

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

MESTRADO EM MULTIMEIOS

UTOPIA E IDENTIDADE EM *TERRA ESTRANGEIRA*

Cesar Eduardo Kieling



Campinas, 2003

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

MESTRADO EM MULTIMEIOS

UTOPIA E IDENTIDADE EM *TERRA ESTRANGEIRA*

Cesar Eduardo Kieling

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Profa. Dra. Lucia Nagib.

Campinas, 2003

FICHA CATALOGRÁFICA

ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

Kieling, César.

K543u Utopia e identidade em *Terra Estrangeira* / César Kieling.–
Campinas,SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Lucia Nagib.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema-história-1990-2000.
 2. Cinema-Brasil-1990-2000.
 3. Cultura-Brasil-aspectos sociais.
- I. Nagib, Lucia.
 - II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
 - III. Título.

Dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, *Terra Estrangeira* (1995) mostra, a partir de trajetórias individuais, conseqüências do Plano Collor (Plano Brasil Novo, em março de 1990) e o problema da migração contemporânea. Apresenta-se como um filme de um país e de uma geração em crise, com seus realizadores reivindicando uma proposta cinematográfica próxima ao documentário, capaz de refletir de maneira crítica a história recente. Combinada a esta intenção realista, há a composição de representações alegóricas da identidade nacional e da formação social brasileira que transcendem o contexto de crise conjuntural imediata. No filme a representação dos intelectuais e artistas passa por uma decepção diante da ausência de perspectivas transformadoras e de uma crise em relação à identidade nacional brasileira. Os projetos de transformação social persistem em sutis evocações nostálgicas, em contraste com a incerteza em relação ao futuro.

Directed by Walter Salles and Daniela Thomas, *Terra Estrangeira* (Foreign Land, 1995), show the consequences of the “Plano Collor” (“Brasil Novo” economic plan in March, 1990) and the problems of contemporary migration. It is the film of a country and a generation in crisis, whose proposal combines fiction with documentary footage in order to convey a critical representation of the recent history. Beyond its realistic intention, there are allegorical representations of the Brazilian national identity and the social questions which reach beyond the immediate economic crisis. In the film the representation of the intellectuals and artists shows the disappointment in with the impossibility of social changes and the crisis of the Brazilian national identity. However, the projects of social transformation persist in subtle nostalgic evocations, in contrast with the uncertainty with a bleak perspective for the future.

	índice
Resumo	4
Abstract	5
Apresentação e agradecimentos	7
Ficha técnica	9
Sinopse detalhada do filme	10
Introdução	14
Capítulo 1 o reverso do paraíso	17
Utopia e busca	18
A herança colonial	21
A condição estrangeira	24
A utopia no passado	28
Capítulo 2 alegorias da decepção	34
Fausto e Mefisto em Terra Estrangeira	35
“Falsa modernidade” e indústria cultural	42
Utopia e sacrifício	46
Capítulo 3 o caos urbano	53
Espaço urbano e modernidade	54
Espaço urbano e identidade	58
Cinema, Espaço e Sociedade	62
Capítulo 4 a história urgente	65
Uma memória precária	66
Um cinema urgente	71
Cinema e contexto	75
Considerações finais	83
Bibliografia	86
Filmografia	93
Índice analítico	95

apresentação e agradecimentos

Uma pesquisa é seu contexto. Este trabalho faz uma interpretação de um filme que retrata o que veio a se chamar de *Era Collor*. Por sua vez, o filme foi produzido e lançado no início do já se chama *Era FHC*. A pesquisa foi realizada no final desta "era" ou "época" que confirmou a lógica do possível e da adequação e relegou a busca de ideais ao passado e aos livros, alguns dos quais até recomendados pelos próprios autores que fossem esquecidos.

Em uma época de PhDs no poder, a universidade pública e a pesquisa acadêmica, principalmente na área de artes e humanidades, vivem uma crise e tentam se adequar a um novo estado de coisas. Este trabalho é resultado deste contexto. A ausência de financiamento integral restringiu o alcance da proposta original que previa a realização de entrevistas e a possibilidade de aplicação de recursos de vídeo e multimídia. Sem a possibilidade de dedicação integral à pesquisa, esta pesquisa teve que ser realizada dentro dos limites do possível.

A redação final foi realizada nas horas vagas que dispunha trabalhando como webdesigner, saltando do computador da empresa para o computador de casa. A maior parte da pesquisa e da redação foi feita em Campinas, nas bibliotecas, laboratórios, estúdios e, principalmente, na moradia estudantil da UNICAMP. O trabalho também foi realizado em diversos lugares, feito "na estrada". Foi pensado, escrito, anotado e revisado em Porto Alegre, Novo Hamburgo, São Paulo e um pouco, muito menos do que eu gostaria, em Garopaba, São Sebastião e Ilha Bela. As viagens de mais de 16 horas de ônibus entre Rio Grande do Sul e São Paulo também renderam algumas linhas.

Uma pesquisa também nunca é de uma pessoa apenas. Além de todas as referências bibliográficas, acesso a acervos, infraestrutura e tecnologias disponíveis, uma pesquisa depende do ajuda de várias pessoas cuja importância nem sempre é percebida de imediato. Agradeço a todos que participaram de alguma forma dessa trajetória, dos quais faço questão de destacar:

A Lúcia, que acreditou na proposta da pesquisa, comprou algumas brigas por ela e ajudou-a crescer, apesar de todas as dificuldades. Os professores José Mário Ortiz Ramos e Luciana Correa Araújo pela presença e contribuições na banca de defesa. Os professores Marcelo Ridenti e Március Freire que participaram da banca de qualificação e ajudaram na evolução do trabalho. Os amigos de Porto Alegre que estiveram no começo desse caminho pelo cinema: Fernanda Severo pelo

primeiro documentário, Nilo Castro pela primeira publicação, Filipe Petrush pelos livros de cinema e dicas de edição, e o professor Eduardo Neumann da UFRGS pela leitura de um primeiro ensaio sobre *Terra Estrangeira*.

Aqueles que me receberam quando cheguei em São Paulo: aos amigos Márcio, Sandra e Gal. Os meus tios Terezinha e Nestor e meus primos de Jundiá pela acolhida.

Os amigos da moradia, companheiros de luta pela preservação do espaço mais interdisciplinar e democrático da UNICAMP. Seria impossível mencionar todos mas gostaria de destacar Rosa, Sílvio, Fabiano, Alexandra, Luciano "Pirata", Jéferson, Shanti e meus irmãos da P14a. Luciano "Magrão" pela leitura de historiador. Fernanda, que está virando uma especialista em revisões urgentes. Marcelo Almeida, um líder e um amigo que o acaso tirou de nós. E todos que participaram do Cine D'Amora, Cineclube improvisado e reinventado a cada final de semana, espaço de discussão do cinema, da moradia e do mundo.

Aqueles que participaram bravamente da minha primeira oficina de Teoria da Imagem.

Os amigos do ClickIdéia, que aceitaram na equipe um sujeito dividido entre uma pesquisa na universidade e o trabalho em uma empresa.

Os colegas de cursos no IA pela troca de idéias. Vitória pela ajuda e pelas muitas conversas sobre cinema e história. Marli, que descobriu um artigo fundamental. Suzana, que emprestou seu conhecimento sobre trilhas sonoras. Marina, pelas nossas várias discussões sobre cinema, política, e comportamento.

Aos funcionários que ajudaram em vários momentos: Leodete e Élcio do DMM; Vanda e Zé Emílio da Biblioteca do IA; Paulo Dantas da Videoteca; Beto, Suzeleim e Celso do Estúdio; Jaime e o pessoal da secretaria de pós-graduação do IA.

"Special tanks" para os amigos e colegas Alfredo "Sci fi" e Lúcio "Mondo", pela ajuda e pelas várias produções e eventos em que tentamos agitar o Multimeios e o Instituto de Artes, além das muitas conversas e cervejas na cantina do IEL. À mãe do Alfredo, Dona Dolores, que me recebeu tantas vezes na sua casa, e nos aturava toda a vez que tentávamos organizar algum evento ou produzir um vídeo.

Dedico esse trabalho aos meus pais, que além de suportar as suas dificuldades, suportaram a distância e ajudaram sempre que possível. E ao meu irmão Carlos, pelo apoio e pelas idéias em que acreditamos.

Terra Estrangeira - Brasil/Portugal, 1995, 100 min., branco e preto, Português

Diretores: Walter Salles, Daniela Thomas

Roteiro: Walter Salles, Daniela Thomas e Marcos Bernstein. Diálogos adicionais de Millôr Fernandes

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Produtor Executivo: Flávio R. Tambellini

Co-Produtores: Paulo Dantas, Antônio da Cunha Telles

Edição: Walter Salles e Felipe Lacerda

Direção de Arte: Daniela Thomas

Música: José Miguel Wisnik

Figurino: Cristina Camargo

Elenco Principal:

Fernanda Torres	<i>Alex</i>
Fernando Alves Pinto	<i>Paco</i>
Luís Melo	<i>Igor</i>
Alexandre Borges	<i>Miguel</i>
Laura Cardoso	<i>Manuela</i>
João Lagarto	<i>Pedro</i>
Tcheky Karyo	<i>Kraft</i>
José Laplaine	<i>Loli</i>

Seleções Oficiais

San Sebastian Film Festival

London Film festival

San Francisco Film festival

Paris International Film Forum

Festival de Biarritz

Sundance Film festival

Prêmios

Grande Prêmio do público - Paris International Film Forum 1995

Melhor filme - Bergamo Film Meeting 1996

Melhor filme - Cinema Novo Festival (Bélgica) 1996

Melhor filme - International Film Festival (Uruguai) 1996

Melhor roteiro - Providence Film Festival (EUA) 1996

sinopse detalhada do filme

Março de 1990. Em São Paulo, Paco (Fernando Alves Pinto), um jovem prepara-se para um teste para trabalhar como ator de teatro. Mora com sua mãe em um apartamento típico de classe média baixa, em um prédio em péssimo estado de conservação ao lado do viaduto "Minhocão". Sua Mãe, Manuela (Laura Cardoso) guarda as economias que consegue acumular com seu trabalho de costureira com o objetivo de realizar uma viagem para San Sebastian (nos Países Bascos Espanhóis), sua terra natal. No apartamento percebe-se sutis detalhes de sua origem basca, como um prato na parede com a palavra *Euskadi* (Pátria Basca) e sua bandeira. Ao retornar das compras, Manuela apresenta sinais de envelhecimento e cansaço. Na televisão e no rádio são anunciadas as medidas do presidente recém empossado Fernando Collor, que afirma introduzir procedimentos rígidos contra a corrupção. Anuncia-se um feriado bancário inesperado. Os personagens parecem inicialmente alheios a estas informações.

Em Lisboa, Alex (Fernanda Torres) trabalha como garçonne em uma cantina, tendo de cumprir um regime de trabalho abusivo. Seu companheiro, Miguel (Alexandre Borges) tenta em vão trabalhar como músico, recorrendo a contrabando para sobreviver. Seu amigo comum é Pedro (João Lagarto), um português vendedor de livros e partituras que assemelha-se ao poeta Fernando Pessoa. Alex e Miguel estão descontentes com a vida que levam em Portugal. Miguel está decidido a mudar de vida e sair de Portugal a qualquer custo.

Paco critica a mãe por acreditar que seja possível eles viajarem através de um plano "com juro baixos" das agências de viagens. Manuela não se conforma em protelar seu sonho de voltar a San Sebastian. Paco sai para assistir a um ensaio. Ao enxaguar o rosto, Manuela percebe com tristeza os sinais de seu envelhecimento. Ela sente uma tontura súbita. Mais tarde, diante da televisão assiste ao pronunciamento da ministra da fazenda, Zélia Cardoso, que apresenta o congelamento da poupança. Manuela se desespera.

Alex discute com seu patrão e abandona a cantina. Ao voltar para casa encontra injetando cocaína. Alex fica irritada mas Miguel a ignora e fala em ficar com todo o dinheiro do esquema de contrabando e fugirem juntos. Alex decide se afastar de Miguel.

Paco encontra a mãe desfalecida. Permanece algum tempo abraçado ao corpo da mãe. Ao amanhecer surge a imagem do alto do viaduto e da cidade em volta, completamente vazia e sinistra. Paco remexe as coisas de sua Mãe. Encontra várias fotografias de família e de San Sebastian. As deixa cair no chão. No rádio, o locutor fala

da perplexidade da população diante do plano econômico. Paco falsifica a assinatura da mãe para preencher o cheque pagando as despesas de enterro. Debaixo do chuveiro, Paco declama com voz embargada a fala que está ensaiando. A água transborda, invadindo a sala e carregando as fotografias caídas no chão.

Alex procura Pedro em sua livraria, para falar sobre seu rompimento com Miguel e pede ajuda para encontrar um lugar para ficar provisoriamente. Além de lhe entregar as chaves de um pequeno quarto, Pedro insiste em ajudar também com dinheiro.

Paco falha no teste para a montagem de *Fausto* de Goethe, não conseguindo pronunciar sequer uma palavra. Sai chorando, desesperado e desatento pelas ruas de São Paulo. Em seu caminho, mendigos e paredes repletas de cartazes da campanha de Collor. Termina prostrado em um canto escuro de uma estação do metrô.

Miguel vai buscar uma "encomenda" no Hotel dos Viajantes. Em casa examina uma pequena Santa de gesso em estilo barroco. Quebra sua base e revela um fundo falso de onde retira um pequeno pacote contendo diamantes.

Paco se encontra bêbado em um bar quase vazio. Um homem manda lhe oferecer um copo de uísque e se aproxima. Esse sujeito exótico, histriônico e carismático, que usa rabo-de-cavalo e de sotaque sutilmente português se apresenta como Igor (Luís Melo). Ao que Paco se apresenta como Francisco Eizaguirre, Igor logo deduz seu apelido usual e a origem basca do seu nome, destilando seu conhecimento sobre o assunto. Conversam sobre o cartão postal de San Sebastian que Paco traz consigo e da possibilidade deste viajar até lá. Paco questiona o que Igor pretende com ele. Rindo, Igor diz a Paco que não tem intenção nenhuma. Mais tarde, em um antiquário, Igor fala com eloquência e gestos exagerados. Descreve entusiasticamente os objetos ali amontoados como vestígios da colonização, como essa memória se perdeu e que riquezas como ouro e diamantes estão se acabando. Termina seu discurso falando que arranjará algo para Paco levar para a Espanha.

Miguel procura André, um "taxista" português que gosta de imitar o sotaque brasileiro, para combinar a venda das pedras. Igor negocia peças em seu antiquário. Paco telefona para Igor. São providenciados os documentos de Paco. Miguel negocia com compradores portugueses no taxi de André, encontrando dificuldade para conseguir um valor alto pelas pedras. Afirmam que o material é sem procedência. Alex negocia seu passaporte com dois espanhóis, que oferecem um preço irrisório. Argumentam que *un passaporte brasileiro hoy no vale nada*. Miguel conta para Pedro que está de partida. Insiste para que este lhe passe o endereço onde está Alex. Pedro anota o endereço em um cartão de sua loja. Ao se despedirem trocam ironias como se Portugal não fizesse parte da Europa.

Paco encontra com Igor no aeroporto. Igor comenta o aspecto desalinhado de Paco, dizendo que assim não vai passar pela imigração. Faz com que Paco use o seu blazer. Enquanto faz Paco se arrumar no banheiro, anuncia que só consegui arrumar viagem para Lisboa, mas que com o dinheiro da encomenda ele conseguirá ir para a Espanha. Miguel volta para o seu apartamento e é surpreendido por Carlos, que lhe questiona sobre a encomenda. Paco desembarca em Lisboa, usando o blazer de Igor e tenso diante da inspeção. Passa sem

problemas.

No Hotel dos Viajantes, Paco é conduzido por um velho porteiro a um quarto simples. Paco aguarda o contato que fora combinado. Examina a mala que trouxera e o violino dentro dela. Diante da demora, tenta ligar para Igor em São Paulo, sem sucesso. Resolve sair. Loli (José Laplaine), um jovem angolano que mora na pensão no mesmo prédio do hotel tenta conversar com Paco e se oferece para lhe levar até onde Miguel mora. Encontram o prédio cercado por viaturas policiais e uma multidão. Paco tenta subir até o apartamento de Miguel. Alguns policiais levam o corpo de Miguel em uma maca. Assustado, Paco esbarra no policial que carregava uma bandeja com objetos recolhidos. Paco junta um cartão que o policial deixou de pegar. O cartão é o mesmo que Pedro passara a Miguel com endereço de Alex.

Pedro entrega um pequeno revólver para Alex. Tenta desviar Alex de idéias de vingança e insiste para que ela fique. Paco entra na loja. Alex sai. Paco pergunta se Pedro conhecia Miguel. Pedro nega. Paco resolve procurar no endereço anotado. Aguarda Alex chegar e tenta falar com ela. Ela reage a princípio com medo. Desconfiando que Paco tenha matado Miguel, o ameaça. Depois percebe que Paco está ainda mais desorientado que ela.

Alex leva Paco às proximidades de um mosteiro alegando que estão indo fazer um contato. Telefona para Pedro avisando que a mala está no hotel. Alex e Paco aguardam o suposto contato diante de uma falésia. Alex explica para Paco que estão na ponta da Europa. Mais tarde se abrigam em uma pequena capela. Alex ouve uma música que lhe lembra Miguel. Olha para Paco e o puxa para junto de si. Pela manhã, Paco acorda e percebe que Alex está indo embora sozinha. Discutem enquanto Alex caminha em direção a um ônibus. Se despedem secamente enquanto Alex desembarca em Lisboa.

Paco chega ao hotel e é avisado pelo porteiro de que um amigo teria retirado a mala. Entrega também um recado avisando Paco para encontrar o sr. Kraft na casa de fados Machado. Paco procura Loli para conversar. No Machado, Kraft (Tcheky Karyo) e Carlos aguardam por Paco. Perguntam a ele se fala inglês ou francês. Ele responde que não em gestos contidos. Carlos traduz a fala de Kraft, que pergunta sobre a encomenda. Paco sugere que precisa das instruções de Igor para entregá-la. Igor surge por trás de Paco. Igor conversa em francês com Kraft, explicando que o contrabando se encontra dentro de um violino. Paco começa a murmurar a fala que estava ensaiando, levantando a voz num crescendo. Os outros se espantam. Paco pega um garçom, o joga contra a mesa e sai correndo para fora do restaurante. A perseguição, com Carlos e Igor no encalço de Paco, se passa nas ladeiras de Lisboa. Paco consegue despistar os dois.

Ao chegar no hotel, Paco interpela agressivamente Loli sobre o paradeiro da mala. Os outros angolanos saem em defesa de Loli jogando Paco no chão. Depois criticam Loli por se relacionar com *pula*. Igor promete para Kraft resolver a situação. Kraft o chama de palhaço e dá ordens para Carlos o acompanhar. Paco chega na livraria batendo e gritando para Alex abrir. Deixam ele entrar. Em meio a empurrões Paco grita com Alex, querendo saber o destino do violino. Alex diz simplesmente que deu. Paco grita que Igor está em Lisboa. Igor e Carlos interrogam os angolanos. Paco resolve fugir e arrasta Alex junto. Pedro fornece o carro, dinheiro e indica no mapa uma região ao norte de Portugal com postos de fronteira desativados. Os angolanos discutem entre

si em dialeto. Igor os ameaça de deportação. Um dos angolanos indica o porteiro. O porteiro dá a descrição de Pedro.

Alex e Paco fogem de carro. Permanecem sem falar um com o outro. Igor interroga Pedro. Pergunta se este se apaixonou por Alex. No carro, Alex, provocativa, carrega o revólver e pergunta se Paco sabe atirar. Dispara acidentalmente, estilhaçando o vidro. Na livraria, Pedro é torturado por Carlos, enquanto Igor implora para si mesmo para Pedro falar.

Paco e Alex começam a conversar sobre o rumo a seguir. Paco fala sobre San Sebastian. Param um pouco e passam a noite juntos novamente. Alex acorda e não encontra Paco. Vai até a praia e o encontra contemplando um navio encalhado. Se beijam. Após um breve momento de contemplação, Alex diz para Paco para irem a San Sebastian. A viagem prossegue de maneira quase idílica. Diante da presença policial na fronteira, resolvem aguardar almoçando em um restaurante próximo.

No restaurante, Paco se surpreende com a alegria de Alex. Ela começa a cantar. Paco conta sobre o ocorrido na casa de fados, da fala que conseguiu recitar. Igor e Carlos surgem repentinamente. Cobram o violino e Paco diz que está no carro. Paco é seguido por Carlos para ir buscá-lo. Igor mostra os óculos estilhaçados de Pedro para Alex. Paco pega o revólver dentro da bolsa. Carlos percebe e saca o seu. Igor nota o molho de chaves do carro pendurado. Se ouvem dois tiros. Alex fere Igor no pescoço. Saí e encontra Paco caído. O arrasta para dentro do carro e atravessa a fronteira em alta velocidade. O blazer fica caído no chão. Alex canta para Paco não desmaiar. A música (*Vapor Barato*) passa de diegética (cantada pela personagem) para extra-diegética (trilhas sonora). O carro em fuga prossegue pela estrada.

Em uma estação do metrô de Lisboa, um violinista cego toca para os passantes. A caixa em que são depositadas as moedas é derrubada por alguém cujo rosto não se vê. Outra pessoa, da qual só vemos as mãos, ajunta a caixa. O conteúdo – pedras e moedas – permanece no chão. As pedras são pisoteadas pelos transeuntes que não as notam.

introdução

Para entender um trabalho tão moderno
É preciso ler o Segundo Caderno
Calcular o produto bruto interno
Multiplicar pelo valor das contas de água, luz e telefone
Rodopiando na fúria do ciclone
Revendo o Céu e o Inferno

Zeca Baleiro e Zé Ramalho

Em março de 1990, Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito por votação direta pós um lento processo de redemocratização, anuncia o conjunto de medidas do Plano Brasil Novo, que se tornaria conhecido como Plano Collor.

Em 1995, um filme de ficção, *Terra Estrangeira*, primeiro trabalho da parceria Walter Salles e Daniela Thomas no cinema, retoma esse fato e faz dele ponto de partida de uma aventura de jovens brasileiros exilados. Não apenas pelo seu argumento, *Terra Estrangeira* é um filme marcado em sua concepção e produção pela crise econômica e pelo “vácuo” da produção cinematográfica no Brasil decorrente da extinção do Ministério da Cultura e da EMBRAFILME no contexto do plano Collor. Relatando o que os realizadores consideram uma experiência de geração, *Terra Estrangeira* se inscreve na “retomada do cinema nacional”, com a consolidação dos novos incentivos federais em 1995 e o reaparecimento de uma produção constante.

Acredito que *Terra Estrangeira* oferece mais que um discurso sobre um fato histórico recente (as conseqüências imediatas do Plano Collor), como também apresenta elementos além da “retomada do cinema nacional”. Ao se aprofundar em sua narrativa e suas opções estéticas extremamente elaboradas, é possível observar um filme fundado em elementos de reflexão do Brasil e do mundo contemporâneo. Para a compreensão desses elementos em uma perspectiva histórica e sociológica, procuro discuti-los dentro das temáticas das identidades culturais e da modernidade, que orientam este trabalho de análise fílmica.

Terra Estrangeira pode ser definido como um filme “em camadas”, com diferentes níveis de compreensão possíveis de atenção dos espectadores. É tanto um filme realista como um filme alegórico. É tanto um filme “de indivíduos”, como um filme de sentido nacional, um filme “colado” a uma realidade contemporânea como um filme articulado por metáforas históricas. Reúne elementos tanto do cinema de gênero, com elementos do filme policial, do *film noir* e do *road movie*, como também procurando uma proximidade com o documentário. Sua produção, baseada em uma auto-designada proposta de “cinema urgente”, com produção ágil e de baixo custo, buscava uma proximidade com o documentário. Também pode ser considerado como parte do “cinema de arte”, com numerosas referências cinematográficas, históricas e literárias, além de uma esmerada filmagem em preto e branco. É tanto um filme “acessível” fazendo uso de recursos narrativos consagrados, como também é um filme “de arte” ou “de citações”, com referências cinematográficas e literárias nem sempre de fácil apreensão.

Em se tratando de um filme em camadas, com várias possibilidades de leitura, a relação com a história é às vezes mais evidente, até demonstrada. Outras vezes se encontra soterrada por sinais que apenas com conhecimento prévio ou com a busca de mais informações é possível perceber. Quando vi *Terra Estrangeira* pela primeira vez, vi como um filme policial, que ao mesmo falava de um momento da história que havia vivido, mas não imaginava a riqueza de elementos agregados

ao filme ao iniciar a pesquisa e ainda assim o filme me surpreendeu várias vezes.

Além da análise fílmica de *Terra Estrangeira*, busquei informações na pesquisa de roteiros, estudos prévios, entrevistas e declarações dos realizadores. O estudo das referências cinematográficas, históricas e literárias identificadas no filme também se mostrou fundamental para ampliar seu entendimento. Em parte por seu caráter recente, as publicações específicas sobre o filme resumem-se às publicações dos próprios realizadores - o roteiro final e um ensaio sobre a direção de fotografia. As indicações de cenas farão sempre referência ao roteiro publicado, num padrão incluindo numeração da seqüência, página com texto correspondente no roteiro¹ e marcação de time code indicando o início da respectiva seqüência. Entre trabalhos de análise e crítica encontrei alguns estudos sobre o filme em revistas especializadas, além de várias menções em artigos dedicados a outros trabalhos dos realizadores ou considerações sobre o cinema brasileiro contemporâneo.

Grande parte das informações levantadas foram obtidas a partir de textos que procuram apontar aspectos de ordem autoral sobre os filmes de Walter Salles, um dos diretores mais atuantes do cinema brasileiro atual. De fato, *Terra Estrangeira* também poderia ser interpretado a partir de uma perspectiva autoral, considerando-se alguns evidentes traços de continuidade em outros longas-metragens de Walter Salles, *A Grande Arte* (1989), *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001) ou ainda mais no segundo filme da parceria de Walter Salles e Daniela Thomas, *O Primeiro Dia* (1999). Embora viável, e em muitos aspectos pertinente, não tenho a intenção de aprofundar uma análise autoral, principalmente em se tratando de um filme co-dirigido e que os próprios realizadores enfatizam o caráter de um trabalho coletivo, com várias colaborações fundamentais de atores e equipe técnica. Mas é particularmente importante identificar algumas continuidades e rupturas temáticas, e discutir tendências gerais do cinema brasileiro e mundial. Acredito no diálogo entre o filme e a sua época e com as tradições de pensamento com que os realizadores tiveram contato. Um filme nunca é um só filme.

Notas

¹ A versão final do roteiro se encontra publicada em SALLES, Walter, THOMAS, Daniela e BERNSTEIN, Marcos (roteiro) FERNANDES, Millor (diálogos adicionais). **Terra Estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

O reverso do paraíso

Oh, musa do meu fado
Oh, minha mãe gentil
Te deixo consternado
No primeiro abril
Mas não sê tão ingrata
Não esquece quem te amou
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

Chico Buarque e Ruy Guerra

Utopia e busca

Aguardando um suposto contato de contrabando diante de uma falésia, Alex explica para Paco que o lugar onde estão é “a ponta da Europa”. Este lugar seria portanto o Cabo Espichel, extremo oeste da Europa continental. Este abismo diante do mar adquire um sentido simbólico realçado pelo diálogo dos personagens. Superficialmente, a cena não teria função narrativa, pelo menos não faria a história do filme avançar, especialmente em uma situação de filme policial. Nem ao menos acrescentaria informações sobre os personagens. Seria então uma situação de pausa, um “interlúdio”, uma divagação despreziosa diante de uma das mais belas locações do filme¹. A sua elaborada composição estética e o conteúdo do diálogo indicam uma reflexão de caráter histórico. A seqüência sobre o Cabo Espichel^[seq.94|p.67|0.55.53] mostra o ponto de partida dos navegadores portugueses visto por brasileiros, por aqueles que são, de certa forma, resultado do processo histórico que se faz referência.



A câmera em uma grua abre com um plano geral da falésia, fazendo movimento do mar para Paco e Alex sentados à beira do abismo Alex fala: *Você não tem nem idéia de onde você está, né? Isso aqui é a ponta da Europa. Isso aqui é o fim!*



O movimento da grua é redirecionado, fechando aos poucos nos personagens. *Coragem né? Cruzar esse mar há 500 anos atrás...* Continua Alex, que aponta para a linha do horizonte: *É que eles achavam que o paraíso estava ali, ó. Coitados dos portugueses... acabaram descobrindo o Brasil.* Paco ri e Alex retruca: *tá rindo de quê?* Por fim, um plano geral da falésia, como *pillow shot* para a seqüência seguinte.

As figuras à beira de um penhasco lembram uma imagem saída do romantismo tardio, reunindo contemplação e melancolia. Quando Alex aponta para o suposto paraíso dos navegadores há apenas a linha do horizonte. A ambigüidade da fala de Alex, entre a ironia e a amargura, é eliminada quando esta retruca o riso de Paco, confirmando o tom amargo. Se o ponto de partida é a ponta da Europa, o fim, se a utopia se revelou uma decepção, o mar se mostra um imenso vácuo.

Em *Terra Estrangeira* a seqüência sobre o Cabo Espichel estabelece uma percepção crítica sobre momento/ponto de origem e o ato fundador da nação brasileira, aqui mostrados como tendo lugar justamente na metrópole e como parte de uma utopia frustrada. Não remete às imagens dos portugueses aportando na praia e tendo os primeiros contatos com os ameríndios ou mesmo da primeira missa em solo brasileiro, para as quais há vários exemplos nas artes visuais e o no cinema brasileiro. Já nesta cena a utopia é referida como uma amarga ilusão. É feita também uma referência à ousadia dos navegadores, numa clara alusão aos perigos reais e imaginários que envolviam as primeiras expedições, que ainda suscitavam o medo de que a linha do horizonte fosse um abismo diante do qual o mar seria habitado por bestas infernais.

A própria noção de *descobrimento*, tão festejada recentemente por ocasião dos *500 anos*, seria um *mito fundador*² brasileiro, que não apenas encobriria a noção historicamente mais correta, mas incômoda, de *conquista*. Também está ligado a uma necessidade de estabelecer um marco inaugural para a nação brasileira. Essa preocupação por um marco inicial seria uma característica recorrente em sociedades de formação colonial. No Brasil até mesmo algumas posturas intelectuais que visam se contrapor à imposição de um "nascimento" outorgado pelos colonizadores insistem por vezes na busca de "momentos iniciais" autenticamente brasileiros³.

O tema da identidade nacional brasileira e a sua relação com a utopia dos colonizadores está presente em diversos estudos clássicos do pensamento social brasileiro, particularmente nos trabalhos de Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil* e *Visão do paraíso*). A relação entre utopia e "*descobrimento*" seria um dos elementos mais significativos da constituição da identidade brasileira. Os conquistadores imaginavam ter encontrado, senão o próprio paraíso terrestre, ao menos uma terra *feita à imagem* do paraíso.

Entretanto, esta perspectiva em parte teria contribuído para incutir as marcas de uma economia de caráter essencialmente extrativista na formação social brasileira, voltada ao embarque de produtos para a metrópole. Em *Terra Estrangeira*, a crise da identidade nacional também é enunciada a partir de elementos que remetem aos "males de origem" brasileiros, historicamente muito anteriores ao passado recente mostrado no filme, mas que ainda persistem sob outras formas. A relação com a cultura extrativista que lhes deu origem nem sempre é perceptível. No filme, essa relação é explicitada ao ser associada a uma atividade marcadamente ilegal, o contrabando. Tanto o antiquário de Igor, apresentado como uma sala de despojos; como a "santa do pau oco", na qual são transportadas as jóias contrabandeadas; são atualizações de imagens coloniais de alguns dos "males de origem". Esses anacronismos atualizadores, objetos e situações intencionalmente deslocados de seu tempo, denunciam a persistência das práticas extrativistas e a idéia de prosperidade fácil com base na ousadia e ausência de escrúpulos⁴.

A utopia é um elemento de motivação sustentado por um imaginário complexo, que deriva de uma

“visão do paraíso” e que constitui uma das bases da *invenção da América*⁵, noção que atualmente parece mais apropriada que “descobrimento”, embora ainda sem mesmo alcance no senso comum. No plano individual, a utopia seria uma motivação espelhada na infância. A utopia seria uma “projeção” da infância do mundo, ou melhor, da infância *no* mundo, como observa Sérgio Buarque:

“Aquela condição de plena bem-aventurança, tal como a viram e cantaram os poetas, representaria a projeção, sobre um plano cósmico, da vida da infância tal como a podem ver os adultos, isto é, uma infância idealizada pela distância: assim, era natural que a situassem no passado. E representa, além disso, o reverso necessário, e em certo sentido compensatório, das misérias do presente.”⁶

Em *Terra Estrangeira* a motivação da viagem de Paco é perpassada por uma motivação alheia, herdada da mãe, de ver a terra de seus antepassados, San Sebastian no País Basco⁷. Antes de morrer ela demonstra toda a carga nostálgica que a liga a este lugar, contra todas as objeções de Paco quanto à viabilidade de seu projeto pessoal.

Este tema tem uma relação bastante próxima com o universo autoral de Wim Wenders. *Terra Estrangeira* não apenas buscou algumas das locações de *O Estado das Coisas* como reflete uma temática constante em alguns dos filmes do cineasta alemão, a identidade nacional. No caso da identidade nacional alemã há dois conceitos fundamentais: *Heimat* e *Vaterland*. *Vaterland* remete a uma idéia formal da pátria alemã, um conceito com a qual por vezes os seus “filhos” têm uma relação bastante distanciada, abstrata, em função das fortes identidades regionais e da complicada experiência de unificação. *Heimat*, mais cotidiano e mais associado às identidades locais e regionais, se liga às imagens do lugar da infância, que nos filmes de Wenders é quase um paraíso pessoal, perdido e impossível de ser recuperado⁸.

O conteúdo simbólico da locação também poderia ser relacionado a Wenders, que em *Falso Movimento* conduz o protagonista até o *Zugspitze*, ponto mais alto da Alemanha. Remete assim tanto a uma paisagem nacional por excelência da Alemanha como às pinturas do romantismo tardio. Em *Terra Estrangeira*, o conteúdo da representação nacional é (necessariamente) distinto. Estamos diante de um espaço cuja relação com a história brasileira precisa ser mencionada, com Alex acusando o desconhecimento de Paco.



C. D. Friedrich
O peregrino sobre mar de nuvens
Wanderer über dem Nebelmeer
c. 1818



Wim Wenders
Última cena de *Falso Movimento*
Falsche Bewegung
1975

A relação entre utopia/infância acompanha a relação família/nação⁹. A ausência do pai se constituiria como uma alegoria nacional do “país sem pai”, de um *país em que o colonizador veio pegar tudo e foi embora*¹⁰. A viagem é apresentada tanto como uma busca da pátria no lugar de origem dos antepassados, como um exílio, no qual o protagonista se depara com sua condição estrangeira. Essa idéia remete à própria experiência pessoal de Walter Salles (principalmente com relação à morte de sua mãe), mas também à idéia de êxodo e inversão da migração, que marca a história brasileira recente¹¹. O investimento de Walter Salles neste tema - a ausência do pai, a morte da mãe e a busca do filho pelo lugar de origem - fica bastante claro ao ser revisitado em *Central do Brasil*.

A nostalgia toma a forma tanto como a tentativa dos personagens de realizar as expectativas de outrem como nas várias referências aos predecessores cinematográficos. Há uma busca idealizada de um pai ausente, ou ao menos do seu *locus*, de estar de alguma forma no lugar de origem. Isto que se enuncia no nível individual (a viagem de Paco), na alegoria nacional (a viagem a Portugal, terra dos pais-descobridores) e na própria elaboração estética (com várias referências cinematográficas e literárias), numa busca da origem/paternidade estética, principalmente em Wenders.

A herança colonial

Parte significativa do pensamento social brasileiro atribuiu à formação social brasileira as marcas de uma economia de caráter essencialmente extrativista, nosso incômodo legado colonial. No filme, esse caráter formativo é apresentado em elementos diegeticamente relacionados ao esquema de contrabando de pedras preciosas, mas que são objetos e situações propositadamente anacrônicos. Esse deslocamento no tempo e a relação com uma atividade notadamente ilegal e imoral, como o contrabando, busca refletir alguns dos nossos “males de origem”, denunciando a relação com a cultura extrativista que lhes deu origem. A imagem da “santa do Pau Oco” se faz presente na pequena santa barroca com fundo falso, de onde Miguel retira os diamantes [seq.48|p.35|0.28.52]. Em *close-up* mostra-se a Santa de gesso sendo examinada por Miguel que quebra a sua com um martelo e retira um pequeno pacote de seu interior, novamente com um plano mais fechado, mostrando em detalhe as pedras que estavam escondidas no interior da santa.



O violino transportado por Paco exerce a mesma função, de “objeto de arte” usado para esconder contrabando, e o antiquário de Igor, além de fachada para suas atividades de contrabando, é apresentado como uma verdadeira sala de despojos. Na visita ao antiquário [seq.50|p.39|0.31.58] a fala

de Igor é indicativa dessa herança de espoliação.



A seqüência começa com um close da mão de Igor fazendo girar uma roda. A música extradiegética acentua a dramaticidade que Igor dá às suas palavras. *Está vendo essa cadeira Paco? Isto não é uma cadeira.* Igor avança pelo corredor, apontando para os objetos. *Este prato não é um prato.*



Igor continua avançando, e a câmera recua para acompanhar o personagem. *Esta não é uma mesa. São vestígios, isso, vestígios de uma puta aventura! A maior aventura de todos os tempos, a dos conquistadores, dos Aguirres, **Ex-Aguirre!*** Igor sublinha a sua fala agarrando Paco e jogando-o na cadeira.



A aventura da navegação, da descoberta, da colonização, da imigração... todas as provas estão aqui, todas! É claro que não as grandes provas, por que o ouro já foi há muito tempo e o diamante está acabando... Essas são as pequenas provas, o dia-a-dia, o suor de gente comum. Você entende isso, Paco? Paco, um tanto inseguro, responde que entende. E você acha que as pessoas querem se lembrar disso? - fala Igor diante de uma pequena esfera de vidro ou cristal que deforma sua imagem.



Quando Paco pergunta por que as pessoas não iriam querer se lembrar, Igor extrapola o seu discurso: *Porque a memória, Paco, foi se embora junto com o ouro e os visionários, com os santos barrocos, com Aleijadinho. Estamos a viver o império da mediocridade, meu amigo, dos engarrafamentos em shopping centers, dessa falsa modernidade de janotas incultos. De leitores*

de Sidney Sheldon. *É o fim do mundo, Paco! É o fim do mundo!* Igor bate em uma bacia de metal, fazendo-a soar como um sino e a música extradiegética pára ao mesmo tempo. Igor se volta e olha para Paco e comenta: *San Sebastian, não é?* Diz que vai lhe arranjar uma viagem para a Espanha, assim que tiver algo para enviar e lhe passa o seu cartão.

Ao pronunciar o sobrenome de Paco – Eizaguirre – como *Ex-Aguirre*, a fala de Igor explicita a relação do personagem de Paco com o passado colonial, relacionando com o conquistador espanhol Lope de Aguirre, cuja viagem pela Amazônia em busca de Eldorado fora tratada ficcionalmente pelo filme *Aguirre, a Cólera dos Deuses*, de Werner Herzog. Uma dupla referência, histórica e cinematográfica, mas estabelecendo uma inversão, uma enfática mudança de condição para a figura do viajante em *Terra Estrangeira*. Ele não é mais o descobridor/conquistador de novos mundos, é um sujeito comum apresentado como um degredado em sua própria terra que parte em busca de suas origens, de sua identidade no Velho Mundo. Quando Igor encontra Paco em Portugal, o chama de novo com ênfase de Eizaguirre_[seq.107|p.78|1.04.45] e pergunta *não é fascinante ver o Brasil do lado de cá?*

Enquanto aguardam Paco chegar para acertar a transação_[seq.107|p.76|1.04.45] Kraft e Carlos assistem a uma apresentação em uma casa de fados. Kraft pergunta a Carlos, em francês, o que significa “fado”, ao que este responde “destino”. A relação com a música de fado e as implicações do desenvolvimento posterior reforçam uma sugestão de fatalidade, de uma sina que ronda os personagens.



“Foi por causa d’Deus (...)



O que é exatamente o fado?



Destino. ‘Fado’ significa destino.

A idéia de destino, de determinismo, também ronda a reflexão sobre a formação social brasileira sobre os “males de origem” e o filme reflete isto. Mas não reflete as noções deterministas mais assimiladas pelo senso comum, sobre “raça” e condições ambientais. Antes indica vários elementos que podem ser vinculados principalmente a uma crítica da herança ibérica como a de Sérgio Buarque de Holanda. Embora Sérgio Buarque não atribua às raízes ibéricas um caráter fatalista, identifica nestas sólidos obstáculos para a modernização¹², situação para a qual não há saída a não ser reconhecer nossas raízes ibéricas e superá-las. O Brasil seria mais português do que gostaríamos que fosse. Somos sobretudo, *neoportugueses* e devemos nos tornar *pós-portugueses*, isto é, brasileiros¹³. Acredito que em *Terra Estrangeira* podemos identificar uma perspectiva em parte similar, com uma crítica voltada ao legado colonial lusitano.

A condição estrangeira

Continuando nesta perspectiva, o reconhecimento das nossas raízes ibéricas se encontraria relacionado ao reconhecimento de nossa condição estrangeira em nossa própria terra. A condição brasileira seria uma condição estrangeira em si mesma, em razão de elementos de ordem estrutural, na origem de nossa formação social. Como observa Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*:

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo em um ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.¹⁴

O filme segue na direção dos argumentos que apontam que a condição brasileira seria uma condição estrangeira em si mesma. Incompleta e subdesenvolvida por precisar de valores externos, inacabada, enquanto identidade que se define pelo que lhe é externo. Neste sentido, também se aproxima ao clássico veredicto do crítico Paulo Emílio: *nada nos é estrangeiro pois tudo o é*¹⁵.

A indicação do brasileiro como submetido a uma condição estrangeira seria apontada na própria arte dos créditos iniciais, simulando o carimbo de passaporte em que o selo da República é sobreposto por um outro "carimbo" que introduz o título do filme, *Terra Estrangeira*, marcando a condição nacional.



Mas o filme também trabalha essa condição relacionada a uma conjuntura específica de crise econômica e de auto-estima. Para os autores, a idéia de exílio é percebida como *"não mais o exílio político dos anos da ditadura, mas um novo, econômico, que vem transformando o Brasil dos anos noventa num país de emigração, pela primeira vez em quinhentos anos. Aqui surge a imagem da terra estrangeira como uma solução também idealizada, para a ausência de perspectiva, de auto-imagem, de identidade"*¹⁶.

Entretanto, diante da globalização, a própria condição estrangeira não poderia ser circunscrita como um problema particular brasileiro¹⁷. A Lisboa do filme é mostrada como um lugar repleto de diversos estrangeiros que, se em geral falam português, usam gírias, expressões e sotaques distintos. Somem-se a isso as diversas situações de imitação e paródia de sotaques e gírias

alheias. É um mundo com complexas configurações e transições de identidade. E também um mundo de identidades negociadas. Para garantir que Paco passe pela imigração, Igor o faz vestir seu blazer^[seq.60|p.46|0.39.12] para passar uma imagem de boas condições socioeconômicas¹⁸. Além de acentuar o problema das migrações e das identidades, a experiência da globalização levou a uma crise da representação do espaço e do tempo, a uma desterritorialização, com a descaracterização das especificidades locais e nacionais dos espaços¹⁹. O aeroporto (junto com o shopping center que Igor deplora) é o melhor exemplo de espaço desterritorializado, além de única “saída” para a geração brasileira mostrada no filme.

A questão étnica também não se enquadra dentro das representações típicas do cinema brasileiro. A questão étnica de *Terra Estrangeira* é antes uma questão internacional e urbana, própria de um mundo globalizado, mostrando a diversidade da comunidade lusófona como uma amostragem deste. Os personagens brasileiros são essencialmente brancos, de classe média (uma classe média em dificuldades, mas classe média) com pretensões artísticas (e de “alta cultura”: teatro clássico, jazz...). Os negros angolanos são, além de estrangeiros, uma etnia bastante isolada e desconfiada, que vive sob a permanente ameaça da deportação. Já o angolano Loli é apresentado como uma figura simpática, disposto a se aproximar apesar da desconfiança inicial de Paco.

O humor do angolano rende algumas das melhores ironias do filme, como quando Paco procura Loli para conversar^[seq.105|p.75|1.03.32]. Numa sacada do Hotel dos Viajantes, tendo o porto ao fundo, Paco começa desabafando sobre Alex: *foi ela que fez tudo, né? Veio p’ra cima de mim e...me comeu*. Loli estranha: *te comeu como?* Paco insiste, sem explicar, até Loli perceber do que se trata. O angolano não se contém e ri. E comenta: *A-ka, brasileiro, ela te comeu! Então eu hoje vou sair e vou jantar uma gaja, não é?* Ri novamente e continua: *Ah, só com vocês, meu. Ah! **E depois os canibais somos nós, não é?** Te comeu!* Após a descontração, Paco retoma o desabafo: *Ela me comeu e o pior é que no dia seguinte ela me tratou como se nunca tivesse me visto antes, cara. Desde que eu cheguei aqui só acontecem as coisas mais...estranhas*. Loli indaga: *Mas estavas à esperar de quê em Lisboa, brasileiro?* Paco tenta explicar como percebe Portugal: *Sei lá...no mínimo descobrir alguma coisa. Não foi daqui que eles saíram para descobrir o mundo inteiro?* Loli, rindo, aponta para a ponte e resume: *Portugal? Eles demoram três horas para cruzar a puta da ponte, meu. Tás a brincar!*

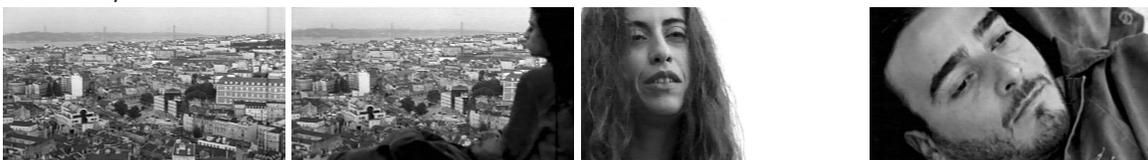


O estranhamento que a conotação sexual da expressão “comer” provoca em Loli além de uma brincadeira, uma anedota no meio do filme sobre a relatividade da língua comum, é uma menção à idéia de antropofagia atribuída ao caráter nacional brasileiro pelos modernistas. É interessante ainda observar que a seqüência culmina com a percepção irreverente de dois “filhos” sobre o país-pai Portugal, bem como de dois “subdesenvolvidos” sobre um mundo desenvolvido (ou quase). Portugal de *Terra Estrangeira* parece como um referencial precário de desenvolvimento e cultura.

Em sua condição de “sócio menor” da União Européia e distante de seu passado de potência colonial, Portugal é visto como um limbo entre o Brasil e a Europa, chegando a ser “excluído” desta. Quando anuncia a sua partida para Pedro, Miguel brinca justamente com a ambigüidade da atual condição portuguesa_{[seq.59]p.45[0.38.02]}: *Ouve lá: a gente te manda um cartão-postal da “Europa”*. A resposta de Pedro vem a confirmar a ironia: *Vê lá se consegues entrar na Europa primeiro...* Como declaram os realizadores em Terra Estrangeira, Portugal não é mais pai/país próximo, possível e complacente, mas uma terra tão em crise de identidade como a nossa, que recusa seus filhos, brasileiros, angolanos, moçambicanos, cabo-verdianos – refletindo da forma como os próprios portugueses são tratados pelo resto da Europa²⁰. Mas a fala do próprio personagem Pedro que é mais contundente em apresentar a condição precária de Portugal como referência. Respondendo à pergunta de Paco, que com o cartão encontrado no apartamento de Miguel procura por Alex_{[seq.83]p.59[0.48.33]} Pedro fala a maneira de Fernando Pessoa: *Posso lhe dizer uma coisa? Isto aqui não é sítio para encontrar ninguém. Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio*. O conteúdo da fala é uma alusão ao conhecido poema *Mar Português* de Fernando Pessoa²¹, que influencia todo o filme:

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!
Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.

A crise de auto-estima e a desvalorização do brasileiro são mostradas principalmente pela trajetória de Alex e através de sua percepção, como na cena em que ela e Miguel observam Lisboa do alto_{[seq.16]p.17[0.09.59]}. A seqüência começa com um plano geral de Lisboa, com um movimento de câmera para Alex e Miguel que contemplam a cidade. Alex fala: *Eu gosto dessa hora nessa cidade... cidade branca. Bonito, né? Mas às vezes me dá um medo*. Miguel não entende e pergunta *medo de quê?*



1. o reverso do paraíso

O diálogo segue numa sucessão de closes em campo/contra-campo, alternando os pontos de vista de Alex e Miguel. Alex tenta explicar o seu medo de Miguel “dançar” e dela ficar sozinha num lugar que não escolheu para viver. Quando Miguel sugere que eles podem ir para outro lugar, Alex fala que *tanto faz o lugar. Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira...cada vez mais eu tenho consciência do meu sotaque, de que a minha voz é uma ofensa para os ouvidos deles. Acho que estou ficando velha.*



Miguel retruca rindo: *Você está ficando doida, Alex. Você só tem vinte e oito anos!* Alex insiste: *28, 30, 40, 50, 60...tá passando cada vez mais depressa. Eu também tenho medo de ficar velha aqui fora. Mas também, quando eu penso em voltar para o Brasil, me dá um frio na espinha...* E a seqüência termina alternando para o Minhocão em São Paulo, dando uma idéia do medo de Alex.



Diante da ausência de qualquer perspectiva utópica (social ou pessoal), ser brasileiro significa estar entregue às circunstâncias, particularmente terríveis no fracasso e no abandono. Esta situação de “envelhecimento”, de estar rumando a uma inevitável impotência e ausência de escolhas próprias dá o tom da consciência da condição estrangeira em *Terra*. Somam-se a essa percepção da crise de auto-estima e da imagem do brasileiro a cena em que Alex tenta negociar o passaporte ^[seq.58|p.44|0.34.04] e tem como resposta *un passaporte brasileño hoy no vale nada*²².



Essa idéia também é demonstrada nas discussões de Alex com o seu patrão português ^[seq.24|p.23|0.16.57] que diz: *Brasileiro é tudo a mesma coisa. No princípio eles ficam mais baratos, mas depois...Essa gente não nasceu para trabalhar.*



Além da crise moral, *Terra Estrangeira* apresenta-se também como retrato de uma crise social e econômica datada, factual, causada pelo plano Collor. Por sua vez, o filme, lançado em 1995, foi visto como fechamento de um ciclo da crise retratando uma época de crise do cinema brasileiro com o fim da EMBRAFILME e a extinção dos subsídios na área cultural e ao mesmo tempo marca o início da superação dessa crise e de um novo ciclo, de retomada do cinema nacional e de expectativas de uma nova relação com o público.

A crise do Plano Collor adquire um caráter traumático por ser o ponto culminante de uma série de decepções na transição para a democracia²³. No âmbito cinematográfico essa crise representou direta e indiretamente um período de “vácuo” na produção cinematográfica nacional e afetou todas as áreas artísticas e intelectuais. Neste sentido, é interessante verificar no filme a situação de exílio especialmente de personagens relacionados a atividades artísticas sem meios e sem expectativas de exercer sua vocação plenamente. Como nos filmes de Wenders, *a arte, que deveria ter algo a ver com a vida, foi traiçoeiramente apanhada pela vida*²⁴. Existencial, *Terra Estrangeira* é marcado pela nostalgia. A nostalgia toma a forma tanto como a tentativa de realizar as expectativas de outrem como nas várias referências (estéticas e temáticas) aos predecessores cinematográficos²⁵. Como quase todo o cinema da retomada, *Terra Estrangeira* revela uma memória tributária dos predecessores, uma carência de identificação. Sem utopia própria, o cinema brasileiro contemporâneo volta seu ideal justamente para um cinema que podia acreditar em utopias, o Cinema Novo.

A utopia no passado

O cinema brasileiro dos anos 90 tem sido caracterizado por estreitas relações temáticas com o Cinema Novo. Lúcia Nagib observa que a relação estabelecida entre as imagens do mar e as perspectivas utópicas aparece como um recurso alegórico comum aos dois momentos da cinematografia brasileira, podendo ser observado em filmes do Cinema Novo como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e em filmes da Retomada, a exemplo de *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado*²⁶. A alegoria mar-utopia está substancialmente relacionada à questão da identidade nacional brasileira. Constitui uma referência à expectativa de um paraíso terrestre por parte dos primeiros descobridores, expectativa esta que gerou obsessões e decepções ainda não inteiramente superadas. Também por vezes apresenta uma visão crítica do caráter “litorâneo” presente na formação social brasileira, principalmente denunciando a oposição entre um litoral rico e o interior pobre e esquecido pelas autoridades. A fórmula *o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão* em *Deus e o Diabo* marca o encontro entre a utopia messiânica com a utopia revolucionária do anos 60.

No cinema brasileiro o mar adquiriu a força de símbolo utópico revolucionário com o Cinema Novo.

Um relativo abandono do interior seria uma das conseqüências dessa economia voltada para o além-mar. O Brasil surge ligado ao mar, permanecendo de costas para o seu interior e para o resto da América Latina. Na oposição litoral/interior, o Cinema Novo buscou justamente mostrar esta contradição e buscar um outro sentido utópico, através da perspectiva transformadora representada pela revolução. Este simbolismo presente no imaginário popular e conhecido por parte da intelectualidade pela citação de Euclides da Cunha da profecia messiânica de Antônio Conselheiro "o sertão vai virar praia, e a praia virar sertão" adquire com Glauber Rocha um caráter revolucionário. O contraste entre as imagens de sertão e as imagens do mar se associam à profecia e outros significados utópicos, conforme observa Lúcia Nagib:

A profecia do sertão/mar, expressada em *Deus e o Diabo*, anuncia a revolução social que fechará um ciclo histórico brasileiro. O filme se estrutura, assim, de forma circular, abrindo-se com longas tomadas aéreas da caatinga e fechando-se com novas tomadas aéreas, desta vez do mar. Retomando este final, *Terra em Transe* começa com visões marítimas ainda mais monumentais, desenvolvendo-se no país fictício de Eldorado, ou seja, no éden sonhado pelos conquistadores portugueses e espanhóis.²⁷

Com o tempo as expectativas de concretização da utopia colonial foram sendo transferidas para o interior, especialmente depois de descobertas como das minas de prata de Potosi e com a expectativa de terras fantásticas como o *Eldorado*. Assim os rios também passaram a ser "caminhos da utopia", acrescentando outro aspecto que pode ser vinculado às imagens aquáticas²⁸. Entretanto isto é mais válido para a colonização espanhola, uma vez que as medidas características da colonização portuguesa dificultam as entradas rumo ao interior, com o objetivo de evitar o despovoamento da costa²⁹. Este privilegio da ocupação litorânea dará origem à persistente tese da divisão natural do Brasil. Como indica Marilena Chauí, *o Mundo Novo está dilacerado entre o litoral e o sertão*, onde cisão cósmica entre Deus e o Diabo aparece, desde o início da colonização sem revelar as divisões sociais, mas como *divisão da e na própria natureza*³⁰.

Encontramos algumas evidências desta perspectiva com relação às alegorias elaboradas entre as cenas marítimas e as noções de utopia e identidade nacional, que se são marcas de continuidade também exibem contrastes entre os dois momentos do cinema brasileiro. Neste sentido faremos alguns paralelos entre *Terra Estrangeira* e *Terra em Transe*. Tanto em *Terra Estrangeira* como em *Terra em Transe* podemos observar representações complexas de momentos-chave da história brasileira recente, relacionando-os a questões estruturais. Sumariamente, em *Terra em Transe* podem ser identificadas referências ao populismo, ao movimento da legalidade e ao golpe de 64, mas, acima de tudo, o filme mostra uma visão crítica da formação social brasileira através de alegorias extremamente elaboradas³¹. Atendo-se às relações entre as noções de utopia e identidade nacional com as cenas marítimas presentes nos dois filmes, busco avaliar em que

medida estes aspectos permitem observar convergências e contrastes entre duas percepções acerca da identidade nacional em dois momentos da história brasileira³².

A cena em que Porfírio Diaz (Paulo Autran) surge em *Terra em Transe* é uma reconhecida alegoria da primeira missa cuja celebração fora ordenada por Pedro Alvarez Cabral. Mas, principalmente, é reconhecida como uma visão crítica do ato fundador da nação brasileira. Na praia vemos a combinação intencionalmente anacrônica de Diaz vestido em um terno moderno, um padre missionário católico e a figura de um conquistador ibérico seissentista – este não apenas estilizado como representado pela emblemática figura do carnavalesco Clovis Bornay. Junto a estes há um índio, ou melhor “o índio”, caricato e genérico, que recebe os conquistadores respeitosamente. Quando mostrada em plano geral, o primeiro plano é dominado por uma enorme cruz fixada na areia da praia. Diaz porta uma cruz e uma bandeira negra que mantém consigo em sua trajetória de ascensão política. No próprio nome de Porfírio Diaz está marcada uma relação com a história da América Latina, remetendo ao ditador mexicano, que governou o México de 1877 a 1911.



A pintura *A primeira missa* de Vitor Meireles



A mimeses em *O descobrimento do Brasil* de Umberto Mauro



A alegoria em *Terra em Transe*

Dessa forma a representação do “ato fundador” está permeada por uma interpretação da formação social brasileira. A associação de Diaz com os conquistadores liga as ditaduras latino-americanas do século XX com a conquista da América, na qual são encontradas as suas raízes profundas. Destacam-se os aspectos da religião e da composição racial. A presença do elemento negro se faz notar na música africana, que substitui a música cristã³³. Antecedida pelas grandes massas de água da abertura e em meio ao *flashback* das lembranças do agonizante Paulo Martins (Jardel Filho), a alegoria da primeira missa marca o início da trajetória de Diaz como ditador, “pai da pátria” e “pai” político de Paulo Martins. O recurso da atemporalidade realça a continuidade de relações sociais e práticas políticas que sustentam a opressão na sociedade brasileira e latino-americana.

Ismail Xavier observa que após o golpe militar o cinema brasileiro se encontrou ainda mais preocupado em desenvolver a discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil, para buscar compreender a hesitação deste diante da tarefa revolucionária³⁴. Neste contexto, destaca *Terra*

em *Transe* e *Macunaíma* como dois focos diferenciados de argumentação a respeito da identidade brasileira e latino-americana dentro do Cinema Novo. O primeiro, com base na observação econômica e política da realidade, apresentaria uma perspectiva crítica dos obstáculos estruturais à emancipação. Já o outro seria representativo da enunciação de um suposto caráter nacional, numa perspectiva culturalista, combinando relativismo e psicanálise³⁵. Sobre a questão da identidade nacional cabe destacar que o nacionalismo do Cinema Novo, conforme observa Xavier, não buscava um *estado de pureza perdido no passado*, o que seria mais próprio de uma oligarquia que vê a cultura como um patrimônio a preservar. Antes seria articulada como uma forma de pensar uma nova consciência nacional. A questão da identidade, com suas complexidades e contradições teria justamente marcado um cinema que queria discutir política³⁶.

Terra Estrangeira e *Terra em Transe* se encontrariam em dois pontos de crise das utopias, especialmente da utopia nacional vislumbrada pela intelectualidade brasileira. Em *Terra em Transe* há a avaliação de uma crise das perspectivas transformadoras e uma tentativa de discutir suas razões. Por sua vez, *Terra Estrangeira* revela uma paradoxal combinação de resignação e desespero diante da ausência de perspectivas causada por uma crise econômica e moral. Como seus personagens na “ponta da Europa”, *Terra Estrangeira* se encontra no extremo dessa trajetória de desilusão e decepção dos artistas e intelectuais brasileiros.

Notas

- ¹ Walter Salles admite que o filme foi pensado em termos de “tempos mortos”, com uma *clara influência de Antonioni: os espaços vazios e o não-dito no filme deveriam ter a mesma importância que o dito. E isso se vê claramente nos momentos de espera, como aquele em que as duas personagens estão na ponta da Europa, mirando o nada, o oceano e um país que não mais se delinea, supostamente o Brasil*. Depoimento em NAGIB, Lúcia (org.) **O cinema da retomada**. São Paulo: Ed. 34, 2002, p.419.
- ² Segundo Chauí, o *mito fundador* oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados. Estaria situado *além do tempo, fora da história, num presente que não cessa nunca sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar*. CHAUI, Marilena. **Brasil – Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000, p.10
- ³ Bernardet observa que a própria historiografia do cinema brasileiro insiste em identificar marcos iniciais. Sempre entregue a contingências políticas e econômicas, a produção cinematográfica brasileira vive um eterno recomeço, sempre solicitando novos marcos. BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro – Metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p.22.
- ⁴ A ousadia caracterizaria esta colonização, mais que um espírito propriamente empreendedor. “O que o português vinha buscar era, sem dúvida, a riqueza, mas riqueza que custa ousadia, não riqueza que custa trabalho. A mesma, em suma, que se tinha acostumado a alcançar na Índia com as especiarias e os metais preciosos.” HOLANDA, Sérgio Buarque de.

- Raízes do Brasil.** Brasília: Ed. da Unb, 1963, p. 25.
- ⁵ Cf. O’GORMAN, Edmundo. **A invenção da América: reflexão a respeito da estrutura histórica do novo mundo e do sentido do seu devir.** São Paulo: Ed. UNESP, 1992. O trabalho de O’Gorman é um entre tantos outros exemplos das novas perspectivas da historiografia com relação à América colonial e a construção do imaginário sobre o continente americano.
- ⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil.** São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.p. 185.
- ⁷ Walter Salles falando sobre temas recorrentes em seus trabalhos, no caso de *Central do Brasil* e *Terra Estrangeira*, comenta: “*Terra Estrangeira* é isso, é a possibilidade de voltar e olhar a terra que a mãe não poderá mais ver.” **Walter Salles – O documental como socorro nobre da ficção.** (entrevista) In **Cinemais n9.** Janeiro – Fevereiro, 1998, p. 15.
- ⁸ Como observa Buchka, em Wenders a idéia de pátria não se efetiva, apesar das expectativas existirem. “Qualquer realidade iria contrariar a verificação do conceito e no entanto toda idéia de pátria provém de um estado bastante real, mesmo que há tempos deixado para trás: a infância” BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram – Wim Wenders e seu filmes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 27.
- ⁹ Essa relação origina-se dos conceitos latinos de *nascor/natio*. Por significar o “parto de uma ninhada”, a palavra *natio/nação* passou a significar, por extensão, os indivíduos nascidos ao mesmo tempo de uma mesma mãe, e, depois, os indivíduos nascidos num mesmo lugar. Por sua vez *pater* estará vinculado a *pátria, patrimônio, patricio*, entre outros conceitos relacionados a questão da correspondência família/nação. Cf. CHAUI, Marilena. **Op. Cit.**, p.14.
- ¹⁰ **Walter Salles – O documental como socorro nobre da ficção. Op. Cit.**, p.21.
- ¹¹ Essa inversão do êxodo, essa inversão da migração, essa possibilidade de retorno, me tocou pessoalmente. Não sei se tudo está ligado a minha própria história. Me interessava dramaturgicamente. Tanto é que você encontra esses elementos em outros filmes meus. *Terra Estrangeira* é isso, é a possibilidade de voltar e olhar a terra que a mãe não poderá mais ver. E esse filme tem a inversão do eixo migratório. **Walter Salles – O documental como socorro nobre da ficção.** (entrevista) In **Cinemais n9.** Janeiro – Fevereiro, 1998, pp. 7 - 40. p.15
- ¹² REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC.** Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999, p.122.
- ¹³ **Idem**, p.122.
- ¹⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil. Op. Cit.**, p.3.
- ¹⁵ GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, 2ª ed, p.88.
- ¹⁶ SALLES, Walter, THOMAS, Daniela **Desejo de Cinema.** In CARVALHO, Walter (...) **Terra Estrangeira.** p.5
- ¹⁷ Neste sentido, há a observação de Bernardet que a situação de “orfandade generalizada” parece diluir a condição estrangeira. BERNARDET, Jean-Claude. **Carlota Joaquina e o Cinema Brasileiro.** In **Imagens n5.** Campinas: UNICAMP.
- ¹⁸ O conteúdo simbólico do blazer de Igor, ligado ao manto mágico do *Fausto*, é destacado no segundo capítulo.
- ¹⁹ FRANÇA, Andrea. **Terra Estrangeira - Radiações Políticas na Imagem.** In **Cinemais n5.** Maio – Junho 1997, p.92.
- ²⁰ SALLES, Walter e THOMAS, Daniela. **Desejo de cinema.** Em CARVALHO, Walter (direção de fotografia); SALLES, Walter e THOMAS, Daniela (direção) **Terra Estrangeira.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p.13
- ²¹ PESSOA, Fernando. **Obra poética de Fernando Pessoa.** (Introdução, org. e biobibliografia de Antônio Quadros). Lisboa: Pub. Europa – América, s.d., p.114.
- ²² “Quando, a certa altura do filme, a brasileira em Lisboa vende seu passaporte (e um passaporte brasileiro, diz o comprador, não vale nada), ou diz que tem pena dos portugueses porque depois do grande esforço para atravessar o oceano acabaram descobrindo o Brasil, quando agem e falam assim os personagens não estão apenas se comportando coerentemente com o contexto da história que está sendo narrada. Estão também, estão principalmente, expressando num gesto dramático o sentimento que tomou conta de boa parte dos jovens no começo dos anos 90. A aventura na tela revive noutra dimensão o que o espectador viveu de verdade: a sensação amarga de pertencer a um país que não presta, de não ter raízes nem identidade, de viver a sua terra como estrangeira, de ser estrangeiro não porque por um motivo qualquer se encontra fora do país em que nasceu, mas porque é estrangeiro de como condição, porque sobrevive fora do

- espaço em que poderia se realizar (...)” AVELLAR, José C. *Dramaturgias do cinema brasileiro - Para um espectador desatento*. In *Cinemais n11*. Maio-Junho 1998, p.156
- ²³ A utopia nacional vislumbrada pelos intelectuais e artistas brasileiros engajados nos anos 70 na tentativa de delinear um projeto contra-hegemônico, se dilui ao longo dos anos 80 até encontrar sua derrota definitiva na eleição de Collor e na queda do muro de Berlin. Cf. RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.14.
- ²⁴ “Assim como na vida não há mais pátria, na arte não há mais conciliação. A alienação total faz também com que a arte e a vida se mantenham separadas.” BUCHKA, Peter. *Op. Cit.* p. 68. Acredito que esta afirmação de Buchka sobre relação entre arte, nação e ideal em Wenders seja em grande parte válida para o filme de Walter Salles e Daniela Thomas.
- ²⁵ “*Terra Estrangeira* contém o desejo de homenagear gêneros diferentes da história do cinema, que era aqueles que Daniela Thomas e eu havíamos visto na adolescência e de que gostávamos. Havia o desejo de homenagear o neo-realismo italiano, na primeira parte do filme; de homenagear os primeiros filmes de Wenders, quando o filme ganha a estrada; de homenagear de alguma forma a urgência do Cinema Novo, o desejo de falar do país através da identidade brasileira, aquele movimento encabeçado por Nelson Pereira dos Santos.” Depoimento de Walter Salles em NAGIB, Lúcia (org.) *Op. Cit.*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p.419.
- ²⁶ NAGIB, Lúcia. **O novo cinema sob o espectro do cinema novo**. Em **Estudos de Cinema: SOCINE II e III**. São Paulo: Annalume, 2000. pp.116-127.
- ²⁷ *Idem*, p.123
- ²⁸ *Idem*, p.124.
- ²⁹ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil...** p.91.
- ³⁰ CHAUI, Marilena, *Op. Cit.*, p.66.
- ³¹ “As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo-a-corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem esta passagem decisiva da “promessa de felicidade” à contemplação do inferno, passagem cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.” XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo, Brasiliense, 1993, p.11.
- ³² Mesmo sem a pretensão de efetuar comparações de ordem estética tendo em vista a linguagem contrastante destes, acho interessante ao menos observar a recorrência de associações entre *Terra Estrangeira* e *Terra em Transe*. A exemplo, Avelar considera que a *aparência estudada de Terra Estrangeira (1995) (...) seja a equivalente escrita da aparência improvisada de Terra em Transe*. AVELLAR, José Carlos. **Central do Brasil – Escrevendo como se fala**. In *Cinemais n.15* Janeiro – Fevereiro 1999, p.29.
- ³³ Sobre este aspecto que remete a formação étnica brasileira, Stam relaciona o uso dos cantos Yorubas à questão do híbrido e do sincrético, mais visível na América Latina que nos EUA, mas também presente. STAM, Robert. **Tropical multiculturalism – A comparative history of race in Brazilian cinema and culture**. Durham: Duke University Press, 1997, p.9.
- ³⁴ XAVIER, Ismail. **Cinema Novo, Cinema Marginal – O moderno cinema brasileiro**. *Op. Cit.*, p. 47.
- ³⁵ Sobre *Macunaíma*, Xavier já observara sua articulação com a polêmica do caráter nacional. “Tornou-se patente o reconhecimento de um problema: a par de determinações socioeconômicas, é preciso uma incursão antropológica, elucidadora do imaginário nacional, para pensar melhor o fracasso brasileiro no cenário da história contemporânea.” No caso o alvo visado seria evidentemente o individualismo e o “jeitinho”. XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. *Op. Cit.*, p.156.
- ³⁶ XAVIER, Ismail. **Cinema Novo, Cinema Marginal – O moderno cinema brasileiro**. Em *Cinemais n4*. Março-Abril 1997, p.48.

Alegorias da decepção

Leio livros complicados
Faço teses, faço juras
Pego em armas, dou meu sangue
Jogo bombas e granadas
Vou pra rua, vou pra praça
Grito hinos, grito frases
Fico em casa, cheiro incenso
Canto mantras, ligo chakras
Vou pra festa, queimo plantas
Tomo todas, tomo tudo
Mas não, oh não
O Mundo não mudou

Pato Fu

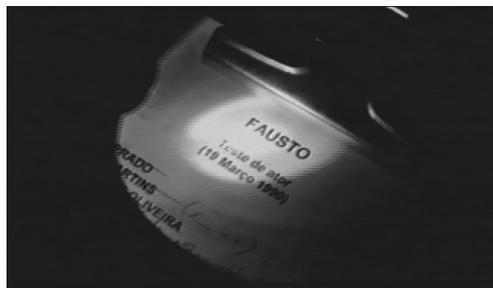
Fausto e Mefisto em *Terra Estrangeira*

A seqüência inicial de *Terra Estrangeira*_[seq.1|p.7|0.01.26] mostra um jovem do qual apenas se percebe o vulto diante de uma janela, à noite, junto a um elevador de fluxo intenso. Uma das faces do edifício é tomada por um outdoor de publicidade de roupa íntima. Sua fala, inicialmente velada pela música extradiegética de abertura e pelos sons de carros, começa indagando *como é que vou dizer isto?* Depois vai se tornando cada vez mais nítida, se revelando uma declamação um pouco relutante. *Sinto meus poderes aumentarem... Sinto meus poderes aumentarem...Estou ardendo, bêbado de um novo vinho... **Sinto o ímpeto de ir ao mundo**, de carregar a dor da terra, o prazer da terra,*



*de lutar contra as tempestades, de enfrentar a ira do trovão... enfrentar a ira do trovão. Nuvens se ajuntam sobre mim, a lua esconde sua luz, a lâmpada se apaga! Devo levantar... Eu era nada, e aquilo me bastava. **Agora não quero mais a parte, eu quero** (com ênfase) **toda a vida.***

À medida que avança a narrativa, vai se fazendo perceber que Paco, o jovem à janela, estuda para um teste teatral e que o que ele declama faz parte de sua preparação para este exame. O nome da peça – *Fausto* – fica mais evidente quando é mostrado pelo fecho de luz de lanterna sobre a lista de candidatos_{[seq.42|p.33|0.26.21]*}



As falas do *Fausto* de Goethe presentes no filme são

principalmente elaboradas a partir da invocação do espírito da terra (versos 462-67) em que Fausto, folheando seu livro mágico, encontra o símbolo do Espírito da Terra e o invoca. Como um exercício teatral, as falas são agregadas ao filme de forma verossímil em meio à linguagem da última década do século XX. As cinco declamações de Paco ao longo do filme pontuam a trajetória e a transformação do personagem.

Esta fala é justamente discutida por Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no Ar – A aventura da Modernidade*, obra cuja edição nacional foi recebida com grande interesse pela intelectualidade de esquerda¹. Os versos citados em *Terra Estrangeira* são interpretados por Berman como a primeira metamorfose do Fausto - o *sonhador*.

Fausto se insere em uma longa linhagem de heróis e heroínas modernos surpreendidos falando a si mesmos no meio da noite. Normalmente,

porém, o falante é jovem, pobre, inexperiente – decerto privado de experiências pelas barreiras de classe, sexo ou de raça de uma sociedade cruel. Fausto não é apenas um homem de meia-idade (...) mas um homem de meia-idade tão bem sucedido possível, no seu mundo.²

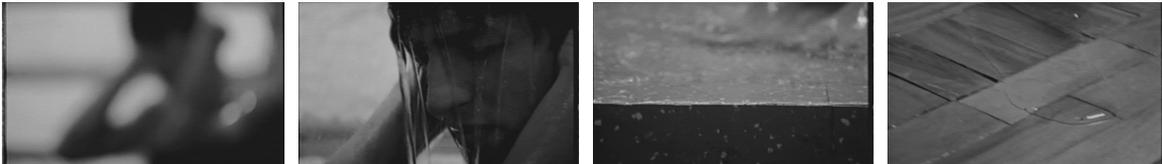
A ansiedade de Fausto ocorre em razão de mesmo tendo investido sua vida em demorados estudos e intensas atividades científicas, ele não se sente um homem pleno. Beirando o paradoxo, o dilema de Fausto não é nada simples. Ele não se contentaria com um hedonismo irresponsável para reverter seu tempo perdido pois não ambiciona apenas prazeres. Busca poder de realização, de transformação efetiva da realidade que sua vida de erudito e cientista apenas vislumbra sem possibilitar realização efetiva³. Deseja uma vida intensa de prazer - e de dor, se necessário. Deseja produzir ação e está, aparentemente, disposto a assumir riscos extremos, entre estes, estabelecer um pacto com o demônio Mefistófeles. Com a cumplicidade traiçoeira deste, Fausto lança-se em aventuras amorosas, políticas e econômicas.

Por sua vez, em *Terra Estrangeira*, há um jovem cujos projetos pessoais ainda esboçam-se e que serão interrompidos por acontecimentos que fogem completamente de seu controle e esfera de ação. Paco lê trechos do *Fausto* tendo em vista o teste de atuação, que ele mesmo sugere que mudará sua vida. Portanto, sua leitura faz parte de um esforço de realização de sua utopia pessoal. Se na primeira citação enfatiza o *ímpeto de ir ao mundo*, na segunda^[seq.3|p.8|0.02.42] surge uma menção às *terras estrangeiras*. Paco estuda o trecho em seu quarto junto à janela: *Espíritos pairam próximos. Me ouvem!* Em montagem paralela é mostrada sua mãe, Manuela, subindo as escadas do prédio e o anúncio do feriado bancário. A cena no quarto é filmada com profundidade de campo, mostrando com nitidez o fluxo dos carros no “Minhocão” *Desçam! Desçam desta atmosfera áurea...* - para e comenta, como que desacreditando do rebuscamento do texto: *atmosfera áurea...* Retoma a declamação: *Desçam desta atmosfera áurea e leve-me daqui para uma vida nova e variada! Que o manto mágico seja meu e me leve para terras estrangeiras!*



Frustrado em seu projeto por um fato que foge inteiramente de seu controle, o plano Collor, Paco vive o dilema fáustico em seu sentido mais patético, encontrando-se reduzido à condição de inércia, de total submetimento às contingências, distanciando-se do ideal de realização individual e empreendedora preconizado pelo Fausto.

Após a morte da mãe, Paco pronuncia pela quarta vez a fala^[seq.36|p.29|0.23.42] num misto de ensaio e delírio, numa inversão do conteúdo textual da fala, numa patética reversão de uma vontade de experiência e realização em desespero e impotência. A invocação de poder aparece truncada e o peso das contrariedades que sobrecarregam o protagonista é enfatizado. Paco é mostrado chorando no banheiro, fora de foco. A câmera fecha focando. A cena é marcada pelo som extradiegético de violino solo.



Paco tenta uma declamação, soluçando e pulando trechos: *Sinto ... poderes... bêbado... Sinto a coragem... coragem o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra, o prazer da terra, de lutar contra as tempestades, de enfrentar a ira do trovão... Eu..nada...toda a vida. Abóbada... **nuvens se juntam sobre mim...** a dor... luz vermelha...raios vermelhos giram em torno da minha cabeça. Da abóbada desce um horror que se apodera de mim! Vida... que a minha vida seja o custo!* Enquanto Paco declama, a água transborda, sai do banheiro, invade a sala e vai levando as fotografias e cartões postais que Paco largara pelo chão.

No momento de virada da trama, em sua quinta aparição^[seq.107|p.81|1.04.36] a fala assume seu sentido por excelência, marcando a transformação de Paco, provocando uma virada na história com sua inesperada passagem da inércia para uma atitude desafiadora, e com seus riscos inerentes. Paco se encontra na casa de fados e, mentindo que não compreendia francês, escuta a conversa de Igor e Kraft sobre o violino e o que ele realmente significa. Paco começa a murmurar: *sinto meus poderes aumentarem...* Igor chama o garçom. Paco repete um pouco mais alto: *sinto meus poderes aumentarem...estou ardendo*. Igor começa a estranhar mas faz o seu pedido antes de interpelar Paco, que declama: *sinto a coragem... estou ardendo... bêbado de um novo vinho. Sinto a coragem... o ímpeto de ir ao mundo...* Kraft e Carlos se olham perplexos.



Paco se levanta, e segura o rosto do garçom de modo teatral, como se fosse um ator de uma peça e continua – **de enfrentar a dor da terra, o prazer da terra**. Igor se dirige discretamente para Kraft e Carlos, em francês – *um momento, um momento...* Kraft faz sinal para Carlos não usar sua arma. Gritando *que minha vida seja o custo!* – Paco empurra o garçom sobre a mesa e sai correndo. Igor e Carlos saem em perseguição de Paco.

Uma das peculiaridades de um filme “em camadas”, as declamações representam apenas uma extremidade visível das várias referências aos temas fáusticos presentes em *Terra Estrangeira*⁴. O texto teatral do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) impregna *Terra Estrangeira* muito mais do que inserções de algumas falas. Mas para perceber isso é necessário compreender um pouco do universo próprio da lenda de Fausto.

Antes de Goethe, a figura do Fausto era vinculada a diversas versões que remontam desde várias lendas medievais em torno de um suposto *Faust*, charlatão que teria vivido entre 1480-1540, até o *Fausto* de Marlowe, contemporâneo de Shakespeare, que escreveu a primeira versão de literária importante em 1588⁵. A partir da versão de Marlowe, destaca-se a posição do indivíduo diante de um mundo cada vez mais dessacralizado, com Fausto representando a busca de poder como capacidade de realizar ação efetiva e transformadora em um mundo instável e em constante mudança⁶. Mas é Goethe que vai lhe dar um valor filosófico moderno por excelência⁷. Goethe faz *Fausto* reunir os paradoxos do indivíduo moderno - a reflexão humanística, o idealismo romântico e a atitude pragmática⁸. Goethe teria lido todos os relatos acessíveis sobre o Fausto, além de diversas lendas sobre magos que teriam vendido a alma ao demônio, para obter conhecimento, poder ou amor⁹. A sua versão da lenda certamente marcou as versões literárias posteriores, como o *Doktor Faustus* de Thomas Mann e a versão poética de Fernando Pessoa. Também inspirou vários compositores românticos como Liszt (*Faust Symphonie*, *Mephisto-Waltz*), Wagner (uma abertura), Schumann (um oratório) e Berlioz (ópera *A danação de Fausto*). No cinema, atendo-se apenas a referências mais evidentes, destacam-se a versão de Murnau (*Faust*, 1926) e a releitura ambientada na Alemanha nazista de Itzvan Szábo, *Mephisto* (1981).

Acredito que as citações de *Fausto* de Goethe representam a chave para a compreensão das principais alegorias elaboradas no filme e, principalmente, que estas combinam vários elementos do debate da modernidade, em que *Fausto* se apresenta como um dos principais paradigmas histórico-literários¹⁰. No caso de *Terra Estrangeira* a interpretação de Berman de *Fausto* de Goethe como tragédia do desenvolvimento se destaca pela notável aproximação com a abordagem do filme, inclusive pela possibilidade de representar uma das influências intelectuais dos realizadores. Discutindo a experiência da modernidade, Berman recorre a Fausto como modelo para avaliar em que medida esta é uma experiência de caráter *fáustico* - relacionada a um desenvolvimento de conseqüências trágicas, mas compreendido como necessário e efetivo. Ou então se esta é de caráter *pseudofáustico* - um desenvolvimento inútil ou meramente simulado. Aparentemente Paco seria antes de tudo vítima de um processo *pseudofáustico*, o plano Collor, do que ele próprio um Fausto. Mas Fausto em *Terra Estrangeira* vai além disso.

Fausto remete ao tema dos feiticeiros, experientes ou aprendizes, incompetentes ou demasiado ousados, que lançam mão de conhecimentos e poderes sobre os quais não têm controle pleno

e cujas conseqüências são inesperadas, dando início à tragédia - ou à comédia¹¹. Conforme Berman indica, na experiência da modernidade o *caráter fáustico* é aquele relacionado a um desenvolvimento de conseqüências trágicas, mas necessário e efetivo. Praticamente toda a experiência de transformação da natureza, de progresso econômico e científico, especialmente no século XX, buscou justificar seus custos nestes termos. Mas a modernidade é repleta também de experiências *pseudofaústicas*, igualmente trágicas, mas inúteis, de mero efeito publicitário. Berman observa uma ressonância especial dos seus elementos nos países subdesenvolvidos, alguns dos quais observáveis em *Terra Estrangeira*. O Terceiro Mundo seria caracterizado por uma experiência peculiar de modernidade, repleta de *pseudo-Faustos*, governantes e empreendedores hábeis em manipular imagens e símbolos de desenvolvimento, mas que se revelam incapazes de gerar progresso real. Por sua vez, os intelectuais do Terceiro Mundo experimentam a *cisão fáustica* em sua condição de portadores de cultura de vanguarda em sociedades periféricas. Esta cisão seria inspiradora de visões revolucionárias, mas também, por vezes, de futilidade e desespero¹². Em *Terra Estrangeira* a representação dos intelectuais e artistas passa por uma decepção diante da ausência de perspectivas transformadoras e de uma crise em relação à identidade nacional brasileira. Os projetos de transformação social persistem como sutis evocações nostálgicas, em contraste com uma intensa incerteza com relação ao futuro.

Fausto também remete à idéia do intelectual forçado a vender-se¹³ para realizar seus objetivos, alcançar sucesso ou para simplesmente sobreviver. Em *Mephisto* o ator de esquerda vende-se para o nazismo. Em *Terra Estrangeira*, Paco e outros personagens caracterizados como artistas e intelectuais entregam-se ao contrabando, numa dramatização do afastamento da vocação e da submissão da arte ao mercado, que também remete a alguns filmes policiais e *film noirs*, em que o submundo do crime organizado se mostra como metáfora da sociedade capitalista¹⁴.

No contexto de *Terra Estrangeira* a figura "mefistofélica" é Igor, personagem de Luís Melo. Igor é certamente o personagem mais intrigante de *Terra Estrangeira*. Seu caráter - afetado, manipulador e carismático - é muito próximo da idéia de uma figura diabólica, ligada à distorção moral. É caracterizado pela combinação de cavanhaque bem recortado, cabelo comprido preso em rabo de cavalo, e vários anéis nos dedos, e representado pelo ator Luís Melo, bastante requisitado para papéis de "vilão", por sinal o Diabo "em pessoa" em *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000, 1999 como série de televisão). Histriônico e carismático, Igor é dado a demonstrações de eloqüência e erudição. O *close-up* de Igor olhando através de uma redoma de vidro, com distorção e reflexo visivelmente acentua seu aspecto "diabólico". É ambíguo em sua origem, com



indicações de se tratar de um português, mas com o sotaque apenas levemente português além de ser interpretado por um ator brasileiro. Igor é caracterizado em sua sexualidade como um personagem ambíguo, como é insinuado com relação a Mefistófeles¹⁵. Em seu primeiro contato, Paco desconfia de um interesse homossexual e há uma sutil sugestão de envolvimento de Igor com Pedro. Mas é um personagem ambíguo principalmente em sua moral, falando do destino de riquezas nacionais e criticando a mediocridade cultural estando diretamente envolvido com contrabando e falsificação. Assim como Fausto conhece Mefistófeles, Paco conhece Igor enquanto vive um momento de crise. É, como Mefistófeles, um mestre de mentiras e seduções, que costuma surgir repentinamente, surpreendendo Paco em diversas situações, como na casa de fados e no restaurante da fronteira.



Após o primeiro contato de Paco com Igor, vem a seqüência do antiquário ^[seq.50|p.39|0.31.58]. O discurso de Igor no antiquário pode ser interpretado como uma crítica da formação social brasileira, relacionada como parte do desenvolvimento moderno e suas conseqüências. Igor explica para Paco que *a aventura do descobrimento, da colonização, da migração* está ali, naquele antiquário, como um “museu de grandes novidades”. Ao mesmo tempo em que se entusiasma com “as provas” da modernidade, Igor explica que a memória se foi como se esvaíram as riquezas nacionais e que só resta mediocridade e engodo, o *império da mediocridade*¹⁶, da *falsa modernidade*.

Protótipo do hábil manipulador de idéias e pessoas, Igor é um crítico paradoxal (mais que simplesmente hipócrita), estando diretamente ligado à perpetuação do estado de coisas que demonstra para Paco. Crítico comprometido com o estado de coisas e dado a uma proximidade invasiva, a uma intimidade oportunista. Personificando o lado sombrio da personalidade brasileira, a informalidade instrumental, Igor é como um *homem cordial* demonizado. Berman observa que Mefistófeles é um mestre dos paradoxos – uma versão moderna e complicada de seu papel cristão tradicional como o pai das mentiras¹⁷, refletindo os paradoxos da economia e da *psiqué* modernas. Igor me parece uma versão de Mefistófeles adequada ao universo brasileiro¹⁸.

Outro elemento “mefistofélico” é a presença do *trítone*, ou intervalo de quarta aumentada presente na trilha sonora. Intervalo musical por muito tempo proscrito da harmonia da música

sacra por “incitar ao demônio”, se tornou um intervalo incomum na harmonia convencional da música erudita, sendo usado justamente como recurso de alusão à figura diabólica em obras do período romântico e posterior. A presença do trítone na trilha sonora não tem nada de casual, visto que podemos encontrar o próprio autor da trilha sonora, José Miguel Wisnik, relacionando *Fausto* ao trítone como em seu ensaio *O som e o sentido*¹⁹. O ensaio de Wisnik apresenta uma síntese de temas fáusticos, estabelecendo relações entre literatura, música e história, destacando a interpretação de Berman. Considerando que a primeira edição deste ensaio é anterior à produção de *Terra Estrangeira*, trata-se uma evidência importante da elaboração intelectual do filme. Da análise à solução estética, o recurso do trítone é usado em alguns momentos para marcar a presença insidiosa de Igor. A repetição do intervalo na cena de perseguição de Paco por Igor é usada para enfatizar a tensão e o perigo.



Em *Terra Estrangeira*, além das referências diretas como as falas, *Fausto* se apresenta através de analogias indiretas. Um dos objetos-chave de *Terra Estrangeira*, o blazer que Igor faz Paco vestir para que ele passe pela alfândega, é uma tradução do manto mágico que Fausto requisita (*que o manto mágico seja meu e me leve para terras estrangeiras*) em termos atuais. Ao encontrar Paco no aeroporto em São Paulo, Igor observa: *Mas estás com uma aparência horrível, meu rapaz. Deixa-me ver... Vamos dar um jeito nisso. Desta forma não passas na imigração* [seq.60|p.46|0.39.12]*



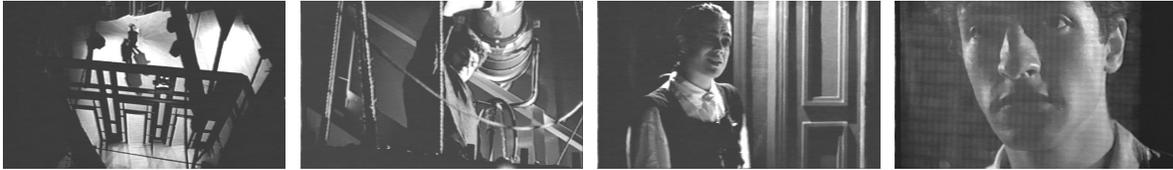
Faz Paco vestir seu blazer e assim é sugerido o blazer de Igor que torna possível passar pela imigração no aeroporto em Lisboa, viabilizando o poder de *conduzir a terras estrangeiras*. Além da referência ao manto mágico é uma alegoria dos recursos usuais para sugerir a imagem do que as autoridades consulares e alfandegárias usualmente consideram um “bom viajante” (um turista, um homem de negócios ou um estudante de posses), e assim burlar um controle baseado em estereótipos primários. Mas o caráter de “manto mágico” também aparece no fato de Paco permanecer praticamente todo o restante do filme usando esse blazer, até tomar a



estrada com Alex e a viagem assumir um caráter de transformação para os dois personagens.

"Falsa modernidade" e indústria cultural

A cena em que Paco assiste escondido na coxia do teatro aos ensaios de uma peça [seq.21|p.21|0.13.55], é uma homenagem declarada ao teatro. É ensaiada de forma incomum, com uma atriz (Bete Coelho) fazendo um dos mais importantes papéis masculinos da dramaturgia, *Hamlet* de Shakespeare.



A cena remete à peça que é apresentada dentro da peça, por ordem do próprio Hamlet para representar a conspiração de seu tio. O trecho de *Hamlet* presente no filme é como um discurso sobre o esforço vão do ator, que vive as paixões humanas pela mera aprovação do público. *Não é monstruoso que esse ator aí, por uma fábula, uma paixão fingida, possa forçar a alma a sentir o que ele quer de tal forma que seu rosto empalidece, tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante, a voz trêmula e toda a sua aparência se ajusta ao que ele pretende. E tudo isso por nada...* É interessante observar que *Fausto* de Goethe tem a peculiaridade de se iniciar com um "Prólogo no teatro", onde o diretor, o escritor e outros participantes da montagem são personagens que se perguntam "o que quer o público?".

A intertextualidade e a auto-reflexividade são características fundamentais da arte moderna que se encontram na própria estrutura de *Terra Estrangeira*, um filme que deve ser visto como parte do cinema moderno, que pensa sua própria condição. A intertextualidade em relação ao próprio cinema, presente nas várias referências a gêneros e autores se agrega a uma reflexão geral sobre a condição da arte, sobre as possibilidades dos artistas e suas expectativas.

Retrato de um contexto em que o cinema brasileiro fora praticamente banido, *Terra Estrangeira* dramatiza a condição do artista como um condenado a sobreviver através de recursos alheios a sua vocação. A discussão da arte como mercadoria no filme parece se aproximar de algumas de interpretações marxistas da arte²⁰, curiosamente usando recursos de cinema de gênero, tido como uma das expressões da indústria cultural. Dramatizando a mercantilização da arte através de um esquema de contrabando que usa a arte como fachada, os personagens levam uma vida dupla de artistas e traficantes, intelectuais e cúmplices.

A reflexão "vocacional" ocorre em paralelo com a reflexão sobre o "nacional". No capítulo 1, observo que isso é abordado, em parte, como uma metáfora da cultura extrativista que impregna

a formação social brasileira, responsável por uma espoliação das riquezas nacionais. Paco e Miguel, os personagens com um projeto de vida de dedicação profissional à arte, têm suas expectativas frustradas. Encontram barreiras conjunturais e estruturais ao que consideram sua vocação. Essa impossibilidade de se dedicar diretamente à arte agrega-se à representação da arte como meio de circulação de mercadorias ilegais como metáfora da arte como mercadoria e de sua sujeição às imposições do mercado. Um antiquário e uma livraria são usados como fachadas para contrabando. Um violino e uma santa-dopau-oco são usados como expedientes de dissimulação do tráfico de pedras preciosas. O instrumento musical e a estatueta barroca têm a função de ocultar perigosas riquezas de forma similar ao que ocorre no *film noir* *O Falcão Maltês* (John Houston, 1941).



Igor usa a expressão *império da mediocridade, da falsa modernidade* para explicar a Paco que a memória desapareceu e que a modernidade se degenerou numa espécie de farsa medíocre, um processo pseudofáustico. Entretanto o próprio acusador pratica o engodo e sobrevive dos próprios males que ele aponta. Na segunda cena do antiquário [seq.53|p.42|0.36.05], avaliando uma peça de

prata apresentada por um “vendedor” como sendo do século XVIII, Igor pergunta: *quente ou fria?* Responde o “vendedor”: *Fria. Saiu até em catálogo.* A condição de Igor como antiquário/contrabandista, que assume um caráter de avaliador da arte, remete aos primeiros críticos de arte que avaliavam o valor de mercado das obras, função que Adorno associa aos críticos atuais como formadores de opinião que influenciam o valor de mercado da arte atual²¹. Na figura do antiquário/contrabandista, a postura de crítico - no sentido de questionador do estado de coisas - envolvido com o que acusa se confunde com a condição do crítico - enquanto profissional que avalia a arte - envolvido pelo mercado.



Miguel é apresentado como um artista que, para sobreviver (e para sustentar o vício em cocaína), atua como intermediário no esquema de contrabando. Inconformado com a situação, arma um esquema para enganar Igor e sair de Portugal. A condição de Miguel de músico/contrabandista sugere uma reflexão sobre a irrealização do artista. Miguel ainda alimenta uma expectativa de uma nova vida, mesmo que para isso tenha que dar um golpe em seus mandantes, num procedimento recorrente em filmes policiais e alguns *films noirs*. O vício e a participação

consciente no esquema de contrabando são detalhes que o descaracterizam como vítima inocente. O personagem é inicialmente apresentado como músico, logo nas primeiras cenas de Portugal, no bar Ritz [seq.12|p.13|0.07.27], mostrando um solo de Miguel que é recebido com indiferença pelo público. Rejeitando a tentativa de consolo de Pedro, Miguel comenta cinicamente: *Da próxima vez vou misturar bossa nova com rap e o meu samba vai fica assim,ó. Ouve, ouve* (apontando para alto-falantes fora de quadro). Pedro insiste, sem deixar de comentar a “solução”: *Que é isso, pá. Anima-te. Quer dizer: já agora podias experimentar também.*

O filme é bastante ambíguo ao descrever a situação. O retardamento de Alex ao se aproximar no salão é usado para sugerir o desânimo geral com a música de Miguel. O público não demonstra o menor interesse pela música de Miguel e isso poderia ser atribuído, como faz o personagem “intelectual” Pedro, à incapacidade de um público, acostumado com a cultura massificada de assimilar uma suposta arte “superior”. No entanto, o solo de jazz de Miguel é sugerido como complexo, até mesmo enfadonho, e justamente “o intelectual” Pedro também sugere sutilmente que a idéia de Miguel de fazer concessões seria pragmaticamente interessante. A própria atitude de Miguel é ambígua, uma vez que, se reconhece as limitações de recepção de sua música e insinua, com uma releitura de um famoso samba, que fazendo concessões terá sucesso garantido. Mas a idéia aparece no final muito mais como um impulso do músico, irritado com a situação e consigo mesmo, pois ele descarta essa possibilidade em seguida [seq.14|p.14|0.07.57]. A seqüência apresenta uma visão em aberto sobre as possibilidades de soluções comerciais, e tentativas de inserção no mercado e de contornar as dificuldades de aceitação da arte de qualidade mediante concessões. Quando Miguel se queixa do atraso de Alex [seq.15|p.16|0.09.21], se revela inconformado com sua condição dupla: *Não é fácil para mim. Você acha que eu gosto de viver de contrabando? Eu quero é tocar! Só que ninguém agüenta me ouvir, nem a porra da minha mulher.*

Em vários momentos o discurso do filme é bastante próximo a noção de indústria cultural da Escola de Frankfurt. A observação cínica de Miguel a respeito de misturar *bossa nova com rap* é muito similar à crítica da agregação de elementos da “arte superior” e da “arte inferior” enquanto manipulação da arte intencionalmente voltada ao consumo²². Não é o caso de afirmar que o filme simplesmente endossa a crítica frankfurtiana. A própria distinção de “arte superior” (erudita/formalizada) e da “arte inferior” (popular/espontânea) não se aplica diretamente a *Terra Estrangeira*, em que a distinção seria mais entre “arte de qualidade” (talvez o que Walter Salles entende como *valor de permanência*²³) e “arte de mercado”, voltada ao sucesso comercial imediato. Nos primeiros ensaios de Adorno, o jazz e o cinema em si eram considerados como produtos típicos da indústria cultural. A avaliação de Adorno do jazz é em parte equivocada ao não compreender que o jazz, já em sua época, era uma música que exigia um público especializado²⁴, muitas vezes com conhecimentos musicais apurados, o que geralmente fornece argumentos aos

detratores do jazz que o julgam de “música para músicos”. É o que ocorre com relação à recepção do solo de Miguel, que o filme sugere ser inspirado em Coltrane e Miles Davis, dado que só é evidente para um conhecedor de jazz ou alguém que tem o hábito de conferir os créditos musicais de filmes. Na seqüência em que Alex encontra Miguel injetando-se cocaína, ele aponta para o aparelho de som tocando um solo de trompete e diz *olha, é aqui. Foi daqui que eu tirei a sua música*_[seq.25|p.25|0.17.30]. Em *Terra Estrangeira* o jazz figura junto ao teatro clássico, refletindo o seu *status* atual de “arte de qualidade”, que poderia ser equiparado ao “cinema de arte”. A presença da “arte inferior” (entendida enquanto arte de consumo, efêmera) se resume na música da dupla sertaneja *Leandro e Leonardo* que toca no bar em que Igor e Paco se conhecem_[seq.49|p.36|0.29.20], com seu refrão *em vez de ficar pensando nele*, que tanto remete a Collor como à banalização da música popular que muitos acreditam ter sido acentuada na década de 90.

O personagem Pedro é, por sua vez, como um Fausto ao contrário. Pedro é quase o estereótipo do intelectual, feito à imagem do poeta português Fernando Pessoa, como o porteiro do Hotel dos Viajantes comenta_[seq.120|p.91|1.16.09]. Pretende seguir o caminho inverso do de Fausto, preferindo-se refugiar numa vida intelectual a encarar a realidade. Enquanto Fausto deseja realidade, experiência e seus custos, Pedro prefere a segurança da contemplação da arte e o cultivo do intelecto a enfrentar riscos que se mostram inevitáveis. Antes da fuga, quando Alex se despede de Pedro pedindo desculpas por tê-lo envolvido, Pedro resume sua condição: *Eu tenho a ver com isto. É minha culpa também. Estou farto disso. Estou farto de realidade. Eu quero é ficção. Eu quero é voltar para os meus livros*_[seq.118|p.89|1.14.13].

Este personagem se aproxima em muito do que Ridenti avalia sobre a recepção do ensaio de Berman, em que o resgate da individualidade desandaria em individualismo narcisista, gerando um intelectual mais preocupado com o seu bem estar pessoal que com a transformação social. E isso passaria – ao que me parece – em grande parte por sua integração na indústria cultural como produtor, consumidor e avaliador. O protótipo do intelectual de esquerda conhecido até então²⁵ sede lugar ao intelectual do mercado de idéias competitivo, consumista e narcisista. Mesmo os intelectuais preocupados com a dimensão política se encontram em geral resignados com a impossibilidade de ação transformadora²⁶.

A impotência dos personagens em romper com o contrabando do qual perigosamente sobrevivem reflete a impotência dos artistas e intelectuais em romper com a esfera da circulação de capitais da qual dependem. Uma vez integrados a este processo, a ruptura é extremamente perigosa para suas carreiras que, se não são inteiramente ideais, são melhores que a exclusão completa²⁷. A reflexão sobre a condição dos artistas e intelectuais em *Terra Estrangeira* não deixa de ser irônica e auto-crítica. Os personagens aparecem como vítimas de uma situação com a qual estão incomodamente comprometidos.

Das alegorias do subdesenvolvimento²⁸ às metáforas do progresso, as expectativas da modernidade brasileira encontraram seu fim com o plano Collor. Desde então, principalmente após o Plano Real, a tônica tem sido a de atuar no campo do possível. Mesmo as reflexões críticas resignam-se na ausência de projetos de transformação da realidade. O campo do possível é muitas vezes apenas observação, a tentativa de entender uma realidade da qual pouco ou nada se pode fazer para mudar. Essa é uma postura recorrente nos filmes dos anos 90.

Utopia e sacrifício

Terra Estrangeira começa com Paco e sua utopia pessoal de se dedicar ao teatro, de se tornar um artista e sua expectativa de transformação pessoal e sucesso. Ao ser questionado por sua mãe sobre o que está estudando, Paco se recusa a falar que se trata da sua preparação para o teste como ator, mas deixa clara sua expectativa: *eu não vou falar nada ainda, para não dar azar. Mas, se der certo, minha vida vai mudar completamente*._[seq.9|p.11|0.05.39] Revela a idéia de uma utopia pessoal, de um desejo de *uma vida nova e variada*, como a fala de Fausto sugere._[seq.8|p.10|0.05.02] É a mesma fala que Paco é incapaz de transformar em ação, falhando ao enfrentar o exame.

A idéia da fala bloqueada remete aos filmes de Wenders em os personagens vivem crises existenciais marcadas pela incapacidade de comunicação plena. Em *Falso Movimento*, *No decorrer do Tempo* e *Alice nas Cidades* surge a dificuldade de escrever. Em *Paris-Texas* o protagonista é encontrado no deserto completamente mudo, recuperando a fala à medida que consegue enfrentar o seu passado. A incapacidade de comunicação corresponde a uma incapacidade de auto-realização. Em *Terra Estrangeira* a fala bloqueada de Paco é justamente o que o impede de realizar sua utopia individual. Ingênuo e em um estado de letargia, Paco aparece como desprovido de recursos para sobreviver em um mundo instável, nada ideal.

Paco é também veículo de um sacrifício social, com alusões nitidamente cristãs. A imagem da cruz acompanha o personagem ao longo do filme, sugerindo sua condição de mártir, no caso involuntário e inconsciente. Inicialmente irônico, o filme mostra a mãe de Paco, Manuela, ajustando um vestido que está terminando no corpo de Paco._[seq.7|p.09|0.04.08] Uma freguesa chega e, vendo Paco com os braços abertos, diz, tornando explícita a analogia: *Nossa, Paco. Você está parecendo o Cristo Redentor!*



Mas a associação de Paco com a imagem da cruz se torna mais intrigante e fatalista nas cenas em

2. alegorias da decepção

que ele aparece diante da cruz no pátio do convento próximo ao Cabo Espichel^[seq.91|p.64|0.54.30]. Com um suspense realçado pelo convento deserto, as cenas antecedem uma espera por um suposto contato, na verdade uma situação forjada por Alex para distrair Paco enquanto Pedro vai apanhar o violino.



Movimento da grua descendente enquadra cruz do pátio do convento, com Paco surgindo na cena e compondo com a cruz ao fundo. Depois de dizer a Paco que vai telefonar, Alex aparece em primeiro plano falando dentro da cabine telefônica tendo Paco ao fundo, junto da cruz.



Encontramos outra junção da imagem de Paco com outra cruz quando Alex tenta despistá-lo. O enquadramento de Paco correndo atrás de Alex compõe com uma cruz no alto do convento^[seq. 99|p. 69|1.00.45].



Outro elemento cristão, mais exatamente católico, é a figura da mãe. Nos filmes de Walter Salles, a mãe é constantemente associada à imagem da *Pietá* cristã em

que a mãe - *Virgem Maria* - segura o filho morto - *Cristo*. Em *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil* essa relação é invertida em imagem e significado. O sentido católico permanece, mas é o filho que tem que padecer no mundo.



Pietá de Michelangelo



Pietá em *Terra Estrangeira*



Pietá em *Central do Brasil*

O cemitério é outro elemento do imaginário cristão que se destaca, apesar do exagero de enterrar a personagem nos nichos laterais. Exagero que se soma também à condição de total desamparo do protagonista após a morte da mãe. Mesmo em se tratando de uma família de classe média baixa, seria de se esperar alguma ajuda de parentes ou amigos ou então detalhar melhor as dificuldades

para se conseguir ajuda. Ainda assim é uma das cenas mais fortes do filme. Após um *travelling* pelos nichos, a seqüência se encerra fechando o nicho com a câmera dentro, “enterrando” o espectador.



A presença da imagem de cemitério nos trabalhos dos irmãos Salles é instigante²⁹. No documentário produzido por Walter Salles e dirigido por João Moreira Salles (irmão de Walter) e Kátia Lund - *Notícias de uma Guerra Particular* – o cemitério encerra o filme quando a tela é preenchida com os textos das lápides dos mortos na guerra do tráfico de drogas no Rio de Janeiro.

O sentido de fatalidade cristã se confunde com a ausência de possibilidades de ação e transformação pessoal. Mas não há uma relação direta entre os elementos cristãos, que parecem ter sido agregados principalmente por Walter Salles, com uma visão necessariamente pessimista. Tanto que em *Central do Brasil* a catarse da personagem Dora na procissão é justamente o momento de transformação da personagem, que a partir desse momento abandonaria seu comportamento individualista. Nos dois filmes o filho é aquele que padece em vida dos males da sociedade³⁰. Os elementos fatalistas em *Terra Estrangeira* contrastam com um certo voluntarismo em *Central do Brasil*. Nas palavras de Walter Salles, *Josué ao contrário de Paco, rompe com uma cultura do imobilismo, do cinismo e da indiferença e descobre a qualidade transformadora da ação*³¹.

No quadro de crise de identidade de *Terra Estrangeira*, as personagens são objetos da ação, a estrutura político-social determina o que eles devem ser. *As personagens de Terra Estrangeira, ao contrário das de Central do Brasil, não definem seu próprio futuro, são objetos da ação, ao invés de carregarem a ação*³². Não há espaço para otimismo ou sentimentalismo em *Terra Estrangeira*. A trajetória de Paco culmina em desfecho trágico justamente quando este conta a Alex como superou inesperadamente sua letargia_[seq.149|p.103|1.29.30]. A interrupção de sua fuga e a comemoração de sua breve vitória sobre Igor lhes é fatal.

Se em *Terra Estrangeira* os personagens não são nem podem ser sujeitos da ação, mesmo assim são indivíduos que bem ou mal procuram um ideal, uma utopia. Através de uma singular combinação de traços católicos recorrentes em filmes de Walter Salles com elementos de pensamento social de esquerda e da dramaturgia clássica, provavelmente trazidos por Daniela Thomas, é construída uma reflexão sobre essa busca e sua frustração. A decepção com a nação e com as possibilidades da modernidade, revela um sentimento ao mesmo tempo utópico e nostálgico, em todo caso, inconformado com a realidade. Como explica Ianni, *a utopia pode ser a imaginação do futuro, assim como a nostalgia pode ser a imaginação do passado. Em todos os casos está em causa o*

*protesto diante do presente, ou o estranhamento em face da realidade.*³³

Enquanto relacionada ao progresso material, a utopia moderna seria um avanço quantitativo como condição necessária ao pleno desenvolvimento da sociedade e dos indivíduos³⁴. No caso da experiência brasileira o progresso material foi relacionado à idéia de “fazer o bolo crescer primeiro”. Desde então vários “bolos” cresceram e foram consumidos, dos quais para a maioria sobraram umas poucas migalhas.

Notas

- ¹ O ensaio de Berman versa sobre textos que ele considera fundamentais para a compreensão da modernidade e, em certa medida, formadores da experiência moderna, entre estes *O Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels, os poemas de Baudelaire e *Fausto* de Goethe. Marcelo Ridenti observa que “sua repercussão talvez tenha dependido não só do que o autor expressou no texto, mas também da leitura feita por setores intelectualizados das classes médias, num determinado momento de redefinições do pensamento e da prática da esquerda brasileira. RIDENTI, Marcelo. *O sucesso no Brasil da leitura do Manifesto do Partido Comunista feita por Marshall Berman* em REIS FILHO, Daniel Arão. *O Manifesto Comunista 150 anos depois*. 1998, p.187.
- ² BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.42.
- ³ Para Berman, os poderes mentais de Fausto, *interiorizando-se, voltaram-se contra ele e se tornaram sua prisão. Ele luta para encontrar um meio de fazer transbordar a abundância de sua vida interior, de expressá-la através da ação no mundo exterior*. *Idem*, p.43
- ⁴ Estes aspectos parecem ter passado despercebidos da maior parte das críticas e publicações especializadas. Um breve comentário pode ser encontrado em KAUFMANN, Anthony. *Sentimental journey as national allegory – An interview with Walter Salles*. In *Cineaste*. N. York: vol. 24 n.1, 1998. pp. 19–21
- ⁵ WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno – Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.17.
- ⁶ Segundo Watt, Marlowe em sua versão marcada pelo protestantismo e pelo desencantado do mundo acrescentou três contribuições temáticas: a escolha da vocação individual, a alienação acadêmica e a danação eterna. (*Idem*, p.44.) Para Marlowe Fausto foi condenado não apenas pelo caráter protestante, *mas por uma força maior; para cujo nascimento o protestantismo muito contribuiu; ele foi condenado por ser um produto do individualismo moderno* (*Idem*, p.52).
- ⁷ Otto Maria Carpeaux em seu prefácio intitulado *Fausto, hoje* afirma:(...) *o mundo de Fausto está aberto para todas as aventuras do corpo e do espírito, para a conquista da terra e dos espaços infinitos. Fausto é o tipo do homem moderno*. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. (Tradução de Antonio Feliciano de Castilho; Prefácio de Otto Maria Carpeaux.) São Paulo: Gráfica Ed. Bras., 1949.

- ⁸ Watt observa que Fausto encontra-se quase sempre na condição de viajante sem vínculos familiares, sem compromissos morais e religiosos. Sua condição é a do anti-social, do distanciado, do impessoal e teórico (*Idem*, p.208). Como modelo para o moderno individualismo, Fausto busca uma ativa e ininterrupta experiência em si, mesmo que seu preço tenha conseqüências trágicas (*Idem*, p.209).
- ⁹ A redação do *Fausto* acompanhou Goethe em quase toda a sua vida. Iniciou a sua elaboração em 1769, após concluir seus estudos universitários, e só finalizou sua versão definitiva sessenta anos depois. Por isso é necessário fazer a distinção entre as várias “primeiras versões”. São por vezes consideradas as primeiras leituras e publicações de cenas e fragmentos, dando motivo para controvérsias entre os estudiosos. A primeira versão completa é conhecida como *Ur-Faust*, denominada assim posteriormente por ser considerada um *Fausto* primitivo e imperfeito, segundo algumas opiniões. Curiosamente, Goethe não teria tido contato com o *Fausto* de Marlowe, quando começou a redigir o *Ur-Faust*. A versão definitiva inclui uma versão modificada da história inicial, com o acréscimo do Segundo Ato que atribui um caráter propriamente empreendedor ao personagem. Sobre a redação do *Fausto* de Goethe, Houaiss afirma: *Na segunda parte, cuja redação efetiva deve estar entre 1826 e 1832, o nó da ação é a aposta contratada entre o Senhor, que afirma que Fausto se salvará, e Mefistófeles, que espera degradar Fausto à condição de uma besta. Fausto é nela o símbolo da humanidade, que erra enquanto age, mas que deve agir para atingir o ideal que ela mesma entreviu.* Prefácio de Antônio Houaiss para a 3ª edição (1970), em GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. (Tradução no metro original de Jenny Klabin Segall. Prefácios de Erwin Theodor Rosenthal e Antonio Houaiss; posfácio de Sergio Buarque de Holanda.) Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p. 17.
- ¹⁰ Harvey comenta a recorrência de Fausto como arquétipo literário da “destruição criativa”, mencionando Lukács (1969) e Berman (1982). Nas palavras de Harvey, Fausto é *um herói épico preparado para destruir mitos religiosos, valores tradicionais e modos de vida costumeiros para construir um admirável mundo novo a partir das ruínas do antigo, Fausto é, em última análise, uma figura trágica. Sintetizando pensamento e ação, Fausto obriga a todos (até a Mefistófeles) a chegar a extremos de organização, de sofrimento e de exaustão, a fim de dominar a natureza e criar uma nova paisagem, uma sublime realização espiritual que contém a potencialidade da libertação humana dos desejos e necessidades.* HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo, Loyola, 1998, p. 26.
- ¹¹ Marx justamente faz uso dessa figura no Manifesto do Partido Comunista, ao comparar a burguesia a um feiticeiro que perde controle das forças que ele mesmo invocou, associação que Berman enfatiza na análise tanto do *Fausto* de Goethe como do Manifesto. *O feiticeiro burguês de Marx descende do Fausto de Goethe, é claro, mas também de outra figura literária que eletrizou a imaginação de seus contemporâneos: o Frankenstein de Mary Shelley.* BERMAN, Marshall, **Op. Cit.** p.99-100.
- ¹² *Idem*, p.44.
- ¹³ “O *Fausto* de Goethe nos fornece o arquétipo do intelectual moderno forçado a “vender-se” para tornar o mundo diferente do que é. Fausto também incorpora um complexo de necessidades inerentes aos intelectuais: eles são movidos não apenas pela necessidade de viver, partilhada por todos os homens, mas pelo desejo de se comunicar, de se engajar em um diálogo com seus companheiros humanos. Todavia, o mercado de mercadorias culturais provê a única *media* através da qual um diálogo em escala pública pode ocorrer: nenhuma idéia chega a atingir ou modificar os modernos, a não ser que possa ser colocada no mercado e posta à venda.” *Idem*, p.100.
- ¹⁴ Ismail Xavier comenta com relação a esta temática em *Terra Estrangeira*: “Há aí aquele padrão de experiência, muito explorado no cinema europeu ou norte-americano, associado à idéia de que os poderes do mundo, em qualquer instância, são inexpugnáveis e de que a organização criminal alegoriza tal condição humana. Na trama, o envolvimento dos protagonistas na engrenagem é progressivo, mas sempre assumido com um quê de contingência indesejável, como se o estado das coisas não deixasse outra saída.” XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro dos anos 90** [entrevista]. Praga n.9 2000, p.119-200.
- ¹⁵ No texto de Goethe a sexualidade de Mefistófeles é também “pervertida”, no sentido latino *perversus* – posto às avessas – como são os andróginos anjos que o distraem e resgatam a alma de Fausto. Como observa ironicamente Haroldo de Campos, *a disputa entre o celeste e o diabólico se converte num vale tudo cósmico.* CAMPOS, Haroldo de. **Deus e**

- o diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica.** São Paulo: Perspectiva, 1981, p.159. Também comentado em WISNIK, *Op. Cit.*, p. 147. Ao que tudo indica, até o fato de Alex chamar Pedro de “anjo da guarda” parece resultado de um roteiro extremamente elaborado em torno dos temas fáusticos.
- ¹⁶ Sobre a expressão *império da mediocridade* é interessante observar que Berman comenta a idéia de Nietzsche de que há uma grande quantidade de mesquinhos e intrometidos cuja solução para o caos da vida moderna é tentar deixar de viver, *tornar-se mediocre é a única moralidade que faz sentido*. BERMAN, Marshall. *Op. Cit.*, p. 22.
- ¹⁷ BERMAN, Marshall. *Op. Cit.*, p. 47
- ¹⁸ Um exemplo de percepção da cordialidade brasileira como traço “maligno” (e persistente) pode ser visto na declaração do historiador britânico Perry Anderson ao empregar a categoria criada por Sérgio Buarque de Holanda para avaliar as eleições presidenciais de 2002: “Muito mais ainda do que a Itália, que lançou o conceito para o mundo, o Brasil é por excelência o país do ‘transformismo’, a capacidade que possui a ordem estabelecida de abraçar e inverter as forças transformadoras, até tornar impossível distingui-las daquilo que se propunham combater. É o lado sombrio da incomparável cordialidade brasileira. O ‘paz e amor’ é, por antecipação, um vocabulário de ingestão e derrota. Uma causa pode sobreviver a um slogan, mas, sem slogans melhores do que este, as pressões objetivas não vão demorar a esmagar os desejos subjetivos”. **“O paz e amor é um vocabulário de derrota” - Anderson vê na ênfase atribuída pela imprensa à biografia de Lula o sintoma de uma cultura “sentimental e cínica”** Entrevista com Perry Anderson. Folha de São Paulo, 10/09/2002. Especial, p. A9.
- ¹⁹ Wisnik não apenas relaciona a presença de aspectos musicais no *Fausto* de Goethe, destacando a versão de Mann onde o motivo fáustico retorna através da música. Narrando a história de um compositor alemão fictício, Adrian Leverkhn, o romance faria uma reflexão sobre a arte contemporânea no contexto da Alemanha nazista. WISNIK, José Miguel. O som e o sentido – uma outra história das músicas. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989, p.143.
- ²⁰ A formação de Daniela Thomas parece pesar muito na elaboração destas (e outras) alegorias: “Em Londres fui diretamente para a Anistia Internacional, envolvi-me com política, queria me aprofundar no estudo do marxismo. Lá percebi que a filosofia marxista era a exceção, não a regra como no Brasil, onde só havia convivido com pessoas de esquerda. Os professores do Colégio São Vicente de Paula eram de esquerda, o Departamento de História na UFF parecia um ‘aparelho’ de todas as tendências de esquerda. Foi uma experiência maravilhosa, que me preparou para a vida, mas quando cheguei na Inglaterra abriu-se para mim um horizonte onde não só havia esquerda e direita (...) descobri a arte e o teatro contemporâneos, a *new wave*. Descobri semiótica, Barthes, Benjamin, Sontag, Jakobson. Descobri Borges, Beckett, Joyce. Eu, que achava que o mundo se reduzia ao marxismo-leninismo, ao materialismo dialético, caí na real, caí no mundo.” Depoimento em NAGIB, Lúcia (org.) **O cinema da retomada**. São Paulo: Ed. 34, 2002, p.483.
- ²¹ “De um modo geral, a crítica cultural lembra o gesto da barganha; como quando o perito põe em dúvida a originalidade de um quadro ou classifica entre as obras menores de um mestre. Desqualifica-se para ganhar mais. Enquanto avaliador, o crítico cultural se encontra inexoravelmente imerso em uma esfera maculada por valores culturais, mesmo quando ele vocifera contra a coisificação da cultura. Em sua atitude contemplativa em relação a ela existe necessariamente um peneirar, um supervisionar, um sobreponderar, um escolher: isso lhe serve, aquilo ele rejeita.” ADORNO, T. W. **Crítica cultural e sociedade** em ADORNO, T. W. **Sociologia** (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1985, p.80.
- ²² “A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união de domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo para ambos. A arte superior se vê frustrada em sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total.” ADORNO, T. W. **A indústria cultural** em *Idem*, p. 92-93
- ²³ “Na verdade, o que determina a qualidade de um filme é a capacidade de gerar pensamentos, questionamentos e ter permanência, e não o número de entradas que faz.” Depoimento de Walter Salles em NAGIB, Lúcia, *Op. Cit.*, p.417-418.
- ²⁴ Para uma crítica, marxista, mas não frankfurtiana, das considerações de Adorno sobre o jazz, ver HOBBSAWN, Eric. **A História social do jazz**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991. 2.ed.

- ²⁵ Cf. RIDENTI, Marcelo, *Op. Cit.*, p. 200.
- ²⁶ Cf. *Idem*, p. 203.
- ²⁷ “Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria é fácil convencê-lo de sua insuficiência.” HORKHEIMER e ADORNO. *A indústria cultural. O iluminismo como mistificação de massa* – em ADORNO, BARTHES, BENJAMIN *et alli Teoria da Cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 2ª ed, p. 171.
- ²⁸ Aqui faço uma franca alusão ao conceito de Ismail Xavier criado para compreender a representação da sociedade brasileira no Cinema Novo e no Cinema Marginal. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- ²⁹ O cemitério em *Abril Despedaçado* foi a primeira das locações aprovadas por Walter Salles e lá foi filmado o enterro da vítima de Tonho, um trecho do filme que acabou sendo descartado durante a montagem. *Abril despedaçado*. MÜLLER, Anna L.; BUTCHER, Pedro. [História de um filme.] SALLES, Walter; MACHADO, Sérgio, AÏNOUZ, Karim. [Roteiro.] São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 98.
- ³⁰ A idéia do sacrifício volta em *Abril Despedaçado*, em que o personagem Pacu é associado ao *Agnus Dei*, cordeiro de Deus, o cordeiro sacrificial que lava com sangue o pecado dos outros. *Idem*, p. 84. Fala-se explicitamente da idéia de *Mater Dolorosa* com relação à personagem da mãe do protagonista no primeiro tratamento do roteiro de *Abril Despedaçado*. *Idem*, p. 90.
- ³¹ Depoimento de Walter Salles em NAGIB, Lúcia *Op. Cit.*, p. 421.
- ³² *Idem*, p.419.
- ³³ IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 25.
- ³⁴ “Na sua acepção mais generalizada, a Utopia (política, social, tecnológica) não pretende destruir a realidade atual que aceita no que tem de melhor; portanto, a sociedade que ela mostra é apenas sua projeção, na qual os aspectos positivos são “maximizados”. MAFFEY, Aldo. *Utopia*. In BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (orgs.) *Dicionário de política*. Brasília: Ed. UnB, 1995, 7ª ed. p. 1286. Essa concepção de utopia contaminou até as experiências revolucionárias e impregnou de economicismo o pensamento marxista oficial.

O Caos Urbano

A cidade se encontra prostituída
Por aqueles que a usaram em busca de saída
Ilusora de pessoas de outros lugares
A cidade e a sua fama vão além dos mares
No meio da esperteza internacional
A cidade até que não está tão mal
E a situação sempre mais ou menos
Sempre uns com mais outros com menos

Chico Science

Espaço urbano e modernidade

Terra Estrangeira começa apresentando em montagem alternada a vida de Paco e sua mãe em São Paulo, e a situação de Alex e Miguel em Lisboa.



Depois a narrativa fica essencialmente linear, fazendo convergir às trajetórias individuais de Paco e Alex e continuando o desenvolvimento da trama em Lisboa. Trata-se de um filme não apenas situado precisamente no tempo como localizado em espaços urbanos bem definidos. E essa localização no espaço é fundamental na estrutura narrativa do filme. Exceto pelas seqüências de estrada da fuga de Paco e Alex, trata-se de um filme essencialmente urbano. Mas a presença da cidade se mostra especialmente em cenas sem função narrativa imediata, sem o objetivo de fazer o filme “avançar”. Parte dos tempos mortos de *Terra Estrangeira* são como que “digressões urbanas”, cenas em que se permite transparecer a cidade. Da mesma forma que o contexto econômico é mais que um pano de fundo histórico, as locações que se mostram são muito mais que do que “cenários”.

O elemento urbano mais evidente em *Terra Estrangeira* é imagem do Elevado Costa e Silva, o famoso Minhocão de São Paulo. Imagem recorrente do imaginário paulistano, o quase folclórico viaduto é mostrado como uma imagem de uma modernidade desordenada. A idéia da modernidade caótica de São Paulo contrasta com as imagens das ruelas de uma Lisboa repleta de resquícios pré-modernos, de camadas arcaicas que se misturam às modernas, como é comum em quase toda metrópole. O geógrafo David Harvey observa que se por um lado a cidade incorpora grande parte das expectativas da modernidade, ela é um espaço não-utópico por excelência e de indivíduos sem raízes, sem história, sem país¹. Se em *Terra Estrangeira* Lisboa sugere uma nostalgia deslocada, São Paulo é a própria cidade anti-utópica.

No contexto do Novo Mundo, a cidade real enquanto espaço urbano historicamente observável, quase sempre contrariou as expectativas dos colonizadores, que desde Colombo conceberam inúmeras utopias urbanas. Efetivamente, foram pouco além da implantação de sistemas de ruas organizadas em grade, traçado presente em algumas cidades da América Espanhola e Anglo-

Saxônica. No Brasil, as cidades se desenvolveram dentro do padrão urbano português, com ruas principais e travessas cujo traçado acompanha o relevo e construídas sem muito planejamento prévio e ao sabor das variações demográficas. Na década de 30 aparecem as primeiras iniciativas de reformas urbanas realmente importantes, quase sempre inspiradas em modelos importados². Mas quase sempre essas iniciativas se restringiam a poucas correções no traçado, quase sempre para valorizar as grandes obras arquitetônicas do Estado e das novas elites urbanas. Durante a ditadura militar e seu “milagre econômico” viu-se a proliferação de rodovias e viadutos que buscavam ligar áreas urbanas em expansão³. As crescentes intervenções urbanísticas assumiram cada vez mais um caráter “salvacionista”, em que cada novo túnel ou viaduto virava um evento público, uma promessa de solução definitiva aos problemas da cidade. Da promessa à realização, essas “grandes obras” quase sempre se revelavam de efeito puramente publicitário, além de implicar em todo um submundo de manobras financeiras, acordos eleitorais e corrupção. Apesar de seus pseudo-realizadores passarem anos comprometendo as finanças públicas e quase sempre ainda aumentarem o caos urbano, o seu encanto sobre os eleitores só parece ter se dissipado recentemente.

A crise da utopia brasileira se faz sentir no próprio caos urbano de suas cidades e ao “inferno” que parece indissociável destas. Walter Salles no seu texto *De Terra Estrangeira a Central do Brasil* fala justamente de sua percepção do desenvolvimento urbano desordenado que teria se acentuado a partir das décadas de 80 e 90.

Poucos países sofreram tantas mudanças nos últimos trinta anos quanto o Brasil. Uma industrialização tardia criou uma urbanização caótica. A ausência de reforma agrária, as secas sucessivas e as falsas promessas do milagre econômico dos anos 70 intensificaram a migração interna no eixo norte-sul.⁴

A seqüência em que Alex fala de sua angústia de sentir estrangeira^{[seq.16|p.17|0.09.59]'} mas ao mesmo tempo teme voltar para o Brasil, corta justamente para a imagem do Minhocão à noite^{[seq.17|p.18|0.11.10]'} sugerindo uma das imagens possíveis do medo de Alex quanto a retornar ao Brasil.

Em sua fuga com Paco^{[seq.131|p.96|1.19.26]'} Alex irá retomar essa idéia. Quando Paco pergunta onde é que é sua casa, Alex responde de forma imprecisa: *Boa pergunta. Sei que aqui é que não é, né? Sei lá, viu? Moema, Duque de Caxias, Mooca... Acho que eu ficava feliz até se eu morasse debaixo do Minhocão, viu?* Embora numa tentativa um tanto fraca de imitar o sotaque paulistano por parte de Fernanda Torres, a fala busca insinuar os tênues vínculos da personagem com São Paulo, a maneira imprecisa com que Alex localiza sua casa sugere uma fraca identificação com um espaço urbano preciso, como alguém que morou em vários lugares da cidade, se dividindo superficialmente entre estes diversos espaços mas não sem se identificar com nenhum. A irônica

resignação com que Alex aceita o Minhocão dá uma idéia da pouca importância que dá às suas opções de morar em São Paulo. É claro que isso se deve também a idéia de voltar ao Brasil a qualquer custo, mas fica evidente que o “pior custo” enfatiza a idéia do Minhocão como uma imagem de medo, notório exemplo do caos urbano brasileiro.

A imagem do Minhocão é a própria idéia de “inferno urbano”, uma expressão do fracasso da modernidade brasileira. Com os outdoors *Mash* e *Hope*, de publicidade de roupa íntima, enquadrados com bastante destaque, além de mostrar a onipresença da publicidade e da poluição visual no espaço urbano, aproveita a propaganda *Hope 90* para ligar à idéia de esperança, de expectativa que era associada ao ano de 1990 e à própria década que começava. Daniela Thomas comenta como percebia o Minhocão:

Eu tenho fascínio por esse lugar de onde o ser humano foi expulso, esse viaduto entre dois prédios. Tinha um anúncio de calcinhas Hope. Tinha assim, *Hope 90*, naquele prédio que acabou sendo o prédio do próprio personagem, uma imagem inacreditável.⁵ (...)

Outro momento importante se dá após a morte da mãe de Paco, em que é mostrada uma imagem totalmente incomum de um Minhocão completamente livre do tráfego, vazio. O efeito é sinistro, de completa ausência de movimento, de vida.



Essa intenção é enfatizada por Walter Salles, ao declarar que no viaduto havia uma idéia de movimento

constante, que contrastava nos domingos com a ausência de movimento como um corpo que deixava de pulsar⁶. Essa intenção se liga à idéia urbanística da rua, da via urbana, como artéria da cidade, base da vida urbana. Também pode ser associado a um efeito sinistro similar a um recurso típico do *film noir*, em que a rua vazia anuncia um perigo eminente ou uma presença maligna. No cinema de Wenders as paisagens sem presença humana figuram como indício de algo sinistro⁷. Esse imaginário recorrente é observado por Walter Benjamin: a rua vazia é o cenário perfeito para o crime⁸. A própria morte de Manuela é tratada à maneira um assassinato, com Paco encontrando o corpo da mãe morta diante da televisão ligada, que pouco antes anunciara “o crime” do confisco da poupança pelo governo Collor, causando a morte de Manuela.

Em seguida a estas cenas, Paco é mostrado (com certo um exagero já comentado) completamente sem vínculos familiares a que possa recorrer. Após fracassar no teste, Paco anda em desespero pelas ruas de São Paulo.

[seq.43|p.34|0.21.16] .



Numa seqüência de montagem ágil, com música marcada à maneira de um vídeo-clip, o personagem atravessa a multidão, esbarra em pedestres, desvia de carros, passa por cartazes rasgados campanha eleitoral de Collor, ignora mendigos e papelheiros, terminando prostrado numa estação de metrô



Em Lisboa Paco vagueia pela cidade, em um "tempo morto" justificado narrativamente pela espera de seu "contato". As imagens da cidade, tanto as de maior beleza arquitetônica, como das ruelas mais ordinárias, são mostradas em planos sempre muito estetizados, repletos de sentimento nostálgico.

Paco andando a esmo por São Paulo e em Lisboa remete a uma imagem recorrente da experiência urbana moderna, a figura do *flâneur*, do andarilho urbano desarraigado. Walter Benjamin fala da experiência do *flâneur* como um das vivências individuais típicas da modernidade. Há várias figuras sociais que freqüentemente se apresentam sob a forma do *flâneur*, como o aventureiro, o estudante, o artista em viagem; personagens que se afastam, por opção ou acidentalmente, das expectativas de uma vida estável, de vínculos familiares e sociais. Como Berman observa sobre a visão urbana de Baudellaire, *o homem moderno arquétipo (...) é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massas e energias pesadas, velozes e mortíferas*⁹.

Na cidade se concentram as grandes experiências da modernidade. É nela que são decididos os grandes negócios, sejam públicos, privados ou ilegais. É a



cidade que concentra as vanguardas artísticas, mesmo nas “provincianas” metrópoles dos países periféricos. O desenvolvimento das grandes cidades no final do século XIX se fez acompanhar de grandes projetos arquitetônicos privados e públicos, bem como de intervenções urbanísticas do Estado, que buscavam refletir um ideal de desenvolvimento em um ideal urbano. Este ideal de cidade, permanentemente ensaiado - revisto, modificado, mas nunca esquecido - foi expressão de um intenso desenvolvimento econômico e estético, mas também representou a exclusão de vários grupos sociais, alguns já marginalizados que se mantiveram à distância do mundo oficial dos centros urbanizados e dos subúrbios idílicos. Se a cidade é o grande motor de futuro da sociedade moderna, é também depósito de seu passado, misturando ação e resíduo.

Em meio a esse movimento o *flâneur* é um anônimo desenraizado, dividido entre os prazeres que a cidade sugere e a repulsa pela contaminação de imagens, sons e informações. Se o *flâneur* é caracterizado pelo anonimato e pela distância das pessoas, não deixa de tentar buscar também alguma integração, mesmo que precária e provisória¹⁰.

A idéia do *flâneur* está presente mesmo nos estudos de preparação para a filmagem de *Terra Estrangeira*. A própria identificação dos espaços para as locações também foi feita para se adequar ao comportamento do *flâneur*, com estudos de locações feitos em paralelo com o roteiro e que são certamente definidores do roteiro final, como indica a declaração de Daniela Thomas:

(...) Fomos nós, eu, Walter e mais quem estava junto, atrás de locação, atrás de situar o filme, atrás de dar geografia ao filme. Tem esse momento também, de dar, corporificar o filme na cidade, no espaço. Então a gente foi a São Paulo, no “Minhocão”, descobrindo, passeando pelas ruas. Teve um tempo de assentar os personagens nesse espaço, foi um tempo bastante longo(...) Fomos a Portugal também, meses antes de filmar. Descobrir, fazer a viagem do Paco, descobrir por onde o Paco estaria, por onde ele andaria, como seria, vivenciar aquela história, descobrir, dar nome aos bois, ver que prédios seriam, que estradas seriam.¹¹

Pensando nos percursos que o personagem Paco vem a fazer, definindo caminhos e trilhas urbanas, a pesquisa dos espaços fílmicos foi realizada de forma a fundamentar o filme como que nas possibilidades reais de um *flâneur*. Transitando entre o caótico e o nostálgico, o trajeto do *flâneur* é caracterizado pela confusão de espaços e imagens que a modernidade embaralha, confusão na qual busca alguma identidade.

Espaço urbano e identidade

Além dos trajetos urbanos e das peculiaridades arquitetônicas das locações¹², *Terra Estrangeira* apresenta uma discussão sobre urbanidade e globalização. A Lisboa de *Terra Estrangeira* apresenta-se como um espaço de linguagem híbrida e múltipla, mesmo (diria até principalmente)

quando os personagens aparentemente falam a mesma língua, o português.

Entre os personagens, o que mais se inscreve dentro da urbanidade globalizada é o esperto e divertido angolano Loli, que retrucando as incoerências dos “Pula” (os brancos) contribui com um toque de humor ao filme. É o único ponto de contato de Paco com os arredios angolanos, que são a própria imagem do gueto urbano, excluído e hermético.

Ironicamente a auto-imagem de violência urbana do Brasil é expressa através do angolano. Loli, querendo dizer para Paco não ficar desconfiado com relação a ele, fala: *ô madjé, tu estás com medo de mim, ou o que? Isto não é São Paulo, Rio de Janeiro, meu. Eu não vou te fazer nada. isto não é São Paulo, Rio de Janeiro, “meu”* [seq.76|p.52|0.45.12]. Acompanhando Paco pelas ruelas e ladeiras do Bairro Alto, Loli o leva para o apartamento de Miguel por um espaço urbano sugerido como decadente [seq.77|p.52|0.45.35]. Loli se detém ao perceber os policiais e fala - *Vê, é naquele prédio ali na esquina, pá. Eu vou ficar por aqui, não gosto dos xotas, meu.* Paco ainda pergunta - *a polícia?* O diálogo sugere que os angolanos são mais visados, visivelmente mais estrangeiros.



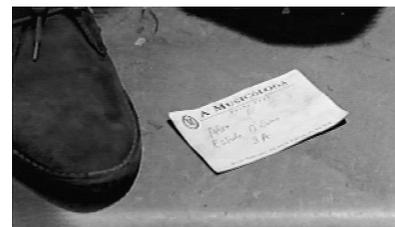
Paco atravessa a multidão, entra no prédio e observa a caixa de correspondência com o nome Miguel de Moraes.



Policiais descem trazendo o corpo de Miguel. Paco esbarra em policial levando objetos para análise, fazendo cair os objetos recolhidos. Paco sobe até escada, vê os vizinhos diante do apartamento de Miguel e fica aterrorizado ao perceber que este era o morto.



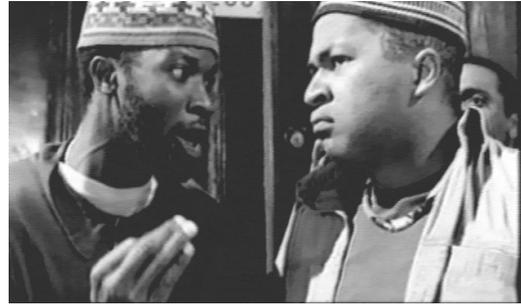
Em uma seqüência típica de filme policial, Paco descobre que o seu “contato” morto. Há até o artifício do cartão com endereço anotado, recurso de roteiro muito evidente, maneirismo típico de filmes policiais.



Diante da morte de Miguel, Loli ainda observa: *mas o brasileiro também não se assusta com morte, violência, essas coisas...* Observação que vêm justamente de alguém que diante da indignação de Paco, comenta: *Quem sou eu, não é? Eu sou de Angola. Já mataram metade das pessoas da minha terra...*^[seq.79|p.54|0.46.52], fazendo uma referência à Guerra Civil que sucede a descolonização tardia de Angola em 1975.

Os outros angolanos são mais avessos ao contato.

A briga de Paco com Loli^[seq.110|p. 82|1.10.21] mostra a segregação e a auto-segregação a que a minorias se submetem. Um dos angolanos repreende Loli: *Eu já te falei, não se mete nesse mambo dos pulas, meu. Não se mete, meu. Gueta com gueta. Pula com pula.* Nesse processo em que segregação e auto-afirmação



se confundem, os dialetos e gírias funcionam como códigos de grupo, meios de resistência e de afirmação de identidade. O caráter de código de grupo se destaca quando Igor e Carlos abordam os angolanos^[seq.119|p.90|1.15.19] e os ameaçam com a possibilidade de deportação.



Carlos interpela os angolanos: *que é que estão praí a dizer? A pergunta é simples, meu, viram o brasileiro ou não?* Loli diz que não viram ninguém mas os outros iniciam uma discussão incompreensível para Igor e Carlos. *A-ka! Dá lá o madjé, pá. Mas qual madjé, pá!* Igor disconfia e ameaça: *Falaste como quem sabe. **Entrega lá o gajo senão ainda te arriscas a ser deportado...*** Um dos angolano reage: *Che...deportação... deportação... qual é? **Aqui não há kigila, meu... Aqui tá tudo legal!***

Além da linguagem, há a tipificação dos espaços urbanos. As locações são bastante identificadas com os padrões urbanos distintos de São Paulo e Lisboa. Os únicos espaços desterritorializados, que são iguais em todos os lugares e desprovidos de identidade local se resumem às cenas dos aeroportos em São Paulo e Lisboa.

Cabe observar que a composição dos espaços urbanos resulta de escolhas de locações pensadas para retratar distintamente as duas cidades. Mesmo que sejam cidades bastante distintas, haveria a possibilidade, ainda que remota, de se escolher espaços similares nas duas cidades já que as metrópoles atuais cada vez mais apresentam áreas urbanas muito similares, por consequência da globalização. Também seria possível encontrar com certeza elementos notórios de modernidade

em Lisboa e arcaísmo em São Paulo, mas no filme configura-se assim a representação destas cidades. A opção dos realizadores é, com certeza, a do contraste.

Cinema, Espaço e Sociedade

Em *Terra Estrangeira* as ruas de Lisboa, são também espaço para as negociações e golpes entre aqueles que transitam pelo submundo do tráfico e do contrabando. Os personagens se situam em um submundo repleto de línguas, sotaques, gírias e chistes cínicos que tornam o sentido da falas sempre ambíguo. Em *Terra Estrangeira* essa ambigüidade está presente nas conversas entre os envolvidos no contrabando, onde além de línguas diferentes há gírias, sotaques, imitações irônicas de sotaques. Tanto que o taxista/traficante André é justamente caracterizado como um personagem que se diverte imitando o sotaque brasileiro [seq.51|p. 40|0.34.01], fazendo uma inversão da

costumeira paródia brasileira do sotaque lusitano e das piadas de português. *Vendendo é? Você? Não é fitinha do Bonfim não, é?* Depois, mais sério faz uma pergunta incompleta e passa os dedos no rosto insinuando se o que Miguel oferece não é cocaína. Quando Miguel diz que se trata de pedras, André comenta, ainda imitando jeito de falar dos brasileiros: *pedra é foda...* Já na cena da negociação dentro do carro de André [seq.56|p.43|0.36.29], Miguel não consegue chegar a um acordo com o “compradores” portugueses que afirmam que o “material” é sem procedência e André intervém, ao mesmo tempo tenso e irônico: *Vá lá! Afinal que língua estamos a falar aqui, hein?*



No mundo dos gêneros essencialmente urbanos do *film noir*, e do *filme policial*, em que a verborragia e a violência estão lado a lado, o domínio das gírias, expressões étnicas e o uso hábil do cinismo¹³ são fatores de sobrevivência. Nestes gêneros, os territórios do crime organizado criam fronteiras dentro da cidade que abarcam territórios étnicos informais. No cinema americano esses territórios quase sempre são espaços de indivíduos que têm sua origem fora da cultura anglo-saxônica, tradicionalmente italianos, eventualmente judeus e chineses. Já a renovação do gênero com os primeiros filmes de Quentin Tarantino, *Cães de aluguel* (1992) e *Pulp Fiction* (1994), têm sido caracterizada pelo destaque à presença de negros e latinos nas novas organizações criminosas. Nos filmes do universo das tramas policiais e investigativas, o espaço urbano é mostrado como selva moral, negação do ideal da classe média suburbana de estabilidade, conforto, segurança representado pelas comédias de família norte-americanas. O filme policial

e o *film noir* são gêneros tradicionalmente urbanos e de conteúdos sociais ambíguos, por vezes contraditórios e cínicos como os seus personagens. O mundo urbano nestes gêneros é perigoso, instável e, justamente por essas características, excitante e repleto de possibilidades.

A representação da cidade em *Terra* passa pela mediação destes gêneros cinematográficos essencialmente urbanos como o *film noir*, e o *filme policial*. Além de ser resultado de intenções previamente discutidas pelos realizadores, sinaliza elementos também presentes em outros filmes de Walter Salles, bem como em diversos filmes após a retomada: *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), *O Invasor* (Beto Brant, 2001) e *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002) entre outros. Poucos são os filmes recentes que se dedicam ao imaginário urbano que conseguem representar este fora de uma associação direta com a criminalidade.

As relações entre espaço e sociedade constituem um aspecto autoral constante nos trabalhos de Walter Salles, quase sempre enunciando uma visão social através da representação do espaço, principalmente o espaço urbano. No filmes de Walter Salles temática da violência urbana e do crime organizado é iniciada em 1989 em *A Grande Arte* e continua nos anos 90 em *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* e *O Primeiro Dia*, aos quais se soma documentário *Notícias de uma Guerra Particular* de João Moreira Salles e Kátia Lund produzido por Walter Salles. Há quem fale de *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* e *O Primeiro Dia* como a trilogia da realidade brasileira da década de 1990¹⁴, retomando o conceito isebiano que fora assimilado pelo Cinema Novo. Em todo caso, os três longas e o documentário mostram um cinema preocupado com a temática urbana que começa na década de 80 e que têm continuidade após a retomada.

Antes de adentrar na trama *noir* que leva o personagem a se deparar com o comércio ilegal de armas, *A Grande Arte* mostra Peter Coyote fotografando um Rio de Janeiro nada turístico, mas sem deixar de ser estetizado pela fotografia, mostra a composição do quadro e a imagem resultante, mostrando o enquadramento como enunciador de sentido. Assim como se há destaque para os espaços marginais, há também para os espaços mais poéticos do Rio como o aqueduto da Lapa. Já *O Primeiro Dia*, segunda parceria de Salles com Daniela Thomas, tem a peculiaridade de mostrar uma das visões menos românticas da favela carioca cujas ruas labirínticas desembocam na cidade "oficial". Já na seqüência de abertura mostra e um único movimento de câmera como a cidade "oficial" está cercada por esta cidade marginal que é a favela. Em *Central do Brasil* o anonimato dos conjuntos habitacionais recobre as atividades escusas dos traficantes de órgãos humanos. Sempre caótico, o mundo urbano invade o lar, perturba o mundo privado, seja como trem em *Central do Brasil*, seja como as luzes dos carros no Minhocão que invadem o apartamento de Paco.

Passando da cidade a estrada, do *noir* e do *policial* ao *road movie*, *Central do Brasil* tem a peculiaridade, muito criticada, de sugerir uma volta ao rural, de insinuar o urbano como maligno,

uma vez que o mundo rural é mostrado como essencialmente bom rural, solidário em oposição a um mundo urbano caótico e individualista.

Certamente o tema comum a *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil* é o retorno à terra dos antepassados, à origem. Em *Terra Estrangeira* o retorno é antes de tudo expresso na viagem a um “espaço ancestral” brasileiro muito mais do que o retorno efetivo ao “espaço ancestral” de Paco, que na verdade fica pelo caminho mas é em todo caso um. A grande diferença entre os dois filmes é que se em *Terra Estrangeira* o retorno é decepcionante, em *Central do Brasil* o retorno é edificante.

No *road movie* o desarraigamento é bastante presente e marca a relação dos personagens com a cidade. A cidade aparece como lugar a ser abandonado ou deixado para trás, ou para retornar brevemente e resolver pendências morais ou existenciais. É um espaço de passagem, com o qual os personagens não têm vínculos ou tentam rompê-los. Muitas vezes constitui um julgamento sobre as possibilidades de realização dos indivíduos presos a vínculos locais. O *road movie* está ligado possibilidade da descoberta, do confronto com o desconhecido que o filme coloca com relação à estrada, com a idéia de deslocamento. O deslocamento ao mesmo tempo desestabiliza e traz possibilidade de mudança. A viagem no *road movie* é muitas vezes ligada à ausência de perspectivas, do que a uma opção consciente. Nos “casos clássicos” como *Easy Rider* (Dennis Hoper, 1969) e nos *road movies* de Wenders (especialmente *Alice nas Cidades*, 1974 e *No decorrer do tempo*, 1976) e a narrativa não precisa de muito argumento para se desenvolver, a viagem quase que se basta. Muitas vezes a viagem começa ou continua em razão de uma violência contra a qual os personagens não têm como se opor, como *Thelma e Louise* (Ridley Scott, 1991), que mostra na trajetória das personagens a violência da cultura machista do sul dos EUA. Mas sempre, com ou sem maiores pretextos objetivos, a viagem é sempre uma experiência existencial. O deslocamento é muito mais resultado de falta de opções, de ausência de alternativas em um mundo limitado por cidades e fronteiras. Ismail Xavier observa como essa tendência se coloca atualmente:

“(...) se Wim Wenders faz um tipo de filme marcado por privilegiar os espaços e por deslocamentos, migrações, e um certo desgarramento dos personagens, isso tem a ver com uma preocupação – que eu chamaria de genuína – de dar conta de alguns aspectos específicos da experiência contemporânea; (...) *Terra Estrangeira* é um filme de um cineasta que proclamadamente dialoga com Wim Wenders, (...) e parte das noções de deslocamento dele tem a ver com isso”.¹⁵

Tanto na cidade como na estrada, os personagens de *Terra Estrangeira* vivem essa experiência de migração e perda de vínculos no mundo contemporâneo. A cidade é uma representação de um mundo que se pretende globalizado, mas que se mostra cada vez mais “guetificado” por fronteiras não-oficiais. As oficiais, como a que o carro rompe em alta velocidade, até podem deter

os viajantes por algum tempo. Mas, como tantos outros no mundo, os personagens de *Terra Estrangeira* não podem esperar.

Notas

- ¹ HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo, Loyola, 1998, p. 275.
- ² Entre os modelos urbanos importados a Paris de Hausmann é o mais notável. Conforme Berman, *por volta de 1880, os padrões de Hausmann foram universalmente aclamados como o verdadeiro modelo do urbanismo moderno. Como tal, logo passou a ser reproduzido em cidades de crescimento emergente, em todas as partes do mundo, de Santiago a Saigon*. BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.147.
- ³ A situação é certamente resultado de um novo perfil demográfico devido à migração do campo para as cidades, mas também refletia a necessidade de vias para a quantidade crescente de automóveis e caminhões, em detrimento de outros meios de transporte, como o trem.
- ⁴ **Walter Salles – O documental como socorro nobre da ficção**. (entrevista) Em **Cinemais n9**. Janeiro – Fevereiro, 1998, p.38 Depoimento de conteúdo similar disponível on-line em **De Terra Estrangeira a Central do Brasil** – http://www.centraldobrasil.com.br/fr_dep_p.htm.
- ⁵ **Walter Salles, Daniela Thomas - O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar**. (entrevista) In **Cinemais n19**. Setembro – Outubro, 1999, p. 9
- ⁶ “Você olhando lá de cima, parecia a anúnciação de uma morte, de um estado de coisas, é como uma veia que deixava de irrigar o coração. A gente fez a ligação quase que imediata desse estado de coisas com a história da mãe que morreria e deflagrava a trajetória de Paco em busca do sonho não cumprido pela mãe.” Walter Salles, Daniela Thomas - **O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar**. (entrevista) In **Cinemais n19**. Setembro – Outubro, 1999, p. 9.
- ⁷ MARTINS, India Mara. A paisagem no cinema de Wim Wenders. p. 54
- ⁸ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, 4ª ed.
- ⁹ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 154.
- ¹⁰ Em Wenders a figura do *flâneur* se mostra em seus personagens desenraizados, que, se são curiosos e vislumbram possibilidades de relacionamentos nas localidades por onde passam, essa possibilidade não se concretiza, quando não é deliberadamente evitada. Sobre o *flâneur* em Wenders, ver MARTINS, India Mara. **Op. Cit.**, p. 51
- ¹¹ **Walter Salles, Daniela Thomas. Op. Cit.**, p. 62
- ¹² Um depoimento de Daniela Thomas sobre as especificidades arquitetônicas que influenciaram na elaboração do filme: *Muito engraçado, eu escrevi uma cena que se passava num corredor – a gente não usou. Marcos escreveu: tinha um vizinho no corredor. A gente foi procurar um corredor em Portugal, não existe. Corredor é brasileiro. Portugal é assim: cada dois apartamentos de um prédio são servidos de uma escada. Dez apartamentos, cinco escadas. (...) Tivemos que reescrever toda uma seqüência, porque não existia nenhum corredor*. **Idem**, p. 65.
- ¹³ Defendendo o que chama de *redescoberta do afeto*, Walter Salles atribuiu em parte a boa recepção internacional de *Central do Brasil* à *exaustão de todas as declinações possíveis do universo tarantiano onde a questão do cinismo é essencial, constitutiva*. **Walter Salles – O documental como socorro nobre da ficção. Op. Cit.** p.27
- ¹⁴ **Abril despedaçado**. MÜLLER, Anna L.; BUTCHER, Pedro. **[História de um filme.] SALLES, Walter; MACHADO, Sérgio, AÍNOZ, Karim. [Roteiro.]** São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 85
- ¹⁵ XAVIER, Ismail. **Dramaturgias do cinema brasileiro - Inventar narrativas contemporâneas**. In **Cinemais n11**. Maio-Junho 1998, p. 81.

A história urgente

Não ganhei o Paraíso mas ganhei inteligência,
Demência,
Propriedade privada
Não se prive, não se prove
Don' t tell me "peace and love"
Tome logo um engov
Pra curar sua ressaca da modernidade,
Essa armadilha de cães raivosos e assustados
O presente não devolve o troco do passado
Sofrimento não é amargura,
Tristeza não é pecado,
Lugar de ser feliz não é supermercado
Tire o seu piercing do caminho
Que eu quero passar com a minha dor

Zeca Baleiro

Uma memória precária

Manuela (Laura Cardoso) surge em *Terra Estrangeira* como a figura de uma senhora cansada chegando no prédio onde mora, voltando das compras. Ela aguarda para atravessar a rua movimentada diante do Minhocão e de um imenso outdoor de roupa íntima escrito *Hope*. Uma legenda situa a cena: *São Paulo, 13 de março de 1990*. A seqüência passa para Paco declamando junto à janela. Enquanto Manuela sobe as escadas com dificuldade, um noticiário de rádio anuncia um estranho feriado bancário: “*A pedido do novo presidente Fernando Collor de Mello, o presidente José Sarney decretou feriado bancário amanhã, quinta e sexta-feira, 14, 15 e 16 de março. O mercado financeiro recebeu a informação com apreensão*”^{[seq.4|p.8|0.02.58]*}

Interrompido pela a campainha, Paco vai atender contrariado. Emprestando a fala de *Fausto*, chama a mãe de *espírito* e já vai voltando para o quarto quando Manuela reclama por sua ajuda com a sacola. Então ela se senta e fala, cansada, *essa escada está cada dia mais comprida*.

Na parede se vê um prato uma bandeira e os dizeres *Euskadi*, remetendo a origem basca de Manuela e Paco, que mais adiante será desvendada e enfatizada por Igor. Por enquanto o que se vê é uma descrição de um modo de vida de pessoas da classe média baixa, do edifício decadente e (muito) mal localizado onde moram, com um típico elevador que não funciona. Os



detalhes da vida e do cotidiano de Paco e Manuela vão sendo introduzidos aos poucos: Os dois vivem do trabalho de Manuela como costureira. Paco é um universitário (provavelmente de algum curso de exatas, pois sua mãe pergunta se o livro é de física) mas ele tem outros planos. A família é de migração recente pois San Sebastian, é não somente a terra do pai de Manuela, mas de sua própria infância. E o detalhe mais importante: para realizar este desejo ela guarda todo o dinheiro que economiza na poupança.

Antes de contar para Paco suas intenções Manuela assiste o discurso de posse de Fernando Collor de Mello^{[seq.8|p.10|0.05.02]*}, primeiro presidente eleito por votação direta pós um lento processo de redemocratização. Collor faz um discurso duro, procurando passar uma postura de austeridade com que pretendia caracterizar o *Plano Brasil Novo*, que se tornaria conhecido como *plano Collor*: “*(...) o funcionário público que participar de atos lesivos ao fisco será demitido e será preso. O anonimato da riqueza escusa, conseguida com sonegação, está extinto.*”

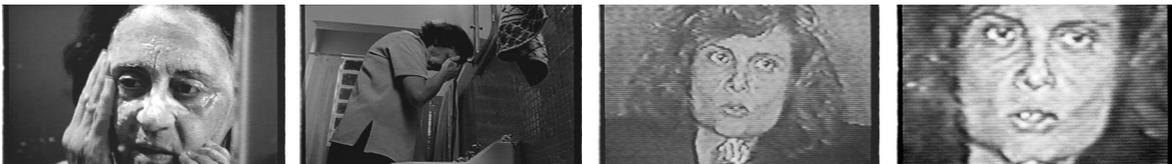
Surge rapidamente (num plano de televisão dentro do plano do filme que enquadra o aparelho) a imagem de Itamar Franco, vice-presidente e então presidente da república na época de produção de *Terra Estrangeira*. As imagens são acompanhadas de música extradiegética que inspira tensão.

4. a história urgente

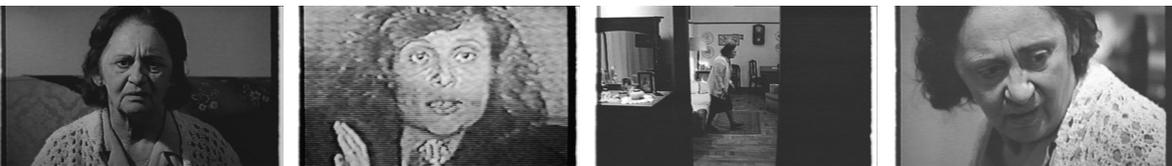
Ouve-se vagamente a voz de Paco, que declama a sua fala para o teste de atuação. Manuela abaixa o volume da televisão e vai falar com Paco, para descobrir o que ele está fazendo.



Mais adiante, Manuela em frente ao espelho percebe seu envelhecimento e se vê tomada de uma sensação de mal-estar. Depois vai assistir a ministra Zélia Cardoso de Mello que explica o bloqueio da poupança num discurso tão pedante quanto trôpego^[seq.23|p.21|0.15.14]: "*Os cruzados novos que estejam depositados no banco, quer sob a forma de depósito a prazo, caderneta de poupança, overnight, são convertidos, ao par, até o limite, no caso de caderneta de poupança e no caso de depósito à vista, de cinquenta mil. O que excede isto...*"



Quando Manuela compreende as implicações, entra em desespero. Precedido pela fraqueza anunciada da personagem, o pronunciamento é mostrado como um ato que provoca a morte de Manuela.



Quando Paco chega no apartamento^[seq.27|p.26|0.19.15] e encontra a mãe estirada no sofá e a começa a sacudir tentando reanimá-la, a câmera se volta para a televisão fora do ar. A televisão sem sinal, tomada por interferências lembra os filmes de Wenders em que a televisão quase nunca é mostrada sintonizada corretamente, deixando claro o seu apreço por este meio de comunicação. Já em *Terra Estrangeira*, mais que mensageira de más notícias, a televisão é praticamente tratada como um ser maligno, co-responsável pela morte.

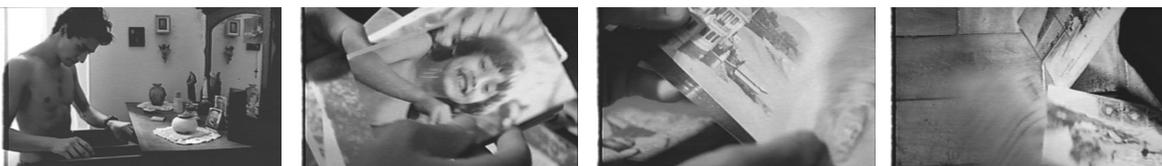
A crítica à televisão se tornou recorrente no cinema brasileiro da retomada como uma postura de diferenciação entre televisão e cinema¹. Se em *Terra Estrangeira* a televisão é um personagem "assassino", em *Central do Brasil* ela é um desejo consumista de Dora (Fernanda Torres) que ela consegue realizar "vendendo" Josué. Quando ela e sua amiga (Marília Pêra) se deparam maravilhadas com a nova televisão, esta ironicamente também não sintoniza muito bem apesar de toda sua tecnologia². Essa associação da televisão com o individualismo e consumismo também se mostra no caótico edifício de *Sábado* (Ugo Georgetti, 1995) quando se descobre que o elevador

emperrado está assim em função de um dos moradores, interpretado por Jô Soares, ter “desviado” a ligação de energia elétrica para a sua televisão .

Na década de 90, vários filmes brasileiros abordaram a televisão diretamente associada ao poder da imprensa e a informação manipulada. Em *Como nascem os anjos*, a imprensa (especialmente a televisão) explora e dá proporções absurdas a situação de seqüestro acidental do empresário americano por crianças de uma favela carioca. Associações mais ou menos veladas ao papel da imprensa na campanha eleitoral de Collor é um tema que também pode ser encontrado em *Doces Poderes* de Lúcia Murat (1997). A lembrança da guerra de informação e contra-informação que culmina no último debate entre Collor e Lula está presente em *Anchietanos* (Jorge Furtado, 1997) episódio da série de televisão *Comédia da Vida Privada* (da Rede Globo, por mais estranho que isso pareça) onde, ainda que mais associada à publicidade e ao marketing eleitoral, a manipulação passa, de qualquer forma, pela produção de imagens televisivas. Já *Capitalismo Selvagem* (André Klotzel, 1993) faz paródia das novelas de televisão. *Jenipapo* (Monique Gardenberg, 1995) destaca o papel dos meios de comunicação e seus agentes como fabricantes de eventos. Não se restringindo ao Brasil, a onipresença alienante a televisão e o poder das redes de comunicação são problemas diagnosticados em todo cinema internacional contemporâneo: *O quarto poder* (Costa-Gravas, 1997), *Mera Coincidência* (Levinson, 1997), *Show de Truman* (Weir, 1998), *Hotel de Um milhão de dólares* (Wenders, 2000), *Terra de ninguém* (Tanovic, 2001) e *Réquiem para um Sonho* (Aronofsky, 2000) seriam alguns exemplos de uma lista talvez impossível de completar.

Em *Terra Estrangeira* os pronunciamentos de Collor e Zélia na televisão e a repercussão imediata do *Plano Brasil Novo* na imprensa se mostram como parte de um pseudo-evento, de caráter publicitário e autoritário, que têm conseqüências desastrosas para toda uma população e que é consentido por diversos setores da opinião pública. Também se aproxima da idéia de evento fabricado³, a capacidade que as redes de comunicação têm de transformar informações e interpretações superficiais em fatos consumados ou ainda “criar situações”. Como observa Ismail Xavier, cada vez mais se tende a encarar a televisão *como elemento formador de subjetividades inclinadas a entrar no seu jogo de produção de imagem ou como elemento produtor do próprio fato*⁴.

Enquanto outro meio de comunicação de massa, o rádio, anuncia a reação das pessoas ao plano Collor - “(...) atônitas, estupefatas, incrédulas(...)” - Paco procura algum dinheiro entre as coisas de sua mãe e encontra várias fotografias e cartões postais, que deixa cair no chão.



4. a história urgente

As fotografias encontradas por Paco no meio dos objetos pessoais de sua mãe se são com certeza parte da memória particular da sua família, também podem ao mesmo tempo ser associadas a uma prática de cultivo da memória comum que são as fotografias familiares⁵. Enquanto chora no banheiro e tenta pronunciar a sua fala para o teste de teatro_[seq.36|p.29|0.23.42], a água sobe e começa a invadir a sala, carregando as fotografias atiradas pelo chão pelo apartamento alagado.



Depois do teste, bêbado e deprimido, Paco manuseia incessantemente as mesmas fotografias que antes largara pela casa, como que buscando se identificar com aquilo que antes era indiferente. A fotografia é apresentada como que algo que incorpora nostalgia, pois se ao mesmo tempo as fotografias indicam algo ou alguém (os seus pais) ou algum lugar (San Sebastian) indicam a ausência e a distância, tanto que a viagem de Paco é justificada em parte pelo seu desejo de *olhar por alguém*. A viagem se dá ainda através de uma nostalgia herdada. Não é por acaso que Igor usa as fotografias que Paco tem consigo para alimentar uma esperança de viagem.

Logo nas apresentações, Igor percebe a origem basca de Paco através do seu nome - Francisco Eizaguirre: *Eizaguirre... é basco. "Gernikako Arbola", "A árvore de Guernica"*. E comenta o caráter singular da língua basca... *sem origem, sem literatura, perseguida por Franco. Vocês falam essa língua por vingança, não é mesmo?* Já o comentário de Igor sobre as fotografias mostra seu caráter cínico na maneira que simula familiaridade com que descreve o cartão postal de San Sebastian, antes conferindo rapidamente a legenda.



Diante da afirmação de Paco de sua mãe ser de lá, mas que ele nunca foi, Igor descaradamente descreve o que vê no cartão: *É uma pena meu rapaz! É lindíssimo! É o único lugar do mundo em que as casas se confundem com as pedras...olha só. Não podes deixar de ir até lá.* O curioso das falas é quando Paco reencontra Igor na casa de fados este comenta e você, *hein Paco a caminho de Santiago!* Paco corrige em voz baixa: *San Sebastian*. Esquecendo que se aproximara de Paco oferecendo um uísque e uma frase de Vinícius (*o uísque é o melhor amigo do homem, é o cachorro engarrafado*) Igor agora pede um cognac para Paco e ainda completa: *o que bebes? Cognac! Que memória, eu não me esqueço de nada, percebes?* Sua memória dá uma idéia de sua

consideração por Paco. Detalhes, sutilezas de roteiro, mas que em todo caso fecham parte de um quebra-cabeça.

Se Igor é mostrado com um personagem que usa a memória de maneira cínica, outras alusões sobre memória e história são feitas com humor. Se em *Terra Estrangeira* o presente é contaminado pelo passado isso não deixa de ser feito com alguma ironia. Na fuga rumo a fronteira^[seq.131|p. 95|1.19.26], Paco pergunta a Alex *que dia é hoje?*. Alex responde *Hoje é 31. Não. Hoje é primeiro de abril. Claro, né. Ia ser o quê? Primeiro de Abril...* O diálogo remete, é claro para qualquer brasileiro, ao “dia dos bobos”. Mas a correção de 31 de março para 1 de abril e a situação dos personagens em fuga também sugere uma alusão ao golpe militar de 1964. A versão oficial da “Revolução Redentora” buscou evitar a ironia da irrupção do golpe justamente num 1 de abril com a fórmula da “revolução iniciada na noite de 31 de março”.

O diálogo segue justamente dentro da idéia de esquecimento e memória. Aparentemente distante e sem maior emoção, Paco comenta que faz duas semanas que a sua mãe morreu mas que sua sensação é de muito mais tempo. *Parece que faz dez anos. Eu não consigo lembrar de nada dela no último dia. Eu não me lembro nem de como ela estava vestida... Será que a gente esquece de propósito?* Ao se dar conta que não se lembra sequer como sua mãe estava vestida, Paco insiste para que Alex feche os olhos e descreva como ele está vestido, começando um jogo, uma brincadeira com a memória. A contragosto, Alex começa a descrever as peças de roupa de Paco e a estranha combinação que elas formam. A descrição de cores e texturas num filme em preto e branco é curiosa, pois introduz uma informação que nenhum espectador poderia ter até então e introduz um elemento cômico inesperado. *Uma calça quadriculada... Nossa é tão feia essa calça que você tá! Não sei aonde você arrumou isto. Peraí: você tem uma blusa branca por baixo. Aí tem uma blusa verdinha por cima e um blazer azul marinho, listrado, não é isso?*. Alex ainda pergunta se o blazer não é de Paco e diante da confirmação comenta, *Sabia. Dá três de você aí dentro! Não! Você tá tão mal vestido!* Há aqui um traço de auto-ironia ao transformar um dos objetos mais simbólicos do filme, o blazer de Igor, no complemento mais destoante da combinação que Paco usa e que agora, e só agora, parece ridícula. O que não necessariamente quebra com a proposta, pois coincide justamente com a idéia de Berman que a única moralidade possível no mundo moderno é a da ironia⁶. A cena também se mostra muito próxima do argumento de Berman que *homem moderno “jamais se mostrará bem trajado”, porque nenhum papel social nos tempos modernos é um figurino perfeito*⁷. Diante da certeza de um mundo nada ideal e da própria inadequação a ironia e auto-ironia se colocam como imperativos para se lidar com a modernidade.

Esta introdução de uma conversa lúdica e bem humorada não apenas é uma quebra narrativa com a atmosfera de tensão, que vinha crescendo desde a virada da história quando Paco foge da casa de fados, mas mostra principalmente uma auto-ironia, fazendo humor com alguns de seus

próprios sinais. Até os elementos de simbolismo mais sérios são parodiados, como Paco servindo de manequim para a mãe ajustar um vestido sendo associado à figura de Cristo crucificado. Por sua vez, o banal pode ser usado para a reflexão, como nas conversas de Paco e Loli. A ironia cínica está mais relacionada a Igor e ao meio do crime organizado. Já em alguns momentos o filme é conduzindo de modo a evitar o cinismo e a superficialidade, como na fala de Alex diante da falésia em que um tom mais amargo até repudia o humor.

Como humor, amargura ou nostalgia, a memória permeia todo o filme. O esquecimento dos personagens em relação à história, a sua e outras pelas quais cruzam, se dá quanto mais distante se colocam em relação a esta, quando maior a indiferença, quando mais soterrados por outros fatos, por outras informações.

Um cinema urgente

Terra Estrangeira pode ser considerado como um retrato em preto-e-branco da Era Collor. Além das imagens da televisão outros resquícios desse momento da história recente se mostram quando Paco passa pelos cartazes rasgados da campanha de Collor.



Estas cenas sempre me intrigaram muito por seu trabalho de busca de indícios da campanha de Collor,

já que embora a ação se passe após a posse, a filmagem, em locação, ocorreu em 1994. Disso surgiram duas idéias. Uma que *Terra Estrangeira* faz uma "arqueologia de sinais" da Era Collor. A outra idéia é a de *Terra Estrangeira* como um "quase documentário", é feito dentro dos termos de uma história imediata.

Mas ao mesmo tempo é necessário pensar que se trata de uma ficção e que por mais que seja possível perceber imagens "documentais" que remeteriam à sociedade da época (e que são reconhecíveis por parte do público), são justamente as situações "fissionais", as implicações sobre os indivíduos (os personagens) que enfatizam o caráter histórico do filme. A fala de Paco após a morte de sua mãe ^[seq.31|p.27|0.20.34] soa extremamente forte para quem viveu os dias do confisco da poupança: *Quem tem dinheiro para pagar isso agora! Vocês são todos loucos! O país inteiro enlouqueceu!*

O plano Collor revelou uma democracia precária, ainda exposta ao autoritarismo. Além de medidas econômicas de conseqüências imediatas para grande parte da população como o confisco da poupança, o novo governo implementa uma série mudanças institucionais, entre estas a extinção do Ministério da Cultura e da EMBRAFILME. A total ausência de mecanismos de incentivos federais à produção cinematográfica mostrou a extrema fragilidade do cinema brasileiro, já bastante

debilitado antes mesmo do plano Collor. Diante da ausência de uma política nacional de cultura (que não fosse uma política de desmonte da estrutura institucional), a produção cinematográfica remanescente foi financiada por prefeituras e governos estaduais antes (e mesmo durante) a implantação de outros mecanismos federais como a Lei Rouanet⁸ e a Lei do Audiovisual⁹.

Com seu lançamento coincidindo com a consolidação dos incentivos federais em 1995, *Terra Estrangeira* é apontado como um marco (entre outros tantos) do que cineastas, críticos e estudiosos denominaram de “retomada do cinema nacional”. Apesar de anterior à Lei do Audiovisual e realizado principalmente com recursos da RioFilme, da Prefeitura do Rio de Janeiro, o filme teve seu lançamento em 1995 e foi reconhecido como um dos trabalhos que instauraram uma “nova relação com o público”, entendida como uma melhor recepção da produção nacional e maior proximidade do trabalho dos cineastas com as expectativas de um suposto público médio. Em vários depoimentos, os realizadores apresentam *Terra Estrangeira* como um filme de geração, sobre jovens sem perspectivas em sua própria terra e retratando o tempo histórico da virada da década de 80 para 90.

Quisemos, conscientemente, contar uma história que partisse de um fato documental recente – o caos resultante do plano Collor – para depois desaguar numa ficção. Talvez porque tenhamos ficado excessivamente acuados frente à capacidade da televisão de controlar, de definir o passado recente do Brasil – o que ela faz de maneira tópica, superficial – nos eximimos de tratar da realidade contemporânea no cinema.¹⁰

Conforme argumentam os realizadores, a concepção de *Terra Estrangeira* foi marcada desde o início por imagens-idéia que serviram de base para o desenvolvimento do filme. Principalmente pelo que consideram um emblema de exílio¹¹, traduzido pelo navio encalhado e pela idéia de um casal a deriva, exilado, imobilizado como o navio que se mostra¹².



Curiosamente, a seqüência em que é mostrado o navio_[seq.140|p.100|1.25.22] é como um “interlúdio”, um momento de pausa na fuga e quebra com uma iluminação *noir*, de alto contraste. A luz natural e a música também ajuda para criar uma cena de romance bastante suave, sem exageros e descuidos que facilmente a deixariam piégas. A cena sugere uma vaga possibilidade de recomeço, em tom poético. Alex fala: *a gente podia encalhar aqui*. Em seguida propõe a Paco prosseguir viagem para San Sebastian_[seq.141|p.101|1.26.26], sugerindo uma possibilidade de recomeçarem suas vidas, reinvestindo San Sebastian de caráter utópico. O sentido melancólico proposto pelos realizadores

parece coincidir muito mais com o cartaz do filme mostrando os personagens num abraço mais melancólico que o que é mostrado no filme.



O encontro de Alex e Paco com o navio tem a particularidade de ser última cena rodada do filme, como o fim de uma viagem que foi a produção de *Terra Estrangeira*¹³. A cena, no filmes situada na costa portuguesa, na verdade foi feita numa ilha em Cabo Verde.

Walter Salles comenta em vários depoimentos que tinha tido a idéia original a partir de uma imagem de um navio e de um casal diante dele. A imagem do navio ele encontra mais tarde em fotografia num livro do fotógrafo Jean Pierre Favreau feita em Cabo Verde. Para Walter Salles, se começou a elaboração do filme começou a partir desta a imagem, que para ele *sintetiza o filme e nos diz a cada momento o que aquele filme deve ser, ela foi claramente o nosso eixo*.¹⁴

(...) Wenders é que diz que, às vezes, uma única imagem é suficiente para você construir um filme e havia uma imagem: um casal, exilado, perdido numa praia, um barco encalhado no fundo. Era a imagem que eu tinha... A gente começou a conversar sobre isso, sobre as formas diferentes de exílio, e descobrimos que tínhamos tido uma trajetória semelhante. Tínhamos morado fora do Brasil durante um bom tempo, tínhamos, também, o mesmo desejo de conhecer um país do qual tínhamos nos ausentado durante um período de nossas vidas. (...) ¹⁵

A própria característica de co-autoria do filme parece dever a troca de idéias em torno dessa imagem e da agregação de elementos a uma narrativa, que inicialmente era indefinida. Além da co-autoria na parceria de Walter Salles e Daniela Thomas é necessário ter em mente a idéia de *criação coletiva sob orientação de um diretor*¹⁶. Esta postura não apenas teria caracterizado a fase de roteirização e pré-produção como as próprias filmagens. A possibilidade de improvisação era colocada mediante a condição de se integrar a um conjunto de idéias previamente elaborado. Mas os próprios realizadores salientam que se trata de uma improvisação controlada¹⁷, inserida dentro de uma proposta, de um objetivo de contar uma história. Walter Salles inclusive compara o próprio cinema com o jazz, onde a improvisação é possível com a definição de um tema central: *o conhecimento aprofundado do tema, do conceito, é o que permite voltar a ele depois da improvisação, e sem improvisação um filme, acredito eu, fica engessado numa idéia*

*preconcebida*¹⁸.

A música *Vapor Barato* que marca o final do filme é um exemplo da agregação de elementos e da abertura à improvisação. Poucos minutos antes de filmar parte das seqüências finais, Fernanda Torres cantava a música e então teriam percebido como esta se agregava ao filme, substituindo de maneira mais espontânea o final que a havia sido planejado¹⁹. Cantada por Alex na cena do restaurante, com ênfase no verso *e vou tomar aquele velho navio*, e quando atravessa a fronteira com Paco ferido, com a música passando de diegética (cantada pela personagem) para extradiegética (trilha sonora). A canção ainda é retomada como trilha dos créditos finais. A música de Jards Macalé e Wally Salomão, conhecida pela versão de Gal Costa, não apenas remete ao navio, como também sendo uma das mais importantes canções políticas dos anos 70 contribui para a mistura de tempos da história brasileira que atravessa todo o filme²⁰.

Os personagens de *Terra Estrangeira* também são marcados pela intenção dos realizadores de combinar elementos previamente elaborados com a agregação de contribuições espontâneas dos atores. A direção de atores se baseou em ensaios antes das filmagens, que teriam contribuído para proporcionar a espontaneidade durante as filmagens em ritmo acelerado²¹. Os realizadores colocam justamente essa preparação como necessária para poder lidar com a improvisação, dentro da idéia de *improvisar em cima de algo muito bem pensado*²². Essa preparação – definição de idéias, roteiro articulado, ensaios – é o que possibilitaria agregar elementos novos à medida que fossem surgindo de forma coerente com a proposta planejada²³. Em termos de análise, é particularmente interessante observar que os personagens são elaborados de forma articulada ao roteiro, à narrativa, feitos sob medida para a história.

Com uma equipe pequena composta de cineastas, alguns experientes e outros novatos, *Terra Estrangeira* buscou um ritmo de filmagem próximo ao documentário, que aparece diretamente vinculado aos ideais que os realizadores chamam de cinema urgente, uma tentativa de filmar uma ficção de modo muito similar ao documentário. Buscavam além de uma proximidade temática, uma proximidade estética com o documentário, incorporando imprevistos, estando aberto à improvisação.

A proximidade com o documentário também através da fotografia com utilização de película super 16mm, que fora muito empregada em documentários antes do aperfeiçoamento de formatos em vídeo para câmeras portáteis. Neste ponto a “estética documental” de *Terra Estrangeira* se liga mais àquilo que fora exaustivamente pensado e planejado antes das filmagens. A própria melancolia característica do filme procurou também ser enunciada através do trabalho fotográfico²⁴, além de fazer referência a estilos fotográficos que os realizadores admiravam. Neste sentido se destaca o trabalho de Walter Carvalho, responsável pela esmerada fotografia de *Terra Estrangeira* e colaborador de Walter Salles em grande parte de seus documentários e seus filmes

de ficção. O trabalho de fotografia de *Terra Estrangeira* foi resultado de um elaborado trabalho técnico e de escolhas estéticas, com uma pesquisa em vários filmes em preto e branco. Dentre os diretores de fotografia citados por Walter Carvalho me parecem particularmente importantes Robby Müller (fotógrafo de vários filmes de Wenders, especialmente dos *road movies* em preto e branco) e Mário Carneiro, um dos mais importantes diretores de fotografia brasileiros, responsável pela fotografia de *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965)²⁵. Seu trabalho não reduz a uma mera agregação de estilos fotográficos. Buscou encontrar soluções para a utilização da película super 16mm e sua ampliação para 35mm comercial, criando um filme ao mesmo tempo de altíssima qualidade fotográfica com uma granulação perceptível (até quando se assiste em vídeo). O uso do super 16mm contribuiu para o baixo custo do filme, embora as preocupações fossem mais de ordem estética²⁶.

Mais que buscar soluções de baixo custo em um momento de precariedade, os realizadores fizeram opção por recursos rápidos e simples, embora sem deixar de fazer uso de guias e até helicóptero em parte das filmagens. Através de seus objetivos estéticos principais, pautados tanto pela melancolia como pela proximidade com o documentário, a imagem de *Terra Estrangeira* fora proposta como um retrato de uma geração, de uma época ainda muito recente, mas cujos detalhes já perderiam nitidez.

Cinema e contexto

Além da preocupação dos realizadores em fazer *Terra Estrangeira* dentro de uma declarada proposta de cinema urgente, é preciso considerar que o filme fora produzido em uma época em que parte do cinema mundial se voltava mais uma vez para a busca de simplicidade de produção (ou ao menos a aparência de simplicidade) combinada com narrativas não convencionais. Os primeiros filmes de Quentin Tarantino (*Cães de aluguel* e *Pulp Fiction*) e o início do movimento “Dogma 95” ilustram essa tendência. As histórias de Tarantino deram uma ênfase maior para o roteiro e a atuação, fazendo uso de narrativas fragmentadas e não-lineares articuladas com diálogos extremamente elaborados. O “Dogma” surpreendeu, dos mais ingênuos aos mais esclarecidos, com a recusa de efeitos especiais, o uso do vídeo na filmagem e com histórias incomuns sobre comportamento e valores sociais. Indo além desses casos, a simplicidade e até a precariedade exposta se tornavam paradigmáticas a todo cinema que estava ou que queria se definir fora dos modelos de Hollywood. Certamente esse contexto produziu algumas renovações para a arte cinematográfica, mas mostra a redefinição do mercado cinematográfico, em que o modelo hollywoodiano passava a conviver com produções mais baratas que atingiam alguns nichos de mercado voltados para identidades mais específicas. Com o multiculturalismo e a maior fragmentação do público em configurações de identidade mais complexas (por etnia, sexo, opção sexual e outras identificações e simpatias) o

cinema independente não só conseguia seu lugar no mercado, como se tornava um dos modelos do mercado, como os filmes de gênero.

Na verdade, esta questão é muito anterior a este contexto. Muitas vezes colocados opostos esteticamente e comercialmente, as fronteiras entre o “filme de arte” e o “cinema de gênero” na verdade nunca foram muito definidas. O próprio “filme de arte”, conforme Jaques Aumont observa, também pode ser compreendido com um possível gênero, no sentido de expectativa do espectador em relação ao que espera do filme, traços que ele espera encontrar num “filme de arte”, como uma “assinatura” autoral ou auto-reflexibilidade sobre o cinema ou sobre a arte de modo geral²⁷. Neste sentido, *Terra Estrangeira* é um filme por vezes quase enciclopédico, com várias referências sutis à história do cinema, como os óculos quebrados de Pedro remetendo ao *Encouraçado Potenkim* de Eisenstein, referência que também pode ser encontrada em *A Grande Arte*.



Encouraçado Potenkim de Eisenstein: manifestante com os óculos quebrados na escadaria de Odessa.



A Grande Arte: imagem do mesmo plano de *Encouraçado* no meio das fotografias de Peter Mandrake.

Além dessa sutil homenagem (e uma discreta continuidade autoral) há ainda as várias referências a Wenders²⁸. Inegavelmente Wenders, que participou do *novo cinema alemão*, aparece como referência constante para Walter Salles, seu principal elemento de diálogo autoral. *Terra Estrangeira* foi filmado justamente em algumas das locações de *O estado das coisas*, que por sua vez é uma reflexão sobre o cinema, traço autoral bastante explícito em Wenders.

Com uma estrutura narrativa baseada na combinação de gêneros cinematográficos, com filme “de ação” mais evidente e o filme “de arte”, que se mostra nos detalhes, *Terra Estrangeira* é um filme com várias possibilidades de leituras. A própria autoria do filme precisa ser pensada

como resultado de agregação de idéias. Questionada sobre a estrutura do filme, Daniela Thomas comenta:

A estrutura, ela já descreve as nossas personalidades [risos] superpostas... As personalidades da Daniela e do Walter, não é? Quando o Walter me contou a história do filme pela primeira vez, eu falei: "Puxa que maravilha! Eu vou fazer um filme B". Ele me contou, a gente num restaurante, ele me contou uma história de ação... Isso se transformou radicalmente nesses dois anos, mas inicialmente tinha essa coisa... Uma delícia, uma estrutura muito rígida, muito simples... As perseguições... Isso me fascinou. (...) ²⁹

Em outro depoimento, Daniela Thomas, que inicialmente iria trabalhar apenas na direção de arte, comenta que não gostou do primeiro tratamento do roteiro e escreveu outra versão. Walter Salles teria respondido: *joga o meu roteiro fora e vamos recomeçar juntos.* ³⁰

Não é caso aqui de fazer especulações sobre a importância de cada diretor. Se os elementos autorais de Walter Salles estão mais evidentes, isso em parte se deve pela sua produção própria, com a qual é possível estabelecer relações. A concretização da esperada produção autônoma de Daniela Thomas talvez esclareça aspectos sobre os quais só é possível especular e que não foram incluídos nesta reflexão. Em um caso de co-autoria e de enfatizada participação coletiva em vários aspectos da elaboração do filme, é difícil falar em "autoria" nos termos habituais do debate. Mas certamente é possível ver um ressurgimento da preocupação autoral, que se tornaria predominante no cinema brasileiro da "retomada".

Por ser extremamente referencial à história e ao próprio cinema, alguns críticos apontam o filme como atrelado ao âmbito da pós-modernidade, como parte de uma tendência a um "cinema de citações" ³¹. Indicam principalmente o recurso a homenagem a cineastas e filmes clássicos ou "de culto", em recursos como reprodução de cenas, elaboração de personagens similares, locais e situações semelhantes. No limite, entendem a "homenagem" como reciclagem de temas e recursos já experimentados, como uma forma mal disfarçada de vácuo criativo. Outra crítica recorrente é o tratamento esquemático ³² que o filme faria da história recente e das condições sociais que são representadas, que seriam demasiadamente simplificadas, atribuídas a uma crise econômica, ao autoritarismo e à corrupção de algumas autoridades ³³.

Com certeza é difícil avaliar um filme sem ter em mente um determinado ideal de cinema, muitas vezes enraizado em outro contexto que o do filme em questão, mas acredito que uma análise estética e social precisa compreender o filme, com suas qualidades e seus defeitos, como uma reunião de evidências de um momento. Praticamente nenhuma das críticas estéticas ou sociológicas atentou para o aspecto da articulação entre referências. Mesmo quando coerentes em aspectos pontuais, dificilmente ensaiam uma compreensão do conjunto de elementos agregados

ao filme. *Terra Estrangeira* não fica restrito a um momento recente da história brasileira, como reúne indícios da experiência de uma geração também se apresenta como um discurso dessa geração sobre a condição nacional e a questão da identidade cujo alcance vai além do âmbito nacional.

A ausência de perspectivas e as frustrações da geração atual em que a falta de perspectivas com relação à identidade nacional não se restringe à condição brasileira. Sempre sensível em nações colonizadas, mas acentuado e disseminado pela globalização, o mesmo sentimento ambivalente de repúdio ao colonizador e auto-desprezo pela condição de colonizado pode ser visto em outros exemplos do cinema contemporâneo. Como em *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) em que os personagens, igualmente jovens e sem perspectivas em uma nação não tão jovem como a escocesa, divididos entre o vício e pequenos furtos (mas com seguro desemprego), se encontram diante da sua paisagem nacional, as *Highlands*. Um deles, ao perceber a hesitação dos amigos a sua idéia de ir em direção às montanhas, grita: *Tenham orgulho de ser escoceses! A fala de Ewan McGregor nos soa um tanto familiar: É uma merda ser escocês! Somos a pior raça de escravos. Nós fomos colonizados por babacas. Nem sequer conseguimos ser colonizados por um povo decente. É uma merda total! Um bando de idiotas manda na gente!*

Ismail Xavier observa que, se a categoria do pós-moderno era a tônica para discutir a produção artística nos anos 80, hoje a categoria de globalização se destaca. Isso se deveria em parte em razão das co-produções internacionais, como é caso de *Terra Estrangeira*. Mas o mais importante, como Xavier ressalta, indica *uma tentativa de inventar narrativas, inventar situações dramáticas que tentem dar conta de algo que, realmente, é uma das marcas da experiência contemporânea*³⁴.

Um dos temas comuns a grande parte da cinematografia contemporânea, tanto brasileira como mundial, é o tema dos encontros entre indivíduos de culturas e experiências distintas, encontros que, como Ismail Xavier observa, são revestidos de sentido alegóricos próprios de um contexto de globalização e multiculturalismo³⁵. O encontro desses indivíduos é marcado por um estranhamento inicial mas no desenvolvimento da narrativa representa parte de uma experiência de transformação pessoal e ampliação da comunicação com o outro. Xavier destaca como exemplos dessa tendência *O Carteiro e o Poeta, Antes da Chuva*, os filmes de Ken Loach e Wenders³⁶ e, no Brasil, *O que isso companheiro* e *Como nascem os anjos*³⁷.

Certamente o contato entre os dois jovens lusófonos Paco e Loli é o caso mais evidente desse encontro em *Terra Estrangeira*, que começa com desconfiança da parte de Paco, evolui para a possibilidade de amizade entre os dois e termina com acusação de roubo que Paco faz a Loli precipitadamente^[seq.110|p.82|1.10.21]. Também o encontro de Paco com Igor, e as possibilidades e os riscos que são colocados por este personagem é que determinam a viagem de Paco a Portugal e o seu envolvimento com o tráfico.

Mas acredito que o encontro de Paco e Alex, ainda que entre dois brasileiros, seja o mais instigante do filme, uma vez que o há é um encontro entre dois emigrados de diferentes momentos. Enquanto a viagem de Paco é marcadamente relacionada ao plano Collor, a migração de Alex, por várias indicações, é sugerida como razoavelmente anterior, parte das migrações que aumentaram na década de 80. A diferença de idade é ressaltada quando Alex pergunta a idade de Paco e ele responde que tem 21 anos e ela retoma a idéia de que está ficando velha_[seq.131|p.98|1.19.26]. Também há o contraste entre comportamentos, entre a ingenuidade de Paco e a frieza de Alex. Paco experimenta uma transformação repentina, imprevisível e ligada a necessidade de ser astuto para sobreviver. É na viagem e no envolvimento afetivo dos personagens que se dá a transformação de Alex, que ao mesmo tempo é sugerida como uma redescoberta da sua personalidade. Ao mesmo tempo descobre um objetivo comum, a viagem para San Sebastian. Como no *film noir*, onde não há praticamente ninguém em que se possa confiar, a parceria exige a intimidade e a cumplicidade entre amantes³⁸. Próprio dos *road movies*, a transformação da personalidade e da identidade andam juntas, são equivalentes um em um mundo em constante movimento.

Notas

- ¹ Cf. XAVIER, Ismail. *Dramaturgias do cinema brasileiro - Inventar narrativas (para dar conta das experiências) contemporâneas*. In Cinemais n11. Maio - Junho 1998, p.105
- ² “A televisão tem algo a ver com tudo isso que se discute em *Terra Estrangeira*. Não exatamente por uma eventual implicação da televisão nos fatos políticos, mas pela sua efetiva implicação no modo de perceber as coisas. (...) o televisor faz parte da imagem não somente como objeto de cena mas como um personagem que age, igual a qualquer outro: mata a mãe de Paco em *Terra Estrangeira*, (...) Ou se instala na casa de Dora, elegante, vaidoso, quase como um amante, depois do dinheiro que ela conseguiu com a venda do menino Josué, em *Central do Brasil* (...)” AVELLAR, José C. *Dramaturgias do cinema brasileiro - Para um espectador desatento*. In Cinemais n11. Maio - Junho 1998, p. 156 -157
- ³ Sobre as diversas implicações deste conceito, ver SOBCHACK, Vivian (ed.) *The persistence of history – cinema, television and the modern event*. London/New York: Routledge, 1996.
- ⁴ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro dos anos 90* [entrevista]. Praga n.9 2000, p.125.
- ⁵ Com relação aos álbuns de fotografias familiares, Dubois comenta que *com toda certeza, o que confere tamanho valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados neles próprios, nem o grau de semelhança ou de realismo das chapas, mas de sua dimensão pragmática, seu estatuto de índice, seu peso irredutível de referência, o fato de se tratar de verdadeiros traços físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que têm relações particulares com aqueles que olham as fotos*. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993, p.80.
- ⁶ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

- ⁷ Outro tipo de mentalidade moderna se dedica à paródia do passado: esse “precisa da história porque a vê como uma espécie de guarda-roupa onde todas as fantasias estão guardadas. Ele repara que nenhuma realmente lhe serve” – nem primitiva, nem clássica, nem medieval, nem oriental – “e então continua tentando”, incapaz de aceitar o fato de que o homem moderno “jamais se mostrará bem trajado”, porque nenhum papel social nos tempos modernos é um figurino perfeito. A própria posição de Nietzsche em relação aos perigos da modernidade consiste em abarcar tudo com alegria: “Nós modernos, nós semibárbaros. Nós só atingimos nossa bem aventurança quando estamos realmente em perigo. O único estímulo que efetivamente nos comove é o infinito, o incomensurável.” *Idem*, p.22.
- ⁸ No governo Collor foi instituída a “Lei Rouanet” (lei federal n. 8313, de 23 de dezembro de 1991), para substituir a “Lei Sarney”, que fora revogada junto com todas as demais Leis de Incentivo fiscal vigentes por ocasião do Plano Collor. Sendo a “Lei Sarney” excessivamente liberal e indefinida, a “Lei Rouanet” era rígida e pouco funcional. O caráter da “Lei Rouanet” foi alterado com a assinatura do Decreto 1.494 de 17 de maio de 1995, pelo Presidente Fernando Henrique Cardoso, ampliando seu alcance. Cf. MALAGODI, Maria E.; CESNIK, Fábio de Sá. **Projetos culturais – Elaboração, Administração, Aspectos Legais**. São Paulo: Fazenda Arte Ed., 1998, p.34.
- ⁹ Atualmente em vigor, a “Lei do Audiovisual” (Lei n. 8.685, de 20 de julho de 1993, regulamentada pelo Decreto n. 974, de 8 de novembro de 1993, ambos assinados pelo Presidente Itamar Franco; modificada pela Lei n. 9323, de 5 de dezembro de 1996) permite beneficiar projetos de produção independente e projetos de exibição, distribuição e infra-estrutura técnica através de incentivos fiscais. Por seus critérios, as empresas que patrocinam, além de deduzirem o valor investido como despesas, tornam-se acionistas do filme, que por sua vez se torna meio de difusão da imagem institucional dos investidores. Cf. *Idem*, p.34-35.
- ¹⁰ CARVALHO, Walter. *Experiência em Terra Estrangeira*. In CARVALHO, Walter (direção de fotografia); SALLES, Walter e THOMAS, Daniela (direção) **Terra Estrangeira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p. 14
- ¹¹ SALLES, Walter, THOMAS, Daniela *Desejo de Cinema*. In *Idem*, p. 13.
- ¹² “**Walter Salles:** A imagem determinante do filme eu acho que também é essa, é o fato daquele barco ali, emborcado, cravado na areia, está ali da mesma forma que os personagens são incapazes de definir o seu destino.
Daniela Thomas: E sendo que eles, os navios são feitos para atravessar os mares, não é?
Walter Salles: É verdade, são feitos para estar em movimento... Aquilo, na verdade, eu acho, era a imagem do momento que estamos vivendo. O que aconteceu na virada de 1989 para 1990 foi um corte de tal forma imobilizante que as pessoas tinha dificuldade de conseguir traçar seu próprio destino. Foi um momento de perplexidade nacional.”
- ¹³ Walter Salles, Daniela Thomas - *O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar*. (entrevista) In **Cinemais** n19. Setembro – Outubro, 1999, p. 12
- ¹⁴ “**Walter Salles:** Essa imagem começou a me perseguir a partir de uma certa manhã, o navio preso na areia, veio junto com a imagem do casal também na mesma situação, só que eles, ao contrário do filme, estavam sentados na areia. Essa imagem começou a ganhar uma qualidade recorrente, eu não consegui me divorciar dela: ela vinha e talvez uma semana, alguns dias depois de eu ter pensado nisso, andando numa rua em Paris, numa livraria, eu vi a imagem do barco que era muito próxima da imagem que eu tinha imaginado, evidentemente, sem o casal, mas a imagem do barco claramente definida num livro de um fotógrafo chamado Jean Pierre Favreau, uma foto feita em Cabo Verde (...). E toda aquela impressão de que aquilo poderia veicular um sentimento de exílio – um tipo de exílio, não sabia ainda, se era uma forma de exílio econômico, político, amoroso, acaba sendo todas as formas de exílio num só. Aquilo foi certamente a força motriz do projeto.” Walter Salles, Daniela Thomas - *O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar*. (entrevista) In **Cinemais** n19. Setembro – Outubro, 1999, p. 12
- ¹⁵ *Idem*, p. 8-9.
- ¹⁶ Essa idéia é enfatizada por Walter Salles em diversas declarações, a exemplo: SALLES, Walter; CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marcos **Central do Brasil – Roteiro** Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. p.13
- ¹⁷ **Walter Salles:** Você está tocando jazz e está com o seu tema central. Se você vai fazer um documentário, pode sair dele e voltar 20 minutos depois. Na ficção, pode sair dele, mas tem de voltar 30 segundos depois. Quer dizer, mal ou bem você tem, em algum momento, de retornar ao eixo central porque se não, você perde a história. A grande questão é

- saber o que é orgânico, o que não é orgânico e o que pode ser incorporado, aquilo que você não conhecia, que conhece no momento em que está acontecendo. **Walter Salles, Daniela Thomas - O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar.** (entrevista) In **Cinemais** n19. Setembro – Outubro, 1999, p. 42
- ¹⁸ **Walter Salles, Daniela Thomas - O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar.** (entrevista) In **Cinemais** n19. Setembro – Outubro, 1999, p.10.
- ¹⁹ “**Walter Salles:** Nós tínhamos ensaiado exaustivamente o final, que era muito mais verborrágico, muito mais complexo do que o final mais orgânico e mais emocional que o filme tem hoje. E esse final foi trazido pela Nanda, a Fernanda Torres começou a cantarolar aquela música a beira do set e, subconscientemente, ela nos trouxe um final que resolvia muito melhor a história do que o que nós tínhamos escrito.” **Walter Salles, Daniela Thomas - O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar.** (entrevista) In **Cinemais** n19. Setembro – Outubro, 1999, p.28. Outra declaração neste sentido pode ser encontrada em **Walter Salles – O documental como socorro nobre da ficção.** (entrevista) In **Cinemais** n9. Janeiro – Fevereiro, 1998, p.12.
- ²⁰ É instigante pensar que a música *Vapor Barato*, que pontua todo o final do filme, tenha recebido recentemente pelo menos duas regravações consideráveis, nas versões de Zeca Baleiro (com a participação de Gal Costa) e do grupo *O Rappa*.
- ²¹ Tenho que pagar um tributo a Daniela [Thomas], porque essa foi uma coisa que aprendi com ela no *Terra Estrangeira*: tínhamos menos de cinco semanas para filmar, foi um filme feito em pouco tempo. Ensaíamos tudo para poder filmar em poucos *takes*. **Walter Salles – O documental como socorro nobre da ficção...**p.11
- ²² **Idem**, p.12
- ²³ “Só assim sobra espaço para a improvisação, acho que é isso que deflagra a possibilidade de improvisar sem medo da improvisação. A frase do personagem de Dennis Hoper no *Amigo americano* de Wim Wenders (que não é dele, aliás): “*there’s nothing to fear but fear it self*”; quer dizer, não há nada a temer a não ser o próprio medo. Ter medo é uma coisa extremamente castradora, impõe um limite evidente.” **Idem**, p.33
- ²⁴ “*Terra Estrangeira* nasce portanto muito próximo da fotografia, e a opção do preto e branco foi definida logo no princípio do projeto. Como diz Robert Frank, o preto e branco são ao mesmo tempo as cores da esperança e do desespero – as cores do desterro, tema central do nosso filme.” SALLES, Walter, THOMAS, Daniela **Desejo de Cinema. Op. Cit.** p.13.
- ²⁵ Walter Carvalho menciona também Almendros, Nykvist, Rotunno, Gordon Willis, Coutard, Alekan e os brasileiros Fernando Duarte, Hélio Silva, Ricardo Aranovich e Edgar Brasil. CARVALHO, Walter. **Experiência em Terra Estrangeira. Op. cit.** p.99.
- ²⁶ “O filme teria um orçamento limitado e sobretudo um tempo reduzido de produção, mas que não deveria ser um obstáculo e sim um elemento propulsor para a linguagem que iríamos perseguir.” **Idem**, p.105.
- ²⁷ AUMONT, Jacques. **et alli. A estética do filme.** Campinas: Papirus, 1995.
- ²⁸ Walter Salles herdou de Wenders também um certo fascínio pela fotografia, como é assumido nesta declaração sobre *Central do Brasil*:
Ivana Bentes: (...) Um registro fotográfico, no monóculo: não é estranho numa região em que os registros são precários?
Walter Salles: Eu preciso confessar pra você, a questão do monóculo é uma questão mais *wimwendersiana* do que nordestina. É verdade, também, que aquela barraca foi uma descoberta que fizemos em Juazeiro e o fotógrafo que vemos no filme é o fotógrafo que trabalha lá, em Juazeiro, naquela barraca.
Walter Salles – O documental como socorro nobre da ficção. (entrevista) In **Cinemais** n9. Janeiro – Fevereiro, 1998, p. 23.
- ²⁹ Walter Salles, Daniela Thomas - **O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar.** (entrevista) In **Cinemais** n19. Setembro – Outubro, 1999, p. 13
- ³⁰ Depoimento em NAGIB, Lúcia (org.) **O cinema da retomada.** São Paulo: Ed. 34, 2002, p.486.
- ³¹ Para uma crítica do “cinema de citações” no caso de *Terra Estrangeira*, ver RAMOS, Fernão. **O esgotamento de uma estética** in **Imagens.** UNICAMP, Campinas, 7: maio/agosto de 1996. pp. 98 – 99.

- ³² XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro dos anos 90** *Op. Cit.* , p.119.
- ³³ Cf. ROSEMBERG FILHO, Luiz. *A nossa ficção barata*. In **Imagens n7**. Campinas: UNICAMP, maio - agosto de 1996, pp. 100 – 101. Uma analogia de *Terra Estrangeira* com *Pulp Fiction* de Tarantino já pode ser sentida no título do artigo.
- ³⁴ XAVIER, Ismail. *Dramaturgias do cinema brasileiro - Inventar narrativas contemporâneas*. In **Cinemais n11**. Maio-Junho 1998, p. 81.
- ³⁵ “O característico aqui não é o fato de que tais encontros sejam exclusivos do mundo moderno, mas de se criar um quase gênero do cinema atual, sinalizador de um humanismo “multicultural” de tipo distinto daquele mais clássico, que envolvia encontros em que a relação entre dois indivíduos era pautada pelo que eles representavam enquanto membros de uma etnia, de uma classe social, de uma nacionalidade.” XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro dos anos 90** [entrevista]. Praga n.9 2000. p.117
- ³⁶ *Idem*, p.117.
- ³⁷ *Idem*, p.118.
- ³⁸ Xavier também observa a recorrência dessa temática no cinema atual: “Num cinema que fala lateralmente de política, a tendência é recuperar um certo *ethos* romântico do *film noir*, renovando os termos de uma dignidade possível na solidão e no *amour fou*, visto que o mundo é sórdido, e a sociabilidade permeada pelo crime organizado. Não há espaço para a parceria que não seja o da intimidade, como acontecia no cinema de Wim Wenders em sua primeira fase na Alemanha, quando a viagem a deriva era a aposta no incerto, mas também foco de reminiscências, visitas ao mundo da infância.” *Idem*, p.200.

considerações finais

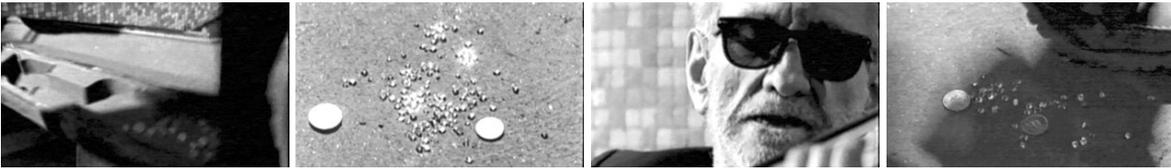
Quando nasci veio um anjo safado
Um chato dum querubim
Que predestinou que eu estava condenado
A ser errado assim
Desde então nessa estrada entortei
Mas vou até o fim

Chico Buarque

Quando Paco e Alex pegam a estrada, sua fuga marca uma “ruptura” ou “virada” na trama, ensaiando um recomeço para os personagens. Essa possibilidade é frustrada quando Igor e Carlos os alcançam na fronteira. A tentativa de Paco de ludibriar os perseguidores termina numa troca de tiros com Carlos. Com Paco ferido, Alex rompe a fronteira em alta velocidade. O desespero e o destino incerto dos protagonistas após cruzarem a fronteira^[seq.155|p.107|1.32.29] sugerem um final trágico, mas parcialmente aberto, indeterminado¹.



Também há o que poderia se chamar de “epílogo” do filme, mostrando o destino do objeto de cobiça entregue a um violinista cego, terminando com as pedras pisoteadas por transeuntes desatentos^{[seq.157|p.108|1.35.12]'} quase uma demonstração da inutilidade dos riscos implicados na sua busca. Um traço de proximidade com o *film noir*, com uma paradoxal combinação de pessimismo com desprezo cristão pela riqueza. Também uma alusão às tragédias gregas em que os videntes eram representados por cegos.



Esse desfecho violento e em aberto para a história não deixa sugerir questões. Não se trata apenas de um desfecho trágico com um “epílogo” pessimista ou até moralista. Se trata principalmente de uma história com um final em aberto. José Carlos Avellar observa que tanto *Terra Estrangeira* como *O Primeiro Dia* terminam em aberto, num começo que poderia gerar uma outra aventura além daquela narrada². Daniela Thomas comenta que isso em parte se deve a uma intenção de *negar as construções narrativas tradicionais do cinema*, enfatizando o desequilíbrio e não a resolução³. Daniela Thomas também relaciona o final à condição do artista e à própria história brasileira:

É complicado para o artista no Brasil conseguir levar a cabo qualquer coisa, sem ter consciência do peso da realidade do país em que está vivendo. Então, não tem como fechar um filme, eu acho pessoalmente, não tem como fechar uma história no Brasil⁴

O fato da história terminar na fronteira, com a ruptura violenta e desesperada das barreiras também parece cercar o tema da migração. Walter Salles retoma o tema da identidade:

(...) eu acho que não é à toa, também que a questão da identidade, a

discussão da identidade, é tão presente nos filmes feitos nos últimos cinco anos. É para saber exatamente aonde é que a gente vai. É a não aceitação daquilo que acontece, é um desejo de ultrapassar esse estado sem saber muito bem para aonde ir. Os personagens dos filmes que a gente fez estão querendo ultrapassar o ponto de onde eles vêm, estão agora com a vida aberta.⁵

Até o fim, *Terra Estrangeira* persegue os temas da identidade, da nostalgia, da utopia e da decepção. Acredito que *utopia e decepção* componham *um tema* comum na cultura brasileira contemporânea, ao qual a identidade nacional aparece atrelada, contrastando expectativa e realidade. Isto pode ser observado na produção recente do cinema brasileiro principalmente através da homenagem ao Cinema Novo. Sem utopia própria, o cinema brasileiro contemporâneo volta seu ideal justamente para uma época em que se podia acreditar em utopias mas desprovido das motivações transformadoras que caracterizavam o Cinema Novo. Talvez por que encontre dificuldade em buscar perspectivas de transformação próprias para a sua época.

O final trágico mas parcialmente aberto, indeterminado, refletiria esta perspectiva de maneira crítica, consciente da crise e de um estado de indefinição. Passados doze anos de plano Collor e dez de *Impeachment*, ainda permanecem algumas incertezas quanto à consolidação da democracia brasileira. Após sete anos de lançamento de *Terra Estrangeira* e de consolidação das leis federais de incentivo cultural, os rumos do cinema brasileiro ainda se mostram indefinidos, tanto em termos de bases para a continuidade da produção como em propostas estéticas. Em um contexto em que as políticas culturais de vários países já colocam a questão da identidade como uma questão estratégica para se contrapor às imposições destrutivas de uma economia que desconsidera as especificidades locais esse quadro não deixa de ser preocupante. Certamente com a retomada há a afirmação de um novo ciclo de reconhecimento interno e externo do cinema brasileiro mas, diante das demandas que são colocadas atualmente, ainda é pouco para o cinema brasileiro e para a sociedade brasileira.

Notas

¹ Respondendo à pergunta de Carlos Alberto Mattos sobre a sublimação da recompensa, Daniela Thomas comenta: “Engraçado, os três filmes [*Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* e *O Primeiro Dia*] tendem a terminar muito similarmente. Não é um final feliz, não é tradicional, o final é ambíguo.” *Walter Salles, Daniela Thomas - O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar*. (entrevista) In *Cinemais* n19. Setembro – Outubro, 1999, p. 29-30

² *Idem*, p. 33

³ “Então os dois estão juntos e serão felizes”. Porque essa tese que o cinema vem repetindo por muitos anos, sei lá por quais razões é um negócio do qual eu fujo completamente. Eu não sei como termina uma história, eu não sei como as coisas finalmente entram em equilíbrio – “então tudo está tranquilo, podemos ir para casa e respirar tranquila e profundamente”- não, é em desequilíbrio que termina a história. *Idem*, p. 33

⁴ *Idem*, p. 34

⁵ *Idem*, p. 34

Bibliografia Específica

[Teoria e História do Cinema, Cinema Brasileiro]

- ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema – uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina – Teorias de Cinema na América Latina**. Rio de Janeiro, São Paulo: Ed. 34/EDUSP, 1995.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, Papirus, 1995, 2ª ed.
- _____. *et alli*. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla - Estudos sobre a criação cinematográfica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- _____. **O autor no cinema - A política dos autores: França, Brasil, Anos 50 e 60**. São Paulo: EDUSP/ Ed. Brasiliense, 1994.
- _____. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro – Metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. e RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Ed. USP, 1988.
- BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison : The University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. **Ozu and the poetics of cinema**. Princeton :Princeton Univ., 1988.
- _____. e THOMPSON, Kristin. **Film history - an introduction**. New York: McGraw-Hill, 1994.
- BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram – Wim Wenders e seu filmes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- CARVALHO, Walter (direção de fotografia); SALLES, Walter e THOMAS, Daniela (direção) **Terra Estrangeira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Editorial Ariel, 1995.
- GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, 2ª ed.
- JOHNSON, Randall e STAM, Robert. **Brazilian cinema**. (expanded edition). Columbia University Press, 1995.
- JORGE, Marina Soler. **Cinema novo e Embrafilme : cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira**. (Dissertação de mestrado. Orientador: Marcelo Ridenti). Campinas,SP : UNICAMP, 2002.
- LABAKI, Amir (org.). **O Cinema brasileiro: de O Pagador de Promessas a Central do Brasil**. São Paulo: Rio, 1998.
- MARTINS, Índia Mara. **A Paisagem no Cinema de Wim Wenders**. (Dissertação de mestrado. Orientadora: Lúcia Nagib). Campinas: UNICAMP 1998.
- METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- NAGIB, Lúcia (org.) **O cinema da retomada**. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- _____. **Werner Herzog – O cinema como realidade**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1991.
- RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2000.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais. (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- ROSENSTONE, Robert. **Revisioning history: film and construction of a new past**. Princeton, N. Jersey: Princeton University Press, 1997.
- SALLES, Walter, THOMAS, Daniela e BERNSTEIN, Marcos (roteiro) FERNANDES, Millor (diálogos adicionais). **Terra Estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- SALLES, Walter (argumento e direção); CARNEIRO, João Emanuel e BERNSTEIN, Marcos (roteiro). **Central do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- STAM, Robert. **Tropical multiculturalism – A comparative history of race in Brazilian cinema and culture**. Durham: Duke University Press, 1997.
- SOBCHACK, Vivian (ed.) **The persistence of history – cinema, television and the modern event**. London/ New York: Routledge, 1996.
- SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine: la apertura para la história de mañana**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SUPPIA, Alfredo L. P. O. *et alli* **Luz, Câmera, Nação! – Uma coletânea de entrevistas sobre a atual fase do Cinema Brasileiro**. Campinas: PUCCAMP, 1998.
- TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- TULARD, Jean. **Dicionário de Cinema – Os diretores** Porto Alegre: L&PM, 1996.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTE, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papyrus, 1994.
- WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- _____. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. São Paulo, Summus Editorial, 1997.

