

**Entre memórias e sonhos:
uma leitura Bergsoniana do documentário “Rocha que voa”**

Patrícia Furtado Mendes Machado¹

Resumo

Quais as possibilidades estéticas e políticas que oferece o cinema quando trabalha com a memória, seja a partir da sua temática, da linguagem ou da materialidade do filme? A partir dessa questão, evidenciamos algumas políticas da memória que estão em jogo na contemporaneidade e, a partir daí, propomos aproximações entre os conceitos de memória-hábito / memória por excelência em Henri Bergson e as imagens e sons do documentário *Rocha que voa* (2002), em que o diretor Eryk Rocha utiliza arquivos e depoimentos para tratar do período em que o pai, o cineasta Glauber Rocha, ficou exilado em Cuba.

Palavras-chave

Memória; documentário; arquivo

Abstract

Which are the esthetics and politics possibilities that the cinema proposes when working with memory, through the thematic, the language or the materiality of the movie? From that question, we verify some politics of the memory existing nowadays and, from now on, we propose approximations between the concepts of habit memory and pure memory, created by Henri Bergson, and the images and sounds from de documentary *Rocha que voa* (2002), as the director Eryk Rocha uses archives and testimonies aiming to talk about the period that his father, the filmmaker Glauber Rocha, have been exiled in Cuba.

Keywords

Memory; documentary; archive

¹ Mestranda em Comunicação Social pela PUC-Rio, orientada pela professora Andréa França. Especialista em roteiro de cinema pela Estácio de Sá, jornalista formada pela PUC-Rio e professora universitária. Participou de Congressos regionais e nacionais e publicou artigo na revista DOC-online. patriciamachado@gigalink.com.br

Introdução

Em *Rocha que voa*, de 2002, o diretor Eryk Rocha combina em diversas camadas memórias históricas e afetivas do período em que seu pai, o cineasta Glauber Rocha, foi exilado em Cuba, em consequência da ditadura militar brasileira. Um rico acervo, de textura e cores diversas, deu corpo ao documentário. Entrevistas concedidas a jornalistas, fotografias, cartas e filmes encontrados e reunidos entre os anos de 1997 e 1999, período em que Eryk frequentou a Escola de Cinema e Televisão de San Antonio de Los Banos, em Havana, foram reunidos a imagens e falas atuais dos moradores da cidade, pessoas comuns e cineastas que conheceram e/ou conviveram com Glauber. Vestígios de um passado que se fez presente no tempo de realização do filme e continua a se fazer presente a cada vez que é exibido.

Em determinado momento do documentário, em meio a imagens desconexas e pulsantes, lemos a seguinte frase: “a memória não se grava como uma película”. Essas palavras são tensionadas pelo próprio gesto do diretor, que a princípio partiria da intenção de justamente materializar as memórias em imagens e sons para exibi-las na tela. Já fica evidente aqui que relacionar o cinema à memória, apesar de instigante, não é tarefa fácil. Afinal, a que memórias nos referimos quando colocamos em jogo imagens, arquivos, lembranças e vozes que se misturam na tela, que se organizam com o propósito de lembrar alguém, um tempo ou um lugar? A partir destas práticas não seriam colocadas em evidência algumas políticas da memória?

A mais evidente destas políticas na contemporaneidade seria a já destacada por diversos autores, como Andreas Huyssen (2000) e Beatriz Sarlo (2007), que têm constatado que em diversos lugares do mundo proliferam discursos e debates públicos sobre o passado, tanto quanto crescem movimentos testemunhais, práticas autobiográficas na literatura e no cinema. Nesse movimento, que ganhou força nas últimas décadas, teria se evidenciado uma espécie de monumentalização do passado. Trata-se de um fenômeno cultural e político global, a chamada cultura da memória.

Segundo Huyssen (2000), os campos de extermínio nazistas desempenharam um papel fundamental para a emergência da memória na contemporaneidade, para as tentativas de não deixar o passado ser esquecido. Em países que viveram momentos conturbados, essa emergência da memória histórica tem sido uma questão fundamental. Na América Latina, em especial, esses discursos aparecem ligados ao tema dos desaparecidos políticos e da violação dos direitos humanos nas ditaduras militares, em

especial em documentários em que os filhos buscam informações sobre os pais desaparecidos². Em nome da preservação das lembranças do que se passou e da transformação das vítimas em um “emblema do que não pode, não deve ser esquecido” (GAGNEBIN, 2006), teria se tornado frequente confundir não esquecer com manter intacto.

Se em nome de um dever de memória, o passado não poderia cair no esquecimento, perguntamos de que maneiras buscar essas lembranças? Além da idéia de memória monumental, outras políticas da memória não estariam em jogo quando trazemos o cinema para dialogar com essas possibilidades de lembrar? Giorgio Agamben (2008) nos aponta uma maneira mais potente para pensar a memória, fugindo da idéia de monumento e estabelecendo um diálogo com o cinema. O trabalho com as imagens, nesse caso, seria dotado da potência de, assim como as memórias, “transformar o real em possível e o possível em real” (2008, 303). Não se trata aqui de qualquer maneira de se trabalhar essas imagens, mas sim de um gesto de inovação.

No caso de Eryk Rocha, sua proposta inicial quando realiza um filme sobre as memórias do pai é justamente a de abrir um campo de experimentação pela linguagem. Uma tentativa de discutir o papel político do cinema através da busca de novas estéticas, proposta já feita por Glauber e que teria sido deixada de lado pela tendência de um certo cinema brasileiro contemporâneo que “tem como paradigma o modelo de produção e de linguagem do cinema comercial somados aos recursos dramáticos da telenovela”, um cinema que “impede qualquer tipo de aprofundamento e complexibilização dos temas investidos” (ROCHA; 2007, 239).

Acreditamos que, na tentativa de combater esse cinema que “ignora ou finge desconhecer seu passado pobre e latino-americano” (ROCHA; 2007, 239), Eryk convoca as memórias do pai, um cineasta que “abriu caminhos”, que foi “uma luz na escuridão” não só para o cinema brasileiro como para o latino-americano, como reforçam os depoimentos no documentário. Se o cinema atravessa a vida de pai e filho, queremos entender que memória está em jogo no filme feito pelo filho sobre o pai. Para tanto, convocamos os potentes conceitos de memória criados pelo filósofo Henri Bergson. Esses conceitos, ao contrário de uma memória monumentalizante, que parte do pressuposto de que o passado é algo da ordem do acabado, abrem para o entendimento

² Podemos citar alguns desses filmes: Botín de Guerra (2000) de David Blaustein, Historias cotidianas (2001) de Andrés Habegger, HIJOS: el alma en dos (2002) de Marcelos Céspedes y Carmen Guarini, Los Rubios (2003), de Albertina Carri, Nietos, Identidad y memoria (2004) de Benjamín Ávila e ¿Quién soy yo? Los niños encontrados en Argentina (2007) de Estela Bravo.

de uma memória como potência, voltada para a ação no presente e no futuro. Uma memória que, movida pelo desejo de um novo cinema, oferece sua possibilidade de transformação.

Automatismo: da memória ao cinema

Na breve reflexão crítica que fez sobre o cinema brasileiro contemporâneo, Eryk Rocha é categórico: é preciso “desautomatizar o gesto de filmar, desautomatizar os esquemas de produção que são também esquemas de pensamento” (2007, 240). Qual seria, nesse sentido, a importância de fugir dos automatismos? Como bem lembra Walter Benjamin (1989), esses movimentos automáticos são próprios da vida moderna, dos homens que trabalham com as máquinas. Inspirado em Bergson, cuja “filosofia vinha tentando se apropriar da verdadeira experiência – em oposição àquela manifesta na vida normatizada das massas civilizadas”, Benjamin acreditava que tanto os trabalhadores das fábricas quanto a multidão de anônimos das grandes cidades, com seus gestos cada vez mais repetitivos, “liquidaram completamente a memória” (1989, pg.128).

Mas a que memória Benjamin se refere? Cabe lembrar que Bergson faz a distinção entre dois tipos de memória: a memória-hábito e a memória-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 permitiria agir no presente, que é por definição “aquilo que me interessa, o que vive para mim e, para dizer tudo, o que me impele à ação” (BERGSON; 1990, pg.160).

O presente consiste então na consciência do corpo que “experimenta sensações e ao mesmo tempo executa movimentos” (1990, pg.162). Um corpo que, com a ajuda da lembrança, está pronto para agir quando se depara com situações que já viveu antes. Por isso essa mistura da percepção com a lembrança nos economiza tempo ao executar determinadas atividades: 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 poderia causar o empobrecimento perceptivo. Condicionados a praticar os mesmos

papéis diante dos mesmos objetos que se tornam para nós familiares, correríamos o risco de não nos abirmos para outras maneiras de agir e reagir.

Dessa forma, entendemos que quando Walter Benjamin se refere a uma crise da memória, como ressaltamos acima, diz respeito a outra memória que não a memória hábito, uma memória por excelência que se conserva na virtualidade e possibilita a criatividade, a contemplação e o sonho. A memória-hábito, que condiciona as ações sensorio-motoras no presente seria, ao contrário, cada vez mais intensificada, principalmente através das experiências de choques da vida moderna. Vários exemplos do que seriam essas experiências são tirados de poemas de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, como aqueles que se referem a transeuntes que se “comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática” (BENJAMIN; 1989, pg.126), cumprimentando imediatamente quem sem querer os empurrassem.

Podemos relacionar essa memória-hábito a algumas imagens presentes no documentário de Eryk Rocha. Em especial, nos fragmentos retirados de outro documentário: *Viramundo*, de Geraldo Sarno (1965), em que retirantes nordestinos aparecem trabalhando em fábricas ou em obras na cidade de São Paulo, de maneira braçal, quase automática. Imbuídos de uma grande preocupação social, os cineastas da época acreditavam que através de seus filmes poderiam mudar a realidade do país. Nesse caso, essa massa de migrantes é apresentada de forma homogênea, como mão de obra trabalhadora e explorada (BERNARDET, 2003).

Quanto retoma essas memórias, parece evidente a necessidade de Eryk Rocha de trazer à tona antigas questões políticas, tanto do Brasil quanto da América Latina. Lutando contra as formas de automatismo, seria dado ao próprio cinema as possibilidades de transformação do presente, do fim da subordinação ao domínio cultural e econômico do chamado Imperialismo. No entanto, quando as imagens de *Viramundo* são organizadas em *Rocha que voa* de maneira totalmente diferente do formato privilegiado pelo chamado “modelo sociológico”³, como designou Bernardet (2003), a “voz do saber”, de uma saber generalizante, dá lugar a uma linguagem onde som e imagem são desconectados. Nesse sentido, na atualização das memórias, uma nova estética caminharia junto a uma antiga vontade política, que atualizada contribuiria para a luta nesse embate do cinema contra formas automáticas de se reproduzir o poder.

³ Na análise de Bernardet, os migrantes de *Viramundo* são tratados como objetos e o locutor se constitui como o detentor do saber ao organizar a narrativa e interpretar o que está sendo mostrado.

Fugindo de qualquer tipo de determinismo, e levando em conta as nuances e graus de todo pensamento bergsoniano, é preciso ressaltar que mesmo no automatismo é possível variar determinadas reações ou escolhas, já que a memória não fica à espera de que seja ativada mas, ao contrário, “aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens” (BERGSON, 1990, pg.107).

Essa memória pulsante estaria sempre pronta para se manifestar, mesmo que à revelia da nossa consciência⁴. 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 pequenas mudanças em nossos atos do cotidiano, variando de respostas a determinadas situações. Trata-se de atribuir a uma lembrança potente, capaz de irromper mesmo quando não convocada, a possibilidade de variar ações diante de situações já vividas.

De fato, a capacidade de variar ao suspender as respostas imediatas aponta para a possibilidade de abertura para novas maneiras de agir e reagir. 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. 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. Compreender esse processo só é possível quando primeiro entendemos que a memória está sempre presente, atuando nesses circuitos.

Recriando o passado

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

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

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, pg. 280) Trata-se da segunda, e verdadeira, forma de memória a que Bergson se refere.

Para melhor entendermos essa chamada memória por excelência, o filósofo usa a metáfora de um cone invertido. Nesse cone, em um plano virtual, o passado se converteria por inteiro, e nos acompanharia o tempo todo. No vértice do cone, as lembranças seriam atualizadas na medida em que “os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças impotentes, ou seja, inconscientes, o meio de se incorporarem, de se materializarem, enfim, de se tornarem presentes” (1990, pg.179) . Nesse sentido, a inserção da memória na percepção, na ação presente, seria um processo de atualização e não um movimento de escolhas de imagens que já estariam prontas, formadas.

Se no plano das materialidades, da percepção, é o corpo que age e se movimenta, no plano das virtualidades “o espírito conserva em todos os seus detalhes o quadro da nossa vida transcorrida” (1990, pg.282). É como se tudo que vivemos nos acompanhasse o tempo todo, só que em um plano que não é o material. Segundo Gilles Deleuze (1999), se temos dificuldade de entender um passado que se conserva é porque “acreditamos em um passado que já não é” (1999, pg.49). Se em vez de diferenças de graus estabelecemos diferenças de natureza entre percepção, que é o lugar da ação no presente, e lembrança, que quanto mais pura mais inativa na virtualidade do passado, compreendemos que esse passado se conserva inativo, porém pronto para se atualizar. Nesse caso “é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele “era” e, do passado, é preciso dizer que ele “é”, que ele é eternamente o tempo todo” (DELEUZE, 1999, pg.42)

Apesar do passado nos acompanhar, e de “ser o tempo todo”, não podemos lembrar de tudo, atualizar todas as memórias ao mesmo tempo. Ficaríamos imobilizados, nesse caso. É justamente a possibilidade de suspender a totalidade das lembranças que nos permite agir, um belo argumento para pensarmos que não é possível lembrar de tudo o que aconteceu, de dar conta de todo passado. Segundo essa lógica, caso fosse possível atualizar toda a nossa memória, ficaríamos paralisados, estaríamos impossibilitados de agir. Nesse ponto é importante compreender o que a conservação significa para Bergson. É ele mesmo que coloca a questão: “Mas como o passado, que, por hipótese, cessou de ser, poderia por si mesmo conservar-se? Não existe aí uma contradição verdadeira?” (1990, pg.175). Para responder a essa contradição, o filósofo

alerta sobre a necessidade de se desprender da herança do pensamento ocidental que entende o tempo como espacializável, como divisível e calculável. Como já dissemos, memória é duração. A estabilidade seria necessária somente para a ação, nunca para a memória.

Desse modo, conservar não seria manter as lembranças fixas, preservadas, prontas para serem recuperadas. Ao contrário, conservar seria a possibilidade de variar, de criar soluções para problemas. O passado se conserva por inteiro, em uma espécie de memória-mundo que vai além das memórias subjetivas, justamente para permitir que novas lembranças possam ser úteis para novas situações. Afinal, como resolveríamos problemas inesperados se apenas as lembranças mais importantes fossem conservadas no nosso passado? Mais uma vez fica claro que a função do cérebro não seria a de arquivar lembranças mas sim de suspendê-las. Assim como um prego que sustenta uma roupa⁵, o cérebro seria um vínculo com a ação presente, “um mediador entre as lembranças que se atualizam e a totalidade da memória, que persiste por inteiro, mas suspensa no virtual” (FERRAZ, 2007, pg.52).

É importante entender que, apesar de impotentes em termos de ação, as lembranças vibram na virtualidade, no tempo que dura. Essa memória, nesse sentido, 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, pg.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, pg.283). Nesse misto entre percepção e memória, entre presente e passado, poderíamos pensar, segundo Bergson, na união entre corpo e espírito, escapando assim de dicotomias.

Essa ligação que se estabelece pela atualização das lembranças se dá através de contrações e expansões que podem resultar em formas particulares de duração. Quanto mais contraídas as lembranças, mais próximas estariam do corpo e da ação e, portanto, do presente. É como se, ao perceber tivéssemos que “abrir diante de nós o espaço, e fechar atrás de nós a duração” (1990, pg.169). Ao contrário, quanto mais imersos na duração, mas expandidas as lembranças e assim, mais próximas do espírito e do sonho. Desse modo, “para poder evocar o passado em forma de imagem, é preciso abstrair-se da ação presente, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (1990, pg.90).

⁵ Essa metáfora do prego é usada logo no primeiro capítulo do livro *Matéria e Memória*.

Compreender o tempo como absoluto, como fluxo ininterrupto, como duração é 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. Se entregar à duração do tempo, às hesitações e à imaginação seria um exercício para abrir-se à essa memória singular e irrepetível, que permite a reinvenção, a transformação e a criatividade. Como bem lembra Deleuze, “a duração é memória, consciência, liberdade” (1999, pg.39).

Nesse sentido, com a ajuda de Bergson, podemos pensar a memória como libertária, como força contra o automatismo, como “fonte inesgotável, prenhe de novos futuros” (FERRAZ, 2007). Uma memória que atua contra práticas arraigadas e certezas consolidadas na medida em que oferece a possibilidade de variar, de transformar. A partir dessa visada do reconhecimento da potência de uma memória da transformação, recuperar o passado seria recriá-lo em vez de tentar restituí-lo.

Seria esse o processo revelado pelo filme que o filho faz sobre Glauber? Para o crítico José Carlos Avellar, “o que *Rocha que voa* pretende não é simplesmente historiar, reconstituir, contar a efervescência do cinema no tempo de Glauber, mas provocar efervescência igual, de hoje, como aquela, saltando daquela, dialogando com aquela, mas outra” (232). Nesse sentido, podemos pensar nas maneiras encontradas por Eryk para usar a força do passado para recriá-lo no presente, pensar nas questões colocadas pelo cinema latino-americano nas décadas de 60 e 70 para pensar no cinema brasileiro hoje.

Sonhos e memórias

Ao mesmo tempo em que estabelece a crítica às formas de automatismo através da memória do cinema, de fragmentos de filmes e depoimentos do passado, Eryk também aponta possibilidades. Para tanto, convoca uma memória muito próxima a segunda memória pensada por Bergson, a memória por excelência. 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 fundidos uns sobre os outros, formando juntos uma só imagem, na qual podemos perceber todas as outras imagens.

Em especial, uma cena do documentário é emblemática para pensarmos nessa memória bergsoniana. Em depoimento no filme, o cineasta argentino Fernando Birri

fala sobre visões que teve de Glauber depois da sua morte. Como “uma anjo rodeado de películas”, ele gritava em um megafone: “Sonhem com os olhos abertos”. Essa visão do sonho é muito próxima dessa memória de “sobreimpressões cinematográficas”: fusão da própria imagem de Birri com o mar, com prédios e moradores de Havana.

É justamente quando solicita do espectador um desligamento das formas convencionais de se perceber o mundo, de maneira linear e organizada, que *Rocha que voa* nos convoca a fugir do automatismo e a nos abrir à potencialidade do passado, que se mantém no presente. Por isso, Fernando Birri afirma que Glauber “ainda está levitando por aí”: são suas memórias, e sua presença, a força para que o filho proponha uma estética cinematográfica que foge de uma certa tradição cinematográfica contemporânea. Para tanto, colocar a memória em relação com as imagens do cinema é tarefa fundamental.

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 à 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 apontam para uma nova linguagem, muito parecida à do vídeo⁶ e potencializada pelas novas tecnologias digitais. Um processo de inovação a partir da reatualização da memória, que se projeta em direção ao futuro.

Sua proposta é a de “documentar o sonho”. No documentário, realizado com a ajuda dos recursos digitais, estaria a possibilidade de “uma linguagem potente, aberta, multifacetada, imperfeita, dissonante” (ROCHA; 2007, 240). Trata-se do desafio de “reaproximar o sentido estético do sentido político” (AVELLAR; 2007, 231). Logo nas

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

primeiras cenas de *Rocha que voa* essa proposta fica clara: imagens desconexas como as de um sonho, em que mar e céu se misturam em texturas e sons perturbantes, e se desconectam da ação para mergulhar nas lembranças pulsantes da memória pensada por Bergson.

De pai para filho

O movimento proposto por Eryk 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 ser 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.

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. “Essas vozes são como se estivessem aqui, voando em algum lugar aqui, se deparando e se confrontando com o mundo hoje, o cinema hoje, com a América Latina hoje”⁷. No entanto, entre todas as vozes, a de Glauber é mais forte, mais marcante. 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.

Em *Rocha que voa*, o que é mostrado não se refere necessariamente ao que está sendo dito, complexificando a relação entre imagem e som. Trata-se de deixar claro que, apesar da importância dessas memórias, os caminhos percorridos pelos cineastas daquele tempo não se repetem. Novas questões são colocadas pelo tempo agora, por outro contexto histórico. No entanto, essas memórias são fundamentais para um diálogo com “nossa rica herança cultural-estética do cinema autoral dos anos 1960/1970”

⁷ Trecho da entrevista de Eryk Rocha concedida ao crítico José Carlos Avellar que faz parte dos extras do DVD oficial do filme.

(ROCHA; 2007, 240) e com as novas possibilidades de experiências estéticas trazidas pela tecnologia digital.

Afinal, de quem é a voz que realmente costura os fragmentos do filme? Como afirma Eryk, *Rocha que voa* “não é um filme sobre, é um filme através”⁸ dos pensamentos de Glauber. Podemos pensar que o filho fala através da voz do próprio pai? Pode ser. Não é a toa que usa películas vencidas para filmar o presente, e mistura essas imagens às dos arquivos: passado e presente se comunicam e se transformam.

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.

Na retomada desses arquivos, 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 e falar através da voz que também continua viva. Quando recriado por seu filho no documentário, 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.

⁸ idem

Referências Bibliográficas

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

AVELLAR, José Carlos. *Pai, país, mãe, pátria*. IN: Alceu. Revista de Comunicação, Cultura e política. Vol. 8- n.15 – jul/dez- 2007

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

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989

_____. *Obras Escolhidas: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992

_____. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed.34, 1999.

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.

_____. *Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica*. Revista da Intercom, volume XXVII. São Paulo: janeiro/junho de 2004.

_____. *Percepção, tecnologias e subjetividade moderna*. E-Compós, 2005.

(http://www.assimcomunicacao.com.br/revista/documentos/agosto2005_cristinaferraz.pdf).

_____. *Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade*. FAMECOS, nº 27. Porto Alegre: 2005

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

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

LECERF, BORBA e KOHAN (orgs). *Imagens da imanência: escritos em memória de H. Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

REZENDE, Luiz Augusto. “Virtualidade e referência: um breve olhar sobre Ulisses”, in: *Devires-Cinema e Humanidades*, BH: ed. UFMG, v.4 n.2, 2007.

ROCHA, Erik. *A exaustão da normalidade*. IN: Alceu. Revista de Comunicação, Cultura e política. Vol. 8- n.15 – jul/dez- 2007