de Glauber emerge com sua força, na defesa de um cinema latino americano. Sua imagem, em uma fotografia fixa, balança na tela como se estivesse sendo levada pelas águas, que seguem sua trajetória até o porto de Havana. Essas são as primeiras imagens e sons de *Rocha que voa*, que se apresentam descontínuas como se fossem um sonho e se desconectam da ação para mergulhar nas lembranças pulsantes da memória pensada por Bergson.



Assim como as imagens-lembrança, os fragmentos do filme, em cores e ritmos variados, parecem ser dotados de tal força que rompem na tela, com certa brutalidade. Fotografias, personagens e paisagens são colocados uns sobre os outros, formando juntos uma só imagem, na qual podemos perceber todas as outras imagens. É como uma sobreposição de camadas finas e translúcidas, processo que para Walter Benjamin (2004) seria a melhor maneira de trazer à luz a narrativa perfeita.

Mesmo que não tivesse tratando de imagens, e sim de experiências compartilhadas através da tradição oral, podemos pensar nessa narração em filmes, de ficção ou documentários. É evidente que, em textos como *O Narrador e Experiência e Pobreza*<sup>5</sup>, Benjamin aponta para o fim da narração. Pensando no contexto da guerra, quando os soldados voltavam mudos das trincheiras, a impossibilidade de se comunicar os horrores vividos através da linguagem teria ficado evidente.

No entanto, apesar de impossível, narrar seria necessário. Para não esquecer o passado e, sobretudo, não repeti-lo, nos caberia então rememorar. É importante ressaltar que a rememoração não diria respeito, como elucida Gagnebin (2006), a narrar grandes fatos históricos, monumentais e a repetir fielmente aquilo que se lembra, mas, em um sentido rico e abrangente, “abrir-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido”, e dizer “com hesitações, solavancos e incompletudes” (2006:55).

Fica clara aqui a defesa de uma narrativa não causal, que se abre para incertezas, brechas e vazios, e que, acima de tudo, não reduz a multiplicidade de sentidos a um sentido apenas. Em *Rocha que voa*, os arquivos são organizados de forma não linear e encarnam uma memória pulsante e viva, oferecendo-nos uma multiplicidade de sensações, o que torna praticamente impossível qualquer tentativa de uma leitura mais homogênea da narrativa do filme.

No entanto, as disjunções na colagem das imagens e na relação que estabelecem com o que está sendo falado, que a primeira vista poderiam parecer aleatórias, são na verdade cuidadosamente construídas e trabalhadas no processo da montagem. Podemos perceber no documentário sinais de uma tentativa de releitura da estética dotada de um ritmo frenético característico de filmes de Glauber, como a câmera inquieta, dando a ver seus movimentos, e o complexo mosaico que mistura cortes secos com longos planos-sequência. Só que, apesar de reconhecermos esses traços, as técnicas utilizadas por Eryk

---

<sup>5</sup> Ver ambos em BENJAMIN, Walter. *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.



apontam para uma nova linguagem, muito parecida à do vídeo<sup>6</sup>. Um processo de inovação a partir da reatualização da memória, que se projeta em direção ao futuro.

Esse movimento de colocar as lembranças em ação, de transformar algo que tende a se agarrar a um solo de certezas, a um tempo definido, a uma imagem consolidada já pode se apontado na escolha do título do documentário. Só uma explosão colocaria em movimento os fragmentos de uma rocha, algo tão pesado e inerte, local onde se costumam inscrever monumentos. Em certo momento do filme, planos de um vulcão em erupção são repetidos, sugerindo mais uma vez esse desejo de não deixar as coisas em seus lugares, de não se acostumar ao que já está organizado.

Nesse ponto podemos pensar nas relações entre memória e história colocadas em relação no filme. Assim como a rocha sai de sua paralisia característica, alcançando o céu em um vôo inusitado, a leitura do que poderia ser considerado um passado oficial e, portanto, verdadeiro, é questionada. O que podemos pensar a partir do depoimento, no documentário, da montadora cubana Miriam Tavalera.

Ela conta que Glauber havia decidido fazer um filme sobre a História do Brasil<sup>7</sup>. Para tanto, recorreu a imagens de jornais e fragmentos de filmes brasileiros que se encontravam no acervo cubano. Com muito sacrifício, e sem nenhuma orientação do cineasta, ela conseguiu montar um pequeno trecho do filme com o que tinha e lhe perguntou o que fazer a partir daí. Glauber teria respondido: “o que você quiser”. Perdida, Miriam afirmou que não poderia fazer um filme sozinha sobre o Brasil, pois não conhecia a História do país. A resposta foi inusitada: “A História do Brasil não existe. Vamos escrevê-la agora, você e eu”.

Mais uma vez fazemos alusão a Benjamin, para quem “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo” (2004:224). Esse entendimento de uma história livre, aberta, que está para ser criada condiz com a aposta em uma memória voltada para ação, à serviço da vida.

Nesse ponto, podemos fazer uma aproximação entre Benjamin e outro pensador que nos propõe uma leitura renovadora da memória: Friedrich Nietzsche (1998, 2003). Ambos, a despeito de suas devidas diferenças, apontam para uma memória que é abertura para novos presentes. No entanto, escolhem caminhos contraditórios para tal.

---

<sup>6</sup> Sobre essas técnicas próprias do vídeo, como sobreimpressões, incrustações e janelas, ver DUBOIS, Phillippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac e Naif, 2004

<sup>7</sup> O filme foi finalizado em 1974, em Roma, e foi chamado de *História do Brasil*.





Se para Benjamin é preciso ser fiel ao passado para não deixar o que passou se apagar-se, para Nietzsche o apelo da vida no presente pede que esqueçamos o que passou.

Se para Benjamin é preciso manter viva a memória, principalmente dos tempos de horror da guerra, para que eles não aconteçam novamente, Nietzsche propõe que seria mais produtivo transformar e digerir do que tentar preservar no sentido de congelar o passado. Ainda no século XIX, portanto antes das Grandes Guerras, o pensador alemão, na contramão do pensamento historicista da época, lançou um importante desafio: para ser feliz seria preciso esquecer.

Na comparação entre o homem e o animal, segundo Nietzsche, somos colocados ante nossa desvantagem através da impossibilidade de viver o instante, sem melancolia nem dor, na medida em que o que já passou nos imobiliza, nos prende como uma corrente. A linguagem, através das expressões “me lembro” e “foi”, nos colocaria diante da nossa brutal condição de oprimidos pelo fardo que carregamos no presente: o nosso passado.

No entanto, para não cair em ciladas, devemos entender esse pensamento através de suas nuances e variáveis. Quando afirma que “é possível viver *quase* sem lembrança”, Nietzsche sugere que o ato de lembrar, quando necessário, deve ser ativo. Assim como o ato de esquecer. Aponta então a existência de *graus de insônia*, ou seja, para diferentes níveis de capacidade que tem cada homem de agir através de uma *força plástica* de que é dotado, uma força que, ao fazer esquecer, cura feridas, restabelece o perdido e reconstitui “por si mesma as formas partidas” (1998:10).

É preciso deixar claro aqui o sentido do esquecimento em Nietzsche. Trata-se de uma espécie de digestão, de um refletir sobre, de uma positividade do ato de esquecer, que seria necessário a vida, o que não diz respeito a outras formas de esquecimento que ignoram ou denegam o que se passou.

Como bem ressalta Cristina Ferraz, para Nietzsche “o esquecimento não viria apagar as marcas já produzidas pela memória, mas, antecedendo sua própria inscrição, impediria, inibiria, qualquer fixação” (FERRAZ, 2002:60). Como em Bergson, aparece aqui a importância de não entender a memória como acabada, pronta para ser resgatada e permanecer igual. Ao contrário, trata-se de uma memória que atua em favor da transformação no presente, que leva para o futuro.

É importante lembrar que, reconhecendo o esquecimento como uma força, o filósofo faz a defesa de sua suspensão em determinadas situações. Nesse caso, em vez de um passivo não-*poder*-livrar-se, defende um ativo não-mais-*querer*-livrar-se. Eis o



que chama de memória da vontade. Contra a idéia de conservação de si, de prisão a marcas de um passado não transformável, essa seria uma memória ativa, que “corresponde à invenção de uma possibilidade inédita de projetar-se outro em um futuro desejado” (FERRAZ, 2002:68).

Se, em um primeiro momento, as propostas de Nietzsche e Benjamin, parecem radicalmente opostas, a partir de uma leitura mais aprofundada dos dois pensadores, podemos afirmar que eles apontam para a mesma possibilidade: a importância de uma história não monumental, que pudesse ser construída com seus restos e vestígios, e para a riqueza de uma memória que implica, antes de qualquer coisa, o reconhecimento de seu caráter fragmentário e lacunar.

Entendemos que as duas propostas seriam fundamentais para nos ajudar a dar conta de uma análise mais profunda de um filme em que o filho, de certa maneira, elabora a perda do pai. Nesse caso, podemos pensar que esse movimento de falar de quem se calou, buscando manter presente o ausente, remete a um esforço de lembrar-se dos mortos por amor e atenção aos vivos, no presente. Mas como manter vivo alguém que já se foi?

### **Vivo ou morto**

Em *Rocha que voa*, mais do que a imagem de Glauber, é privilegiada a sua voz. Entrevistas concedidas a uma rádio cubana, um dos rastros deixados pelo cineasta, se ligam a outras vozes, dos testemunhos de quem viveu aquela época, articulando um discurso. O que é mostrado não se refere necessariamente ao que está sendo dito, complexificando a relação entre imagem e som.

No entanto, a voz de Glauber é marcante, forte, potente. Trazida do passado, tensiona e injeta memórias nas imagens. É possível extrair daí uma força viva para se pensar hoje, no presente, as questões das quais ele trata: a defesa de um cinema latino americano que encontre outras possibilidades que não às das narrativas que produzem causas e efeitos e que totalizam certo entendimento do mundo. A proposta de Glauber é de extrair visibilidades do que se mantém escondido, é de dar a ver as possibilidades de outra cultura que não a dominante.

Nesse sentido, o que o pai diz o filho quer repetir. É bom deixar claro que a repetição aqui não diz respeito a produzir o mesmo, mas sim trazer do passado questões que devem ser repensadas hoje. Quando retoma e retrabalha essa imagem e essa voz tão



potentes, Eryk integra impressões subjetivas e pessoais ao que está mostrando, mesmo que não o faça de forma direta, através de um depoimento. São as imagens, e suas articulações, que falam, ou melhor, que abrem espaço para que o espectador reflita sobre o que está sendo mostrado.

Essa proposta de refletir sobre e de extrair visibilidades de momentos históricos nos parece interessante para pensar na trajetória desse homem tão complexo, que em certo momento foi acusado de ser favorável às políticas de direita, a própria ditadura militar brasileira. O caminho encontrado por Eryk para outra leitura desses episódios seria, na nossa leitura, muito próximo ao proposto por Nietzsche, ou seja, um esquecimento que não é o fingir que não aconteceu, mas realmente entender o passado a fim de se livrar do seu peso que nos imobiliza.

Poderia parecer contraditório que o filho propusesse esquecer-se do que não se lembra, ou seja, do próprio pai (lembrando que ele tinha apenas 3 anos quando Glauber morreu). No entanto, digerir as lembranças deixadas de um Glauber simpatizante da direita política e da ditadura militar seria a possibilidade para nos abirmos para outro entendimento desse homem, que foi exilado, morou em uma ilha comunista e descobriu ali o poder da união entre Brasil e Cuba, entre latino-americanos.

Não parece que foi por acaso que, ao decidir fazer um filme sobre o pai, o filho tenha preterido a tentativa de reconstituir sua trajetória, tentando dar conta da sua obra, e optado por justamente mostrar esse período pouco lembrado da história do cineasta. Nesse processo, a dimensão do passado é reatualizada através de outras vozes, de cineastas cubanos que mal conhecemos, apesar de sua evidente importância, como é mostrado no documentário. É como se, a partir desses testemunhos, pudéssemos ouvir essas vozes, que conversam como fantasmas, e trazê-las para o nosso tempo, refletir sobre o que elas dizem e transformar o que se encontrava parado, acabado e até mesmo perdido.

Na retomada dessas imagens de arquivo, dessas memórias históricas e afetivas, dá-se a ver a imagem de um homem que de forma alguma poderia virar monumento ou ser conservada a partir do que pensamos já saber sobre ele. Não é por acaso que as fotografias de Glauber, a princípio fixas, são colocadas em movimento quando aparecem no filme. A sua figura, de fato, não permite que a seguremos. Ela se mantém viva quando colocada no fluxo do tempo que é duração e quando é reinventada através de uma memória que é transformadora.



Por fim, podemos pensar que, quando entendemos o tempo como fugacidade, quando aderimos ao seu fluxo, mais fácil fica presentificar a imagem do pai que já morreu. Quando recriado por seu filho nos documentários, esse pai tende a se manter mais vivo quanto menos se tenta transformá-lo em monumento. Nesse sentido, a realização de *Rocha que voa* poderia ser considerada, sobretudo, um investimento na potência da memória para manter presentes e vivas a imagem e a força do pensamento de Glauber, retomada e retrabalhada a partir dos vestígios que deixou.

### **Referências bibliográficas**

BENJAMIN, Walter. **Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: ED. Martins Fontes, 1990

DUBOIS, Phillippe. **Cinema, Video, Godard**. São Paulo: Cosac e Naif, 2004

FERRAZ, M. C. Franco. **Bergson hoje: virtualidade, corpo, memória**. In LECERF, BORBA e KOHAN (orgs). *Imagens da imanência: escritos em memória de H. Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. **Nove variações sobre temas nietzschianos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral** (Tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida** (Tradução de Marco Antônio Casanova). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras: Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007

### **Filmografia**

*Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha