

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

GRACE CAMPOS COSTA

**A INSTABILIDADE BRASILEIRA EM “TERRA
ESTRANGEIRA” (1995): REFLEXÕES SOBRE O
AUTOEXÍLIO NA DÉCADA DE 1990**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2013

4229

S.9

(C*)

GRACE CAMPOS COSTA

**A INSTABILIDADE BRASILEIRA EM “TERRA
ESTRANGEIRA” (1995): REFLEXÕES SOBRE O
AUTOEXÍLIO NA DÉCADA DE 1990**

Monografia apresentada ao Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia, como exigência parcial
obrigatória para a obtenção do título de
Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire
Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2013

COSTA, Grace Campos (1990)

A instabilidade brasileira em “Terra Estrangeira” (1995): reflexões sobre o autoexílio na década de 1990.

Grace Campos Costa – Uberlândia, 2013. 75fls.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia

Palavras-Chaves: Cinema e História, Walter Salles, Autoexílio, Cinema de Retomada, Fernando Collor, Daniela Thomaz

A MINHA FAMÍLIA

GRACE CAMPOS COSTA

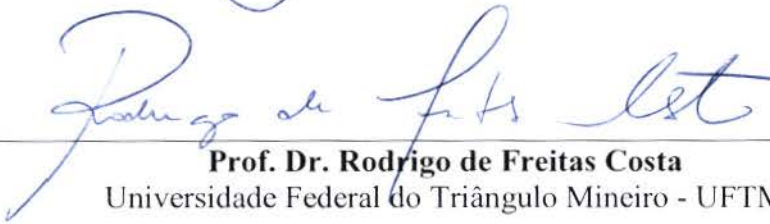
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
(Orientador)



Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia - UFU



Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro - UFTM

AGRADECIMENTOS

Dedico este espaço para agradecer as pessoas que contribuíram diretamente ou indiretamente para a materialização deste trabalho.

Primeiramente, ao professor e orientador Alcides Freire Ramos, a quem me deu um voto de confiança logo no meu segundo período de curso. Sou muita grata pela atenção e aos estímulos constantes para a minha pesquisa, além de me incitar à reflexão e me conduzir para a vida acadêmica.

A professora Rosângela Patriota Ramos, por quem eu tenho profunda admiração e respeito. Suas aulas e reuniões foram de grande importância para a minha formação.

Igualmente, agradeço ao Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa por aceitar fazer parte da banca examinadora. Suas considerações e apontamentos serão judiciosos durante a minha defesa.

Ao NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – mais do que um núcleo, uma oficina de conhecimento essencial para o meu crescimento profissional. Ao CNPq, que durante dois anos, financiou a minha pesquisa.

A minha amiga Lays, que compartilha dos mesmos anseios que eu. Agradeço pelas conversas engraçadas, as boas gargalhadas que eu tive durante o curso e ao apoio durante a minha graduação.

Também agradeço ao apoio da minha amiga de longa data, Cinthia, pelos momentos marcantes e pelas conversas sempre interessantes. A Mariane e Cássia, colegas que eu fiz durante a graduação.

As garotas mais descoladas do Bloco H, Suelen e Paulinha. Foi uma honra ter conhecido vocês, as nossas conversas dentro e fora dos corredores foram muito animadas e proveitosas.

Aos colegas do núcleo, Carol, Talitta, Rodrigo Francisco e Maria Abadia. Agradeço a Carol pela amizade e pela ajuda durante a graduação, a Talitta pela disposição, ao Rodrigo pelos conselhos e dicas dada aos meus primeiros anos da faculdade e a Maria Abadia pela estimável ajuda durante as reuniões. Cito também Anderson, André, Nádia e Renan.

Ao meu pai João Ângelo que me sustentou durante todo o curso, fazendo com que eu me dedicasse integralmente aos estudos. Sempre me apoiou nas minhas escolhas.

Para minha querida mãe, Lígia, que sempre acreditou em mim e me ofereceu apoio constante. A minha única irmã, Cynthia, que me ajudou diversas vezes, sempre pegando livros na biblioteca e me dando bons conselhos. Vocês três são o que eu tenho de melhor!

Aos meus avós maternos, que residem em Igarapava, Dona Elza e o Seu Zé da "Panca". Apesar de não terem consciência sobre a importância deste trabalho, sempre se mostraram felizes com as minhas conquistas.

Agradeço ao meu sogro, o Prof. Dr. Evandro Silva Martins, que se colocou à disposição para me auxiliar nesta presente pesquisa.

Ao meu companheiro Christian, que me ajudou não apenas na confecção deste trabalho, mas também sempre se mostrou disposto a escutar as minhas lamentações e ser paciente durante as minhas crises de insegurança.

Muito obrigada!

SUMÁRIO

Resumo		vi
Introdução		01
Capítulo I: Uma cinebiografia contextualizada de Walter Salles		08
Capítulo II: Análise fílmica de <i>Terra Estrangeira</i> (1995)		22
As sequências de <i>Terra Estrangeira</i>		23
A estética cinematográfica de Walter Salles e Daniela Thomas em <i>Terra Estrangeira</i>		37
Capítulo III: A recepção crítica e o autoexílio em <i>Terra Estrangeira</i>		43
A recepção crítica de <i>Terra Estrangeira</i>		44
A procura de um abrigo: o autoexílio em <i>Terra Estrangeira</i>		54
Considerações Finais		63
Ficha Técnica		67
Documentação e Referências Bibliográficas		69

RESUMO

O presente trabalho analisa sob o prisma histórico o filme *Terra Estrangeira* (1995) e a vida e obra do diretor Walter Salles. A partir do nosso objeto, debruçaremos sobre a questão do autoexílio da década de 1990 e o governo caótico de Fernando Collor de Melo (1990 – 1992). Ademais definiremos o conceito de Cinema de Retomada e a sua ligação com movimentos cinematográficos de outrora.

Palavras-Chaves: Cinema e História – Walter Salles, Autoexílio – Cinema de Retomada – Fernando Collor – Daniela Thomaz.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo principal apresentar uma análise detalhada sobre o tema em questão, explorando os aspectos teóricos e práticos envolvidos. A pesquisa foi conduzida através de uma abordagem qualitativa, permitindo uma compreensão mais profunda dos fenômenos estudados. Os dados foram coletados por meio de entrevistas semiestruturadas e análise de documentos relevantes. Os resultados indicam que há uma necessidade urgente de implementar medidas eficazes para enfrentar os desafios atuais. A conclusão sugere que a adoção de novas tecnologias e a capacitação da mão de obra são fundamentais para o sucesso a longo prazo. Este estudo contribui para o conhecimento acadêmico e prático, oferecendo subsídios para futuras pesquisas e ações práticas.

Detesto me sentir manipulado no cinema por filmes que tentam agradar a qualquer preço. Mais: defendo a unha e dentes aqueles filmes que dialogam com poucos espectadores, mas me fazem avançar a linguagem, experimentam com a forma e o conteúdo.

Walter Salles

O gosto pelo cinema veio desde muito antes da minha entrada na vida acadêmica, e, posteriormente, se fez possível à junção do meu interesse pelos filmes com os debates historiográficos. Tais ideias ficaram mais consistentes, de modo que minha escolha permeou pelo gosto do cinema nacional, com destaque pelo cenário cinematográfico que atravessou logo após a gestão presidencial de Fernando Collor (1990 – 1992) e a crescente reformulação das políticas culturais voltadas para a readaptação de meios audiovisuais.

Recordo-me da apresentação do Oscar em 1999. *Central do Brasil* estava disputando a estatueta de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Atriz. Eu e a minha irmã ficamos maravilhadas com um filme nacional concorrendo a um prêmio tão grandioso. Não tínhamos assistido ao filme e, tampouco, éramos cinéfilas. Apenas crianças que lidam com o sentimento de patriotismo, assim como, por exemplo, para torcer pelo Brasil ganhar a Copa do Mundo.

O filme não abocanhou nenhum prêmio naquela noite. Mas foi a primeira vez que eu ouvi falar em Walter Salles. Posteriormente, assisti ao filme *Central do Brasil* na televisão. Depois vieram outros, como *Diários de Motocicleta*. Anos depois, finalmente *Terra Estrangeira*.

O filme abordava uma história ainda pouco contada do Brasil: Início dos anos de 1990, caos político e econômico do governo de Fernando Collor Melo, imigração maciça de brasileiros para Portugal e imagens de telejornais mescladas com a narrativa ficcional. Todos os elementos foram impactantes e me propiciaram uma reflexão

inevitável acerca do meu passado. O meu patriotismo na noite do Oscar em 1999 era um sentimento que se encontrava esvaecido em 1990.

Desse modo, o filme seria o ponto de partida para compreender o trauma deixado por Collor aos cidadãos brasileiros. O cinema nacional também agonizava com o fim do investimento estatal para financiar suas produções. Sobre a agitação acerca do cinema em relação às políticas de Collor, Jean-Claude Bernardet faz suas pontuações em um artigo da *Folha de São Paulo*, de 1990:

A produção cultural no Brasil está em crise. Parece haver consenso entre os produtores culturais sobre esse ponto. Parece também haver consenso quanto ao fato que a crise decorre de medidas adotadas pelo governo Collor, tais como a extinção da Lei Sarney e de instituições federais como a Pró-Memória, Funarte, Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro etc.¹

Portanto, o longa-metragem escolhido nos oferece a possibilidade de análise sobre o impacto do conflituoso período político, para além do seu âmbito sociocultural, que perpassaram durante a década de 1990, sendo de grande importância para o reconhecimento do cinema brasileiro atual. A película *Terra Estrangeira*, enquanto um documento artístico nos oferece um novo tipo de interpretação acerca do passado, sendo movido pelos questionamentos do presente.

É válido analisar como a história e o cinema propuseram um debate, ao longo da historiografia, com intuito de compreendermos brevemente o caminho que a sétima arte percorreu até ser objeto de estudo nas instituições acadêmicas.

Primeiramente, devemos mencionar as obras de Jacob Burckhardt e Johan Huizinga, fundamentais para o desenvolvimento desse estudo. Seus trabalhos objetivaram a análise estética das manifestações artísticas, e à “ligação” dessas manifestações com os seus contextos históricos de produção. Sobre a importância desses estudos, a historiadora Rosângela Patriota afirma que “*esses estudos são extremamente significativos para quem se volta para os objetos artísticos como documentos de pesquisa, pois conseguem trazer junto com o debate estético a historicidade que os instituiu.*”²

¹ BERNARDET, Jean-Claude. A crise do cinema brasileiro e o plano Collor. *Folha de São Paulo*, 23/06/1993. In: **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 182.

² PATRIOTA, Rosângela. **O Teatro e o Historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica**. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (Orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 31.

Tais estudos representam um avanço no campo da arte, sob o prisma da História, uma vez que rompia com a hierarquia dos estudos históricos pautados pelo interesse puramente político e econômico. Infelizmente, esses estudos sobre a arte e a cultura contemplava apenas a arte pertencente a alta aristocracia. Tais objetos foram ampliados apenas no período da Escola dos *Annales*.

Representada por Lucien Febvre e Marc Bloch, a Escola dos *Annales* legitimou a importância desses objetos artísticos para o conhecimento histórico, uma vez que o objeto da história é o próprio homem, cujos rastros destes devem ser analisados, em que a cultura, a partir das concepções históricas, não deve ser ignorada. Assim Marc Bloch explicitou:

Por trