

# O último Glauber: notas sobre viagem, fotografia e memória no filme Diário de Sintra

## **Elane Abreu**

Doutoranda | Universidade Federal do Rio de Janeiro  
elaneabreu@gmail.com

## **Marcelo Carvalho**

Doutorando | Universidade Federal do Rio de Janeiro  
marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

## **Resumo**

Em que se diferem o viajante e o exilado? Como pensar a memória criada no exílio? Esses são os eixos pelos quais fazemos girar Diário de Sintra (2008), de Paula Gaitán. O filme é um relato poético do exílio de Glauber Rocha nesta cidade, em que as fotografias servem de guia mnemônico para a busca de vestígios da passagem do cineasta por Sintra. O filme constitui-se num exercício de viver na fronteira, lugar de formação de uma memória fragmentada, inconclusa e precária.

## **Palavras-chave**

Diário de Sintra, memória, vestígios.

## **1 Introdução**

Desde o final do século XX presenciamos de maneira mais evidente na cinematografia brasileira o aparecimento de filmes que tratam de questões acerca do exílio e da viagem como tentativas de reconstituição de “existências brasileiras” no exterior. Fragmentadas, fluidas, cambiantes, mais próximas de uma diluição do que de uma verdadeira reconstituição de identidades, tais experiências encontraram em Terra Estrangeira (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas, seu exemplo mais conhecido e de maior apelo comercial. Além desse filme, existem inúmeros outros que abordam o mesmo problema, como Diário de Sintra (2008), de Paula Gaitán. O filme é um relato poético, quase abstrato, do exílio de

Glauber Rocha na cidade portuguesa, onde as fotografias servem de guia mnemônico para a busca de vestígios da passagem do cineasta por Portugal. Exílio, memória e imagem dão vida a um filme subjetivo e delirante.

Em que se diferem o viajante e o exilado? Como pensar a memória criada no exílio? Como *Diário de Sintra* lida com essas questões e como constrói saídas para os impasses por elas colocados? Construiremos nosso caminho – tendo tais indagações como guia – a partir de três blocos distintos, cada bloco expressando um par de preocupações identificadas no filme: “Exílio e onirismo”, “Perambulação e saudade do futuro” e “Fotografia e memória”.

Paula Gaitán foi a última companheira de Glauber, tendo vivido com ele no exílio em Portugal. Gaitán parte, portanto, de sua própria experiência. No entanto, consideramos que *Diário de Sintra* é, antes de tudo, uma busca por um passado não-psicológico, um passado em sua plenitude, embora fragmentado e inconcluso. Busca exasperada pela recomposição mnemônica inconclusa de Glauber Rocha, fadada ao fracasso – sendo este fracasso, em contrapartida, um dos motivos do sucesso estético alcançado pelo filme. Demonstraremos essa tensão recorrendo primordialmente a três filósofos célebres por suas proposições acerca do tempo: Walter Benjamin (*Rua de Mão Única*), Henri Bergson (*Matéria e Memória*) e Gilles Deleuze (com seus livros sobre o cinema, *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo*).

## 2 Onirismo e exílio

Há filmes em que a memória é o centro da atenção, filmes que giram sobre um eixo mnemônico no qual o tempo toma as rédeas. Aqui, não raro, as lembranças se revestem de um caráter diferente, criando verdadeiros estados coletivos onde o “esforço de recordar” e o “objeto lembrado” excedem a ambos. *Diário de Sintra* é um desses filmes: Paula Gaitán (a diretora) e Glauber Rocha são lançados num turbilhão temporal.