Bibliografia Geral

[Ciências Humanas, Literatura]

- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura. Documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1994.
- _____. **Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, 4ª ed.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (orgs.) **Dicionário de política**. Brasília: Ed. UnB, 1995, 7ª ed.
- CALLIGARIS, Contardo. **Hello Brasil! Notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil**. São Paulo: Escuta, 1991

- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAUGHIE, John.(ed.) **Theories of authorship**. London / New York: Routledge,1996.
- CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade. (A Era da Informação: economia, sociedade e cultura, v.2)** São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CHAUÍ, Marilena, **Brasil – Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.
- FICHOU, Jean – Pierre. **A Civilização Americana**. Campinas: Papyrus, 1990.
- FONSECA, Rubem. **A Grande Arte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984, 6ª ed.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. (Tradução no metro original de Jenny Klabin Segall. Prefácios de Erwin Theodor e Antonio Houaiss; posfácio de Sergio Buarque de Holanda. Belo Horizonte : Itatiaia, 1987.
- _____. **Fausto**. (Tradução de Antonio Feliciano de Castilho; Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Gráfica Ed. Bras., 1949.
- GONÇALVES, Maria F. (org.). **O novo Brasil Urbano: impasses, dilemas, perspectivas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo, Loyola, 1998.
- HOBBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914 –1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Nações e nacionalismos desde 1780: Programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. **A História social do jazz**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991. 2.ed.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Brasília : Ed. da Unb, 1963.
- _____. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.
- _____. **Caminhos e fronteiras**. São Paulo:Cia. das Letras, 1994. 3ª ed.
- IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- JAMESON, Frederic. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan. **Landscape, natural beauty and the arts**. Cambridge, Uk.: University Press, 1995.
- LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: História de uma ideologia**. São Paulo: Pioneira Editora, 1983, 4ª Ed.
- LOJKINE, Jean. **O Estado capitalista e a questão urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LOWY, Michel. **Romantismo e messianismo**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1990.
- MANN, Thomas. **Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkuhn narrada por um amigo**. (tradução de Herbert Caro). Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984, 2ª ed.
- O’GORMAN, Edmundo. **A invenção da América: reflexão a respeito da estrutura histórica do novo mundo e do sentido do seu devir**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A moderna tradição brasileira - Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996, 2ª ed.
- PESSOA, Fernando **Fausto - Tragédia Subjetiva (Fragmentos)**. (Edição de Teresa Sobral Cunha. Prefácio de Eduardo Lourenço). Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética de Fernando Pessoa**. (Introdução, org. e biobibliografia de Antônio Quadros). Lisboa: Pub. Europa – América, s.d.
- PINTO, Célia R. J. **Com a palavra o senhor presidente José Sarney – O discurso do Plano Cruzado**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1989.
- REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB : fábrica de ideologias**. São Paulo: Editora Ática, 1977.
- Veja – 25 reflexões para o futuro**. SÃO PAULO: Ed. Abril, 1993.
- WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno – Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Artigos de revistas especializadas

a) Específicos sobre o filme ou com menções relevantes

- AVELLAR, José C. *Dramaturgias do cinema brasileiro - Para um espectador desatento*. In **Cinemais n11**. Maio - Junho 1998, pp. 133 - 160.
- _____. *Central do Brasil – Escrevendo como se fala*. In **Cinemais n.15** Janeiro – Fevereiro 1999. pp. 25 - 33.
- BARCELLOS, José C. *Central do Brasil - Cinema e Teologia*. In **Cinemais n.15** Janeiro – Fevereiro 1999. pp. 61 - 72.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Carlota Joaquina e o Cinema Brasileiro*. In **Imagens n5**. Campinas: UNICAMP.
- CALIL, Carlos. A. *Central do Brasil - O dono do chapéu*. In **Cinemais n.15** Janeiro – Fevereiro 1999. pp. 97 - 111.
- FIGUEIREDO, Vera F. *Central do Brasil - Em busca da terra prometida*. In **Cinemais n.15**. Janeiro – Fevereiro 1999. pp. 73 - 83.
- FRANÇA, Andrea. *Terra Estrangeira - Radiações Políticas na Imagem*. In **Cinemais n5**. Maio - Junho 1997, pp. 83 - 97.
- HERMANN, Ute. *Walter Salles – A viagem no cinema brasileiro*. In **Cinemais n. 17**. Maio – Junho 1999. pp. 119 - 134.
- KAUFMANN, Anthony. *Sentimental journey as national allegory – An interview with Walter Salles*. In **Cineaste**. N. York: vol. 24 n.1, 1998. pp. 19 – 21.
- MACIEL, Katia. *Walter Salles - A condição do novo*. In **Cinemais n11**. Maio - Junho 1998, pp. 177 - 182.
- MATTOS, Carlos A. *Dramaturgias do cinema brasileiro - sinais de vida*. In **Cinemais n11**. Maio - Junho 1998, pp. 47 - 55.
- NAGIB, Lúcia. *Caminhos da utopia* In **Cinemais n22**. Março 2000, pp.139-157.
- _____. *O novo cinema sob o espectro do cinema novo*. In **Estudos de Cinema: SOCINE II e III**. São Paulo: Annalume, 2000. pp. 116 – 127.
- _____. *Imagens do mar – visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje*. Revista USP, Vol. 52, Dezembro/2001, pp.148-158.
- PARENTE, André. *Cinema brasileiro - Terra Estrangeira*. In **Cinemais n4**. Março - Abril 1997. pp. 195 – 203.
- RAMOS, Fernão. *O esgotamento de uma estética* In **Imagens n7**. Campinas: UNICAMP, maio - agosto de 1996, pp. 98 – 99.
- ROSEMBERG FILHO, Luiz. *A nossa ficção barata*. In **Imagens n7**. Campinas: UNICAMP, maio - agosto de 1996, pp. 100 – 101.
- SCHILD, Susana. *Cinema feminino – Um gênero em transição?* In **Cinemais n9**. Janeiro – Fevereiro, 1998. pp. 7 - 40.
- WAJNBERG, Daniel S. *Brasil, Anos 90 - Em busca de um cinema popular?* In **Cinemais n9**. Janeiro - Fevereiro 1998. pp. 115 - 122.
- Walter Salles – O documental como socorro nobre da ficção*. (entrevista) In **Cinemais n9**. Janeiro – Fevereiro, 1998, pp. 7 - 40.

Walter Salles, Daniela Thomas - *O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar* (entrevista). In *Cinemais* n19. Setembro – Outubro, 1999, pp. 7 - 70.

XAVIER, Ismail. *Dramaturgias do cinema brasileiro - Inventar narrativas (para dar conta das experiências) contemporâneas*. In *Cinemais* n11. Maio - Junho 1998, pp. 79 - 120.

b) Geral (relevância teórica ou temática)

ANDREW, Dudley. *O desautorizado autor, hoje*. In *Imagens* n3. Campinas: UNICAMP, dezembro de 1994, pp. 63 – 68.

BAPTISTA, Mauro. *Notas sobre os gêneros cinematográficos*. In *Cinemais* n19. Novembro – Dezembro, 1998, pp. 111 - 130.

BENTES, Ivana. *Central do Brasil - Sertões e subúrbios no cinema brasileiro contemporâneo*. In *Cinemais* n. pp. 85 - 96.

_____. *Romantismo, messianismo e marxismo no cinema de Glauber*. In *Cinemais* n13. Setembro – Outubro, 1998, pp. 137 - 152.

CATANI, Afrânio M. *Política cinematográfica nos anos Collor (1990 – 1992)*. In *Imagens* n3. Campinas: UNICAMP, dezembro de 1994, pp. 98 – 102.

COELHO, Teixeira. *O autor, ainda*. In *Imagens*. UNICAMP, Campinas, 3: pp. 69 – 73, dezembro de 1994.

CORSEUIL, Anelise R. *A redefinição do cinema pós-moderno*. In *Cinemais* n19. Novembro – Dezembro, 1998, pp. 99 - 109.

LEURAT, Jean – Louis *Uma relação de diversos andares: cinema e história*. In *Imagens*. UNICAMP, Campinas, 5: pp. 28 – 33, agosto/setembro de 1994.

MACIEL, Katia. *Paulo Emílio, Jean-Claude, Glauber - o pensamento de cinema no Brasil*. In *Cinemais* n5. Maio - Junho 1997, pp. 37 - 70.

MITCHELL, Benjamin. *Cinema brasileiro – Três questões*. In *Cinemais* n4. Março - Abril 1997. pp. 174 – 194.

MOUTINHO, *Wim Wenders – Cegos olhos de tanto ver*. In *Cinemais* n. 17. Maio – Junho 1999. pp. 95 - 117.

RAMOS, Fernão. *Panorama da teoria de cinema hoje*. In *Cinemais* n19. Novembro – Dezembro, 1998, pp. 33 - 56.

ROSENSTONE, Robert. *History in images/ History in words: reflections on the possibility of really putting History onto film* in *American Historical Review*, vol. 93, 5, december 1988, pp. 1173 - 1185.

SILVA, Mateus Araújo da. *O cinema de Wim Wenders*. In *Cinemais* n3. Janeiro – Fevereiro, 1997. pp. 183 - 196.

WHITE, Hayden. *Historiography and historiophoty* in *American Historical Review*, vol. 93, 5, december 1988, pp. 1193 – 1199.

XAVIER, Ismail. *Cinema Novo, Cinema Marginal – O moderno cinema brasileiro*. In *Cinemais* n4. Março - Abril 1997.

Textos na imprensa

[seleção]

COSTA, Jurandir Freire. **Viagem ao país indiferente - Entrevista com Walter Salles**. Folha de São Paulo, 29/03/98.

CONTI, Mario Sergio. **Encontros Inesperados – Entrevista com Ismail Xavier**. Folha de São Paulo, 03/12/00. Mais! pp. 8 – 13.

COURI, Norma. **Central do Brasil cola recortes da realidade**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27/03/98. Caderno 2, D21.

COUTO, José Geraldo. **Filme é “Road movie”, documento social e fábula ética**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23/05/98. Ilustrada, 5.

“O paz e amor é um vocabulário de derrota” - Anderson vê na ênfase atribuída pela imprensa à biografia de Lula o sintoma de uma cultura “sentimental e cínica” Entrevista com Perry Anderson. Folha de São Paulo, 10/09/2002. Especial, p. A9.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Filme resgata tradição temática do cinema novo**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 24/02/98. Caderno 2, D-4.

SALLES, Walter. **A língua de Cesária aproxima o Brasil de Cuba e Cabo Verde**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28/04/01. Ilustrada, E10.

Walter Carvalho ambiciona ser caçador das imagens perfeitas. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 01/04/98. Caderno 2, D7.

Internet

[seleção]

ALMEIDA, Katherine; PRADO NETTO, Arthur. **Terra Estrangeira**. <http://www.ufba.br/ofhistoria/03terra.html>

CARDOSO-RENEAU, Patricia. **Foreign Land**. <http://www.sundancechannel.com/festival/films/txt/foreignl.html>

Central do Brasil – Site oficial do filme. <http://www.centraldobrasil.com.br>

Central do Brasil – Currículo. http://www.centraldobrasil.com.br/curric_p.htm

Central Station - Sony Pictures Classics. <http://www.spe.sony.com/classics/centralstation/frames.html>

SALLES, Walter. **De Terra Estrangeira a Central do Brasil** – http://www.centraldobrasil.com.br/depoim_p.htm

Walter Salles, apôtre du désir de résistance du cinéma brésilien - <http://www.humanite.presse.fr/journal/97/97-09/97-09-24/97-09-24-079.html> - 24 de Setembro de 1997.

SCHVARZMAN, Sheila. **As utopias de Humberto Mauro** - <http://www.studium.iar.unicamp.br/seis/3.htm>.

Fernando Alves Pinto (Ensaio e entrevista) <http://www.revistatpm.com.br/18/fernando/home.htm>

Daniela Thomas e Walter Salles

Terra Estrangeira – Brasil/Portugal, 1995. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas; Roteiro: Marcos Bernstein, Walter Salles, Daniela Thomas. Fotografia: Walter Carvalho.

O Primeiro Dia - Brasil, 1999. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas; Roteiro: João Emanuel Carneiro, Walter Salles, Daniela Thomas. Fotografia: Walter Carvalho.

Walter Salles

A Grande Arte / High Art – Brasil/EUA; 1989. Direção: Walter Salles. Baseado no romance *A Grande Arte* de Rubem Fonseca. Fotografia: José Roberto Eliezer.

Central do Brasil – Brasil, 1997. Direção: Walter Salles. Roteiro: Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro, Walter Salles (argumento). Fotografia: Walter Carvalho.

Krajberg: o poeta dos vestígios - Brasil, 1987. Direção: Walter Salles. Roteiro: João Moreira Salles. Fotografia: Walter Carvalho.

Socorro nobre - Brasil, 1995. Direção: Walter Salles. Roteiro: João Moreira Salles. Fotografia: Walter Carvalho.

Wim Wenders

[seleção]

Alice in den Städten (Alice nas cidades) - Alemanha, 1973. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg. Fotografia: Robby Müller.

Falsche Bewegung (Falso Movimento) - Alemanha, 1974. Direção: Wim Wenders.

Im lauf der zeit (No decorrer do tempo) - Alemanha, 1976. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders. Fotografia: Heinz Badewitz.

Stand der Dinge, Der (Estado das Coisas, O) - Alemanha, 1982. Direção: Wim Wenders.

Paris, Texas (Paris, Texas) - Alemanha/França/EUA. Direção: Wim Wenders.

Cinema brasileiro

[seleção]

Anjo Nasceu, O. 1969. Direção: Júlio Bressane

Baile Perfumado. 1997. Direção: Paulo Caldas e Lirio Ferreira

Bandido da Luz Vermelha, O. 1968. Direção: Rogério Sganzerla

Barbosa. (curta-metragem) 1988. Direção: Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado

Brasil Ano 2000. 1968. Direção: Walter Lima Jr.

Bye Bye Brasil. 1979. Direção: Cacá Diegues

Carlota Joaquina, Princesa do Brazil. 1995. Direção: Carla Camurati

Como era gostoso o meu francês. 1978. Direção: Nelson Pereira dos Santos.

Cronicamente inviável. 2000. Direção: Sérgio Bianchi.

Desafio, O. 1965. Direção: Paulo César Saraceni.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. 1963. Direção: Glauber Rocha.

Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, O. 1968. Direção: Glauber Rocha

Macunaíma. 1969. Direção: Joaquim Pedro de Andrade.

Os fuzis. 1963. Direção: Ruy Guerra.

Pra frente Brasil. 1981. Direção: Roberto Faria.

Sábado. 1995 Direção: Ugo Georgetti

Terra em Transe. 1966. Direção: Glauber Rocha.

Vidas Secas. 1963. Direção: Nelson Pereira dos Santos.

Cinema Internacional

[seleção]

Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, a Cólera dos Deuses) - Alemanha, 1972. Direção: Werner Herzog.

Cobra Verde (Cobra Verde) - Alemanha, 1988. Direção: Werner Herzog.

Easy Rider (Sem destino). EUA, 1969. Direção: Dennis Hoper.

Maltese Falcon (Falcão Maltês - Relíquia Macabra) EUA, 1941. Direção: John Houston.

Mephisto (Mephisto) Hungria/Alemanha, 1981. Direção: Itzvan Szábo.

Pulp fiction (Pulp fiction - Tempo de violência) EUA, 1992 .Direção: Quentin Tarantino.

Reseivor Dogs (Cães de Aluguel) EUA, 1994. Direção: Quentin Tarantino.

Thelma and Louise (Thelma e Louise). EUA, 1991. Direção: Ridley Scott.

1- Aspectos específicos do filme

Estrutura narrativa 54, 70, 73, 75, 84

Objetos e recursos narrativos

Blazer 11, 13, 25, 32, 41, 70

Falas de Fausto 35, 36, 38

Fotografias 69, 79

Passaporte 27, 32

Pedras 21, 61, 84

Santa 21, 43

Violino 21, 43, 47, 84

2 - Sobre os autores

Pareceria Walter Salles - Daniela Thomas 15, 62, 81

Daniela Thomas

Aspectos autorais 77

Declarações 56, 58, 77

Formação 51

Walter Salles

Declarações 31, 32, 33, 44, 51, 64

Filmes, aspectos autorais 16, 21, 33, 47, 48

Textos citados 16, 32

3 - Filmes citados

- Abril Despedaçado 52
Aguirre, a Cólera dos Deuses 23
Alice nas Cidades 46, 63
Amigo Americano 81
Anchietanos 68
Antes da Chuva 78
Auto da Compadecida, O 39
Baile Perfumado, O 28
Cães de aluguel 61, 75
Capitalismo Selvagem 68
Carteiro e o Poeta, O 78
Central do Brasil 16, 21, 32, 47, 48, 55, 62, 63, 64, 79, 81, 85
Comédia da Vida Privada (série de televisão) 68
Como nascem os anjos 62, 68, 78
Corisco e Dadá 28
Deus e o Diabo na Terra do Sol 28, 29
Easy Rider 63
Encouraçado Potenkim 76
Estado das coisas, O 76
Falcão Maltês, O 43
Falso Movimento 20, 46
Grande Arte, A 16, 62, 76
Hotel de um milhão de dólares 68
Invasor, O 62
Jenipapo 68
Macunaíma 31, 33
Mephisto 38
Mera Coincidência 68
No decorrer do Tempo 46, 63
O que isso companheiro 78
padre e a moça, O 75
Paris-Texas 46
Primeiro Dia, O 16, 62, 84, 85
Pulp Fiction 61, 75, 82
Quarto poder, O 68
Réquiem para um Sonho 68
Sábado 67
Show de Truman 68
Terra de ninguém 68
Terra em Transe 29, 30, 33
Thelma e Louise 63
Trainspotting 78

4 - Pessoas mencionadas

(Nome ou apelido foram usados como critério de ordenação nos casos em que são notoriamente mais conhecidos que o sobrenome.)

Adorno, Theodor 44
Aguirre, Lope de 23
Alekan, Henri 81
Almendros, Néstor 81
Antonioni, Michelangelo 31
Aranovich, Ricardo 81
Aronofsky, Darren 68
Arraes, Guel 39
Aumont, Jaques 76
Avellar, José Carlos 84
Barthes, Roland 51
Baudelaire, Charles 49, 57
Beckett, Samuel 51
Benjamin, Walter 51, 56, 57
Berman, Marshall 35, 36, 38, 57, 64, 70
Borges, Jorge L. 51
Boyle, Danny 78
Brant, Beto 62
Brasil, Edgar 81
Carvalho, Walter 74, 75
Chauí, Marilena 29
Colombo, Cristóvão 54
Coltrane, John 45
Costa-Gravas, Constantin 68
Coutard, Raoul 81
Duarte, Fernando 81
Eisenstein, Serguei 76
Engels, Friedrich 49
Euclides da Cunha 29
Favreau, Jean Pierre 73, 80
FHC - Fernando Henrique Cardoso 80
Gal Costa 74, 81
Gardenberg, Monique 68
Georgetti, Ugo 67
Goethe, Johann Wolfgang von 38, 49, 50
Harvey, David 54
Herzog, Werner 23
Houston, John 43
Ianni, Octavio 48
Itamar Franco 66, 80
Jakobson, Roman 51
Joaquim Pedro de Andrade 75
Jorge Furtado 68
Joyce, James 51
Klotzel, André 68
Leandro e Leonardo, dupla sertaneja 45
Levinson, Barry 68
Loach, Ken 78
Lula (Luis Inácio Lula da Silva) 68
Lund, Kátia 48, 62
Macalé, Jards 74
Mann, Thomas 38, 51
Mário Carneiro 75
Marlowe, Christopher 38, 49
Marx, Karl 49, 50
Miles Davis 45
Müller, Robby 75
Murilo Salles 62
Murnau, F. W. 38
Nagib, Lúcia 28
Nelson Pereira dos Santos 33
Nykqvist, Sven 81
O Rappa (grupo musical) 81
Pessoa, Fernando 26
Rotunno, Giuseppe 81
Salles, João Moreira 48, 62
Salomão, Wally 74
Sarney, José 66
Sérgio Buarque de Holanda 23, 24, 51
Silva, Hélio 81
Sontag, Susan 51
Szábo, Itzvan 38
Tanovic, Danis 68
Tarantino, Quentin 61, 64, 75, 82
Weir, Peter 68
Wenders, Wim 20, 21, 28, 32, 33, 46, 56, 63, 67, 68, 73, 76, 81, 82
Willis, Gordon 81
Wisnik, José Miguel 41, 51
Xavier, Ismail 30, 31, 63, 68, 78
Zeca Baleiro 81
Zélia Cardoso de Mello 67, 68

5 - Assuntos relacionados

A

Alegoria 28, 33, 51
 primeira missa 30
Alienação 33, 49, 68
Anacronismos, mistura de tempos 21, 74
Angola 60
Angolanos 25, 26, 59, 60
Anos 30 55
 _ 70 33, 74
 _ 80 33, 55, 72, 78, 79
 _ 90 32, 45, 46, 55, 56, 68, 72
 1990 80
 1995 72
 Filmes 46, 85
Antropofagia (segundo os modernistas) 25
Arte, direção de 77
Arte (estatuto)
 “arte inferior/superior” 44, 45
 “arte de mercado” 44
 “arte de qualidade” 44, 45
Arte e mercado 42, 43
Artistas, condição dos 42, 43, 45
Artísticas, vanguardas 58
Atores, contribuições dos 74
Atores, direção de 74
Auto-reflexibilidade 76
Autoritarismo 68, 71, 77

C

Caráter nacional brasileiro 25, 33
Católicos, elementos 48, 71
 Desprezo pela riqueza 84
 Sacrifício 46, 52
Chistes 61
Cidade 26, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64
Cinema - co-produções internacionais 78
Cinema - produção brasileira 31
Cinema e mercado 75
Cinema independente 76
Cinema Marginal 52
Cinema Novo 28, 31, 33, 52, 62, 85
Citações / homenagens autorais 15, 77, 81
Classes sociais 25, 36, 47, 49, 61, 66, 82
Collor
 “Era Collor” 71
 Discurso 66, 68

Eleição 33, 57, 68, 71
Governo 56, 80
Impeachment 85
Colonial, legado 21, 23, 24
 Ibérica, herança 23
Colonização 22, 31
Colonizador(es) 21, 54, 78
Conquistadores 29
Consumismo 67
Cordialidade brasileira 40, 51
Corrupção 77
Crime organizado 50, 61, 62
Criminalidade 62
Crise de 1990 85
 Econômica 24, 77
 Moral, de auto-estima 26, 28
Crítica de arte 43, 51
Críticos, avaliação do filme pelos 77

D

Democracia 15, 28, 66, 71, 85
Demografia 55, 64
Deportação 60
Descobrimento 22
Determinismo 23
Dialeto 60
Ditadura militar 24
Documentário 71, 74
Dogma 95 75
Dramaturgia clássica 25, 42, 48

E

Eldorado 29
Eleições de 1989 57, 68, 71
EMBRAFILME 15, 28, 71
Espaço 54
 Espaços desterritorializados 25, 60
 Sociedade, relação com 62
Estrangeira, condição 21, 24, 27, 32
Etnia / raça 23, 25, 30, 33, 61, 82
Exclusão 45, 52, 58, 59
Exílio 21, 24, 28, 72, 73, 80
Extrativista, cultura 19, 21, 42

F

Fado 23
Fatalismo 23
Fáustica, experiência 36, 38, 39, 41, 43, 51
Fausto
 Lenda 38
 Peça de Goethe 11, 50, 51
 Personagem 36, 38
Filho, figura do 21, 47
Filme “de arte” 15
Filme B 77
Filme policial 15, 18, 59, 61, 62
Film noir 15, 39, 43, 56, 61, 62, 72, 79, 82, 84
Flâneur 57, 58, 64
Formação social brasileira 43
Fotografia, direção de 16, 74, 75, 81
Frankfurt, Escola de 44
Fronteira 63, 84

G

Gêneros cinematográficos 33, 76
Gíria 24, 60, 61
Globalização 24, 25, 58, 59, 60, 63, 78
Globo, Rede 68
Golpe militar de 1964 29, 30, 70

H

Hamlet 42
Herói 35, 50
História imediata, passado recente 71, 72
Historiografia do cinema brasileiro 31
Hollywood 75

I

Identidades culturais 15
 Alemã 20
 Atuais, problemas 25, 75, 78, 84, 85
 Brasileira 19, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 39
 Grupos 60
 Latino-americana 31
 Lusófona 25, 26
 Políticos, problemas 31
Iluminação 72
Imagens-ideia 72
Imaginário
 Colonização 32
 Nacional 33

Urbano 62
Imigração, controle de 25, 41
Improvisação 74, 81
Individualismo 33, 63, 67
Indústria cultural 44, 51, 52
Infância 20, 21, 32, 66, 82
Intelectuais 31, 33, 39, 42, 44, 45, 49, 50
Intertextualidade 42
Ironia, humor 70, 71
ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros 62

J

“Jeitinho brasileiro” 33
Jazz 44, 45, 51, 73, 80

L

Leis de incentivo cultural 80, 85
 Lei do Audiovisual 72, 80
 Lei Rouanet 72, 80
 Lei Sarney 80
Língua 59, 61
Lisboa 24, 26, 54, 57, 58, 60, 61
Localizações 58, 76
 Cabo Espichel - “ponta da Europa” - Falésia 18,
 31, 71
Cemitério 47, 52

M

Mãe, figura da 20, 21, 47, 52, 79
Males de origem 19, 21, 23
Mar, imagens do 28, 29, 30
Marxismo 51
Mar Português (poema) 26
Mediocridade 22, 40, 43, 51
Medo, criação e comunicação 46, 81
Memória 22, 69, 70, 71
Metrópoles 58, 60
Migração 21, 24, 25, 32, 40, 55, 63, 64, 66, 79, 84
 Inversão do eixo migratório 32
Milagre econômico 55
Minhocão (Elevado Costa e Silva) 10, 27, 36, 54,
 55, 56, 58, 62, 64, 66, 80, 81, 85, 91
Ministério da Cultura 15, 71
Mito fundador 19, 30, 31
Modernidade 39, 40, 43, 48, 49, 54, 56, 57, 58, 80
Modernização, obstáculos para a 23, 31
Multiculturalismo 75, 78, 82

N

Nação, nacionalidade 32, 48, 82
Nacionalismo 31
Navegação 22
Navegadores 18
Navio 72, 74, 80
Neo-realismo 33
Nostalgia 48, 54, 57, 69, 71
Novelas 68
Novo Mundo 54

O

Oligarquia 31

P

Pai, figura do 21
Paisagem 20, 24, 50, 78
Paisagens nacionais 20, 78
Países periféricos 58
Pátria 20, 21, 30, 32, 33
Pensamento social brasileiro 21
Pensamento social de esquerda 48
Plano Collor 15, 28, 36, 38, 46, 66, 68, 71, 72, 79, 85
 Anúncio do feriado bancário 36, 66
 Confisco da poupança 56
Plano Real 46
Política cultural 72, 85
Poluição visual 56
Populismo 29
Pós-modernidade / pós-moderno 77, 78
Preto e branco (fotografia) 70, 71, 75, 81
Progresso 39, 46, 49
Pseudo-evento 68
Publicidade 56, 68
Público das artes 44, 75

R

Redes de comunicação 68
Retomada do cinema brasileiro 15, 72, 77
Retorno, tema 63
RioFilme 72
Rio de Janeiro 59, 62, 72
Road movie 15, 62, 63, 75, 79
Roteiro 16, 51, 59, 64, 70, 74, 77

S

São Paulo 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61
Sexualidade 40, 50
Sotaque 24, 55, 61
Subdesenvolvimento 46

T

Televisão 67, 68, 71, 72, 79
Tempos mortos 31, 54, 57
Terceiro Mundo 39
Tragédia 50, 84
Trilha sonora 74
 Diegética 74
 Extradiegética 23, 35, 66, 74
trítono 40, 41

U

Urbanização 58, 63
 Ideal urbano 58
 Modelos urbanos importados 55, 64
 Padrão urbano português 55
 Reformas urbanas 55, 58
 Vias urbanas 56
Utopia
 Brasil, relação com 29, 31, 33, 55
 Cinema, relação com 28, 85
 Colonial, relação com o mundo 19, 29
 Conceito 48, 52
 Crise 31
 Individual 36, 46
 Infância, relação com 21
 Mar, relação com 28
 Messianismo 29
 Moderna 49
 Revolução, relação com 52
 Urbana 54

V

Vapor Barato (música) 13, 74, 81
Viagem 63, 82
Viajante 23, 50
Vídeo-clip 57
Violência urbana 59, 62
Vocação 42, 49