O filme é tomado por um onirismo lírico com forte inclinação para a abstração expressa em procedimentos como fusões, desfocados, travellings lentos e em imagens de construções em ruína ou da natureza. “Cada hora ele construía um sonho, Ele nunca deixava de sonhar”, ouvimos em off. Mas, quem “sonha” as imagens que vemos? Não é Glauber, por certo. Glauber alucinava nos filmes e na vida com a história do Brasil, com as relações internacionais de dependência, com a condição latino-americana, com a superação do capitalismo – com exceção de *Pátio* (1959), sua estreia no cinema como diretor, em que encontramos um esforço em direção à abstração. Mesmo assim, as relações que *Pátio*

estabelece com o concretismo o impulsionam a outros problemas formais. Quem “sonha” em *Diário de Sintra* é o próprio filme pela relação que Gaitán estabelece com a figura ausente de Glauber. O lirismo do filme não vem da poética de Glauber, mas de sua ausência, do abandono exasperante que sua partida deixou em Gaitán. A morte de Glauber é (profeticamente) anunciada no filme pelo próprio cineasta; mas é o lirismo das imagens que dá a esse falecimento a carga de um exílio.

A figura do exilado no Brasil, a partir das ditaduras que o país viveu no século XX, notadamente após o período militar de 1964 a 1985, tornou-se identificada ao exilado político, ao dissidente do regime. Embora os exilados políticos brasileiros possam com toda autoridade se dizerem “exilados”, o exílio é uma experiência mais ampla. O exílio não se confunde com a viagem. Quem viaja desloca-se no espaço e no tempo, vivencia uma abertura, uma disposição que permite que o lugar de chegada seja também local de acolhida: o viajante está em casa na viagem. O exilado (pelo menos o exilado ideal) não faz a passagem completa: seu corpo habita a nova terra, mas seus esforços têm como objetivo o retorno, já que o deslocamento tornou-se uma dívida que seu passado tem consigo. A nova terra para o exilado é refúgio, retiro, cujo contrato tácito é o da duração temporária, pois não a tomou como sua casa. O viajante esteve perdido antes da partida e continuará perdido em sua volta, é propenso aos tremores que os deslocamentos proporcionam. Não há nostalgia nas aventuras de Sal Paradise e Dean Moriarty, há compridas estradas pontilhadas de cidades que levam à costa leste dos EUA e ao México (KEROUAC, 1997). Os vagões de trem que acolheram os bluesmen e os barcos onde Jack London serviu se constituíam em casas, verdadeiros nichos profanos de adoração ao deslocamento. A literatura americana já foi a pátria dos viajantes, enquanto a “saudade”, palavra portuguesa, é uma das “línguas” pela qual fala o exilado.

A experiência do exilado difere da vivência do emigrante. O viajante e o emigrante comungam entre si a mesma disposição quanto à terra que se chega, com a diferença de que o segundo intenta (idealmente) não retornar. As configurações que povoam o exilado têm outra disposição: há no exilado algo da ordem de uma resistência em aderir à terra que se chega, quase uma teimosia resoluta ao não aceitar o que encontra. Num exilado descobrimos uma indisposição, uma saudade lancinante que mina, já de início, quaisquer esforços de adaptação. Não queremos dizer, contudo, que as distinções entre o viajante, o emigrante e o exilado sejam fronteiras impermeáveis, pelo contrário. São estados fluidos prenes de passagens internas: o caminho estaria aberto a que exilados adaptem-se à terra de chegada,

a ponto de fazerem dela sua casa, o exílio transformando-se em estadia definitiva, reconversão afetiva e física na adoção da nova terra – e o exilado, enfim, começa a se parecer com aqueles que emigram. Ou ainda, muitos que emigram são, em seu âmago, exilados, inadaptados, incapazes de realmente aceitar a nova terra. De qualquer forma, estão bem distantes do turista, que chega aos lugares que visita com os olhos esbugalhados e a boca salivando.

### 3 Perambulação e saudade do futuro

“A paisagem não é habitada, é vivida. Ela é vista por alguém que se encontra em exílio”. De que paisagem nos fala esta narração em off do filme? Diário de Sintra é composto por diversas imagens de Portugal que surgem de um puro ato de errância: o perfil de Lisboa, o mercado de peixes, as ruas de Sintra, o Palácio da Pena num monte próximo à cidade e o Castelo dos Mouros, o mar ao fundo, estradas que recortam montanhas nevadas. Essa é a paisagem que a diretora encontra, a que habita com sua câmera à procura dos resquícios da passagem de Glauber pelo país. Mas a paisagem “vivida”, aquela que Gaitán evoca na narração em off, é de outra ordem. O exilado vive a terra deixada para trás e o seu tempo é o do retorno. Talvez possamos falar não apenas de uma situação de distanciamento geográfico da terra natal, de uma apartação física, mas de um verdadeiro “sentimento de exílio” como um estranho amálgama entre uma “saudade de futuro” acalentada pelo retorno e a “saudade do passado”. A paisagem vivida por Glauber é pura virtualidade, saudade da terra deixada no passado e projeção de reencontro com a terra no futuro. Glauber é o exilado evidente do filme, sua figura central. Mas a perambulação de Gaitán tem um conteúdo afetivo que duplica o próprio exílio da diretora: pois se muitas das imagens do filme nos dão conta do exílio do casal no passado, noutras Gaitán perambula pela região ao redor de Sintra em um novo exílio que ela enfrenta ao experimentar o afastamento de Glauber, a distância intransponível, a ausência lírica de Glauber de sua vida. Seu exílio atual (ao realizar o filme) tem como terra natal o período que viveu com Glauber em Portugal: exílio no exílio.

A forma-perambulação não é novidade no cinema. O filósofo Gilles Deleuze já chamava a atenção para sua importância em filmes do pós-Segunda Guerra Mundial. Ao contrário da viagem do cinema clássico, onde o deslocamento espacial se dava com o intuito de cumprir uma missão em incursões expedicionárias, iniciáticas, de formação ou mesmo de transformação psicológica, o início do cinema moderno elevou o vai-e-vem errante e sem missão definida ao estatuto de movimento privilegiado do filme. A viagem associada a uma

finalidade específica, assim, é substituída por outra forma de viajar caracterizada pelo deslocamento sem fim determinado, atestando uma crise generalizada da ação (uma crise sensório-motora, como na definição de Bergson em *Matéria e Memória* (2006)) que arrastava o cinema para uma reconversão completa, instaurando-o num estágio de transição entre o cinema clássico (da imagem-movimento) e o cinema moderno (da imagem-tempo) (DELEUZE, 1985, p. 252-258). Na Europa, encontramos tal característica em momentos marcantes do neorealismo italiano (anos 1940), da *nouvelle vague* francesa (final dos 1950 e década de 1960) e do novo cinema alemão (entre os anos 1960 e 1970). A forma-perambulação afetou também o cinema nos EUA, caracterizando boa parte dos filmes mais bem sucedidos entre os anos 1960 e 1970, como *Perdidos na Noite* (1961, de John Schlesinger) ou *Taxi Driver* (1976, de Martin Scorsese). No Brasil, encontramos-a em diversos filmes do período marginal, aliás, pródigo em perambulações, como nos filmes de Rogério Sganzerla *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *Sem essa Aranha* (1970).

As diferenças entre a imagem-movimento e a imagem-tempo correspondem à própria repartição da história do pensamento ocidental ao qual Deleuze segue em sua crítica à representação. O cinema da imagem-movimento (cinema clássico) atua, para Deleuze, pela representação de um tempo cronológico e um passado presentificado (flash back), apresentando movimentos “normalizados” (raccords) e pressupondo a independência dos objetos e dos meios que filma. Esses pressupostos propiciam o desenvolvimento de um cinema de ação a partir da narração orgânica (onde todos os elementos contribuem para um fim) com forte aspiração à “imagem verdadeira” – daí toda a relação privilegiada que mantém com os julgamentos sob o princípio de apartação entre o bem (os heróis) e o mal (os bandidos). Já a imagem-cristal (primeiro aspecto pleno da imagem-tempo no cinema moderno) se faz pela reversão dos princípios da imagem-movimento. Surge no cinema, então, todo um universo de imagens não-representacionais, onde a apresentação direta (a-cronológica) do tempo e a concomitância do “virtual” e do “atual” na mesma imagem (como nas indefinições temporais entre passado e presente) liberam as anomalias de movimento (os falsos-raccords). As constantes descrições (ditas óticas e sonoras) dos objetos e dos meios os repõem sempre sob novas faces, destronando a ação e o sentido de uma missão a cumprir por um cinema de videntes (os personagens veem, mas já não agem) e perambulantes, onde a narração tornou-se falsificante. Aos julgamentos e às apartações morais, surge o afeto como princípio de aderência: as escolhas se tornaram forças afetivas (DELEUZE, 1990, p. 155-167).

Atendendo a uma “saudade do futuro” impossível de ser saciada, Gaitán vai em busca de Glauber no presente e no passado, perambulando a esmo. Sua escolha é puramente afetiva, fazendo de Diário de Sintra um experimento quase intangível (o radical lirismo do filme na ausência de Glauber, como citado anteriormente), e as imagens fragmentadas do passado onde o filme se apóia (as fotografias de Glauber, os registros da família em super-8) servem de guia para esta errância. Mesmo que Gaitán fale de uma dor que é dela, a busca por Glauber nada tem de uma memória psicológica. O filme não diz como Glauber era “para Gaitán” e as informações sobre seu estado de espírito e sua saúde, se não deixam de existir, não se constituem em seu interesse primordial. Diário de Sintra mergulha em todo o passado contido na experiência do exílio da família de Glauber. Essa incursão ao passado não se dá como um desfile de fatos cronológicos, mas como aparição direta do tempo a cada imagem (imagem-tempo deleuziana): cada plano, cada fusão, cada sobreposição de imagens nos leva para o período inteiro no qual Glauber e Gaitán estiveram exilados em Sintra, somos imersos nessa imensidão a cada imagem que logo se desfaz em prol de nova incursão ao passado – as descrições que se sucedem da imagem-cristal (DELEUZE, 1990, p. 87-120). Resta-nos uma experiência de fragmentação e incompletude, a-cronológica e não-linear, pois do passado pleno só retemos ruínas. São circuitos cada vez mais amplos, onde “memória virtual” e “aparição atual do passado” estão indiscerníveis. “Tempo perdido, tempo redescoberto, linhas fugazes, linhas que se entrecruzam. Fluxo do tempo”<sup>1</sup>.

#### 4 Fotografia e memória

A fotografia desempenha papel privilegiado no filme. Pelas fotografias (e pelas imagens em super-8) o passado de Glauber vem à tona, não no intuito do resgate de sua vida tal como foi, mas de uma alusão aos seus fragmentos, pedaços de sua história no local de exílio. Boa parte da composição de Diário de Sintra desponta de imagens fixas que, trazidas pelo vento, ressonam pequenos acordes do passado. São imagens que “comunicam apenas uma parte de seu segredo”, como diz o off.

Há momentos no filme em que fotografias de Glauber, penduradas em árvores desfolhadas, balançam ao sabor do vento. Fotografias em preto e branco, como frutos que podem cair a qualquer hora, apontam para a memória de momentos que passaram, mas que não cessam de redescobrirem-se diferenciadas. Essas imagens mais sugerem essa potência de transformação do que propriamente afirmam o passado que foi. O que vemos são

---

<sup>1</sup> Trecho da narração em off em Diário de Sintra

fragmentos de vários “glauberes” possíveis. Ao serem mostradas fotografias de Glauber para pessoas nas ruas de Sintra, elas se esforçam em lembrar se o conheceram, se já viram alguém parecido com ele, tendo a imagem como um meio de escavar as próprias lembranças. Algumas começam a falar de pessoas que lembram Glauber, tentando costurar narrativas entre a fotografia e suas vivências particulares. Nessa situação, a fotografia não tem força pelo seu referente, seu testemunho único de passado, e sim, pelo que evoca. O que entra em jogo é o tempo que ali se esgarça na força das lembranças de cada um dos transeuntes de Sintra, local revisitado por Gaitán e no qual se introduz a anacronia das imagens. Esse salto anacrônico despertado em quem observa hoje as imagens reelabora a relação que ela mesma tem com aquelas fotografias.

As fotografias também são apresentadas aos companheiros e amigos de Glauber, o que traz à tona outras facetas do tempo. Os que viveram com Glauber, ao olharem as imagens, falam de afetos, experiências, trocas que tiveram com ele. Alguns se demoram em uma fotografia e tentam narrar o que dela se desprende, as lembranças que dela emanam. Glauber não só está ali, no recorte fotográfico, mas na vitalidade que aflora da memória de seus amigos. Diferentemente dos transeuntes de Sintra, as evocações dos que tiveram próximos a Glauber são carregadas de sentimentos e correspondências disparadas pela relação presente (atual) da imagem com o passado (virtual) redescoberto. Seus depoimentos procuram resgatar o Glauber do cotidiano, dos ideais, da bravura. Por ter, cada um, uma relação diferente com o cineasta, as lembranças montam um mosaico que não sobrevive na totalidade, mas na complementaridade de umas nas outras. É como se cada companheiro trouxesse do passado seu fragmento de vida com Glauber para uma leitura plural no presente atual proposto pelas fotografias.

Como clics que despertam e rompem cronologias, as fotografias de *Diário de Sintra* seguem na contramão de uma narrativa linear e sequencial. As imagens de registro são frequentemente mescladas às imagens recentes da cidade, na qual vestígios do tempo em que viveu Glauber são reconfigurados. Casas, ambientes, personagens e fotografias tornam a tessitura de *Diário de Sintra* independente de marcos temporais estabelecidos, tal como acontece em filmes biográficos tradicionais. Ali, são os rastros temporais que compõem o diário imaginário de Glauber em Sintra. E as fotografias são portas para revisitas à cidade em outros tempos que não vemos, mantidos na virtualidade, mas que aludimos pelas lembranças dos que viveram com Glauber.

A memória é a questão central do filme. Ela se liga à fotografia, para autores como Laura Flores (2005, p. 139), pela própria condição indicial dela advinda. Trazendo algo do passado ao presente da percepção visual, ela se constitui como imagem-rastro evanescente. “Ambas, fotografía y memoria, tienen como objetivo principal almacenar algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil”. Em outras palavras, fotografia e memória seriam meios pelos quais as lembranças tomam forma de rastro. Sobre isso, acolhemos o que Benjamin (1995) fala em seu instigante ensaio *Escavando e Recordando*. Ele propõe a noção de memória como “meio” e não “instrumento” de aproximação com o passado. Estaria nisso o empenho do escavador, aquele para o qual o passado se revela em camadas por serem descobertas. No ato de escavar, recordamos do que antes havia ali e do que ainda poderia estar submerso, desconhecido.

Poderíamos pensar a proposta de Gaitán como uma criação que remete a este empenho escavador, lidando tanto com o que conhece sobre o passado quanto com o que dele está por se revelar. Memória, como meio de escavar, não é documento, não implica passado imutável. Ela é volátil e se refaz a todo instante. Recordar, então, é lidar com rastros de um tempo sobre o qual não conheço em integridade. A memória como meio de perscrutação do passado lida com as obscuridades de um terreno repleto de “achados”, ruínas. Ou seja, mais do que encontrar uma exatidão dos acontecimentos passados, Gaitán revela destroços da vivência de Glauber que ressoam hoje.

Há na memória do escavador algo da atividade da memória em Bergson (2006). Como que acionando “camadas”, a memória, no entender bergsoniano, atualiza-se a partir das virtualidades do objeto. Ela está sempre presente e em reconstrução constante, uma vez que a própria percepção perpassa diferentes níveis. As camadas da memória, desse modo, rondam em torno do objeto percebido. Assim, “essa memória, que sua elasticidade permite dilatar indefinidamente, reflete sobre o objeto um número crescente de coisas sugeridas – ora os detalhes do próprio objeto, ora detalhes concomitantes capazes de ajudar a esclarecê-lo” (BERGSON, 2006, p. 119). As fotografias no filme potencializam tal noção de virtualidade, em que camadas sempre renováveis de virtuais circundam o objeto, até que com elas venha a se indiferenciar, a se “cristalizar”.

Fotografia e memória lidam com a incompletude, assim como o exilado lida com a inadaptação ao seu lugar de exílio. Abreu (2010), ao abordar este caráter de incompletude da imagem fotográfica, aponta para sua ausência de totalidade presente, ou seja, fotografias são pedaços, sobras do que já passou e que persistem como fagulhas incompletas. É nesse



sentido que fotografia e ruína são parceiras, fragmentos descontínuos, incompletos e instáveis. Uma mescla de morte e vida. Como figuras duplas, as fotografias de Glauber operam no filme com a vitalidade dessa instabilidade. O peso não recai na utilização das imagens como forma de homenagem póstuma, mas na atuação delas como fragmentos que se recriam liricamente na narração.

“Uma imagem de exílio, uma imagem de refúgio, uma imagem doída”, ouvimos de um dos companheiros de Glauber ao olhar uma fotografia do cineasta com semblante sobrecarregado, tenso. Essas expressões condensam a relação entre exílio, fotografia e memória em *Diário de Sintra*. Lugar estranho, visão dispersa, dor subjetiva. Em outra passagem do filme, espalhadas sobre rochas, imagens de Glauber em vários momentos de sua vida marcam essa dispersão inquietante de sua imagem em solo estrangeiro. Recortes do tempo, do lugar, da imagem e dos afetos estão ali em diálogo delirante e fugaz. Apaziguando a dor do passado, as imagens constroem uma narrativa diversa, apelando para a vitalidade da tensão entre passado e presente – seja questionando o tempo, seja apontando para a incompletude da memória. A paisagem da terra de exílio é composta dessa tensão, de tempos separados, de exercício de elos. Gaitán, na escavação de vestígios temporais de Glauber em Sintra, não procura encaixá-los tal como se pretende a montagem completa de um quebra-cabeça. Ao contrário, busca-se manter o caráter fragmentário, inconcluso e evanescente dos rastros de sua passagem por Sintra, o que inclui presenças e ausências.

O guia mnemônico fotográfico sugerido por Gaitán é marcante por explorar o aspecto esparso e incompleto de peças que teimam em preservar desencaixes. A proposta de um diário que mescla imagens íntimas, de registro, depoimentos e fotografias, torna a montagem de *Diário de Sintra* desafiadora e inquietante. Percorremos a imprevisibilidade dessa montagem durante todo filme, que vai se construindo sem artifícios sequenciais previsíveis. A inquietação das imagens incorpora a própria maneira de atuação da memória sobre os objetos, tal como o potencial fotográfico de atualizar camadas virtuais indefinidas. Acompanhamos a narrativa com a sensação de um vago porvir, tão incerto quanto o futuro da fotografia de Glauber levada pelo rio em direção ao mar em uma longa sequência.

## 7 Conclusão

O exílio é a viagem forçada e que se realiza sob contrariedade, mas, ainda assim, é um deslocamento sob o signo do tempo. Se a “saudade do futuro” é a região virtual do retorno

criada no presente, a terra abandonada – ou, de outra forma, o espaço anteriormente habitado, agora tornado tempo, virtualidade pura – é igualmente uma recriação, uma reconfiguração do passado que jamais deixou de existir, afeto que incide sobre o presente. O delírio do exilado se faz na condição de um duplo mergulho no tempo como projeção futura e reconfiguração do passado e, em ambos, se dá a criação de memória. Mas – como vimos – o exílio, mais do que uma solução temporária, do que uma partida física, é um “sentimento”, uma existência afetiva em si. Por um depoimento em *Diário de Sintra* tomamos ciência de que esta cidade é o lugar para onde os portugueses se refugiam sem que precisem sair do próprio país, porque tudo ali é tão mais forte e exuberante do que as pessoas que chegam em busca de refúgio, que Sintra torna-se a cidade ideal para esconder-se. Talvez seja apenas uma imagem poética que coube bem ao filme, mas não importa. Ela denota certa imaterialidade da figura do exilado: no fundo, nem é preciso sair do país para experimentar o exílio – salvo, evidentemente, perseguição política efetiva. Basta uma necessidade de partida e um sentimento de exílio que a sustente.

Mas, se tal mergulho em direção concomitantemente ao passado e ao futuro é uma criação em ato de memória, esta em nada deve, em *Diário de Sintra*, à reconstituição minuciosa de um passado que supostamente teria existido (como no recurso do flash back do cinema clássico). Ao contrário, o passado da família exilada em Portugal chega ao filme como potência plena, mas incerta, confusa, ao sabor de um tempo que jorra incessante e descontroladamente (lembança pura bergsoniana (2006); imagem-tempo deleuziana (1990)). Tal é a recriação da memória no filme: inconclusa, precária, dispersa, arruinada, para sempre fragmentada, como na série ininterrupta das fotografias de Glauber. No exílio, a terra brasileira distante recobre como memória a terra estrangeira, mas tal recobrimento é incerto, peças esparsas de um quebra-cabeça incompleto que atestam a inadaptabilidade à terra que serve de abrigo. Ainda mais que *Diário de Sintra* é um filme sobre o exílio (de Glauber e sua família da ditadura brasileira) realizado por alguém que vive um novo exílio (Gaitán apartada de Glauber, irremediavelmente separada daquela época), com o agravante de que a saudade de futuro, neste caso, está fadada a jamais ser saciada.

O exílio é a oportunidade de criação de memória como conjunto de discursos que procura dar sentido ao passado perdido e ao futuro inalcançável. Deleuze fala de uma “função fabuladora” do cinema dos países periféricos como criadora do único povo possível, o povo porvir, a esperança de constituição de um povo onde não há povo ainda, onde nunca existiu povo (DELEUZE, 1990, p. 257-266). O exílio é um momento crítico justamente por

evidenciar, pela distância geográfica, que o povo nunca existiu, que ele não compareceu à Revolução, como o próprio Glauber atestaria em seus filmes, principalmente a partir de *Terra em Transe* (1967). Justamente, em *Diário de Sintra* a ausência de um povo, intuída por Glauber muito cedo, é exacerbada pela série de depoimentos de moradores dessa cidade portuguesa que não o conheceram, para quem Glauber nada significa. Trata-se de um esforço às avessas, pois os entrevistados, em sua maior parte, não são capazes de se recriarem “como povo” a partir de Glauber, que é relançado para um último exílio.

Mas, não haveria algo de um “viver entre mundos”, de certa situação de viagem perambulante, de errância (qualquer lugar é casa) e não exatamente de exílio (isto é, de amor pela origem) na própria condição brasílica constantemente invocada por Glauber? O modernismo brasileiro identificou bem esse estado, numa recriação sem fim (sem télos ou acabamento) da imagem de um povo porvir em terras “de empréstimo”, cabendo a Mário de Andrade a criação do errático Macunaíma (2011)<sup>2</sup>. Glauber tinha uma forte intuição de que vivia entre vários mundos. Em *Diário de Sintra* o vemos confundindo deliberadamente português, francês, inglês e espanhol<sup>3</sup>. A ameaça à língua de origem é uma importante marca do exílio (vide nosso estranhamento pelo português arcaico no filme de exílio *Desmundo* (2003), de Alain Fresnot). Mas o exílio de Glauber também era viagem, artista em transe e em “trânsito”, brasileiro e apátrida, desfazedor de identidades, “falador” de línguas: na “estranheza da língua” diluem-se as identidades. E a viagem errática de Gaitán, sua perambulação, não acabaria por constituir-se numa saída possível (o radical lirismo como perda de si) para o impasse de *Diário de Sintra*, enredado na busca irrealizável pela origem?

A viagem errática, assim, surge como a matéria-prima de certa memória brasileira recriada no cinema, determinando as mais variadas recomposições mnemônicas fragmentadas de uma precária brasilidade surgida no estrangeiro. Encontramos tal impulso em filmes como o já citado *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas, onde a busca pela reinvenção de si leva o protagonista a um frustrado retorno ao País Basco de sua mãe, onde a origem se perde em meio à vivência na ilegalidade. E ainda, na viagem ao país de exílio do pai, o mesmo Glauber Rocha, desta vez em Cuba, em *Rocha que Voa* (2002), de Eryk Rocha. Se o exílio é criação de memória, sua conexão última será sempre com uma origem mítica. É a viagem perambulante que questiona a origem mítica, alargando os

---

<sup>2</sup> Certa vez, Jean-Luc Godard instigou uma plateia canadense sobre sua condição de exilada, acrescentando que ela vivia exilada não da Europa (resposta evidente), mas da América (1989). Questão que colocamos: seriam os canadenses exilados ou estariam num “paradoxo de viagem”?

<sup>3</sup> Tal procedimento encontra-se, inclusive, no título de um de seus filmes, *Der Leone Have Sept Cabeças* (1969).

limites, pondo-nos em trânsito, fazendo do próprio deslocamento uma casa, e da memória um processo ininterrupto de reconstrução. No mais longínquo, na viagem errática sem começo nem fim, sem missão determinada, é que reside uma resposta possível para a nossa a-identidade.

### Referências

- ABREU, Elane. A fotografia como ruína. Recife: EdUFPE, 2010.
- ANDRADE, Mário de. Macunaíma, herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. (Obras escolhidas, v. 2). São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERGSON, Henri. Matéria e memória. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FLORES, Laura González. Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes? Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- GODARD, Jean-Luc. Introdução a uma verdadeira história do cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- KEROUAC, Jack. On the Road – pé na estrada. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

### **The last Glauber: notes about travel, photography and memory in Diário de Sintra film**

#### **Abstract**

How to differ the traveller from the exiled person? How to think the memory created in exile? These are the axes by which we turn Diário de Sintra film (2008), by Paula Gaitán, around. The film is a poetic account of Glauber Rocha's exile at this city, where photographs serve as mnemonic guide for the search of moviemaker's passage vestiges by Sintra. The film consists in an exercise of living in frontier, formation place of a fragmented, unfinished and precarious memory.

#### **Keywords**

Diário de Sintra, memory, vestiges.

### **El último Glauber: notas acerca de viaje, fotografía y memoria en la película Diário de Sintra**

## Resumen

¿En lo que difieren el viajante y el exilado? ¿Cómo pensar la memoria creada en el exilio? Estes son los ejes por los cuales hacemos girar Diário de Sintra (2008), de Paula Gaitán. La película es un relato del exilio de Glauber Rocha en esta ciudad, donde las fotografías sirven de guía mnemónica para la búsqueda de vestigios del paso del cineasta por Sintra. La película se constituye en un ejercicio de vivir en la frontera, sitio de formación de una memoria trozada, inconclusa y precaria.

## Palabras-clave

Diário de Sintra, memoria, vestigios.

*Recebido em 15/09/2011*

*Aceito em 18/09/2012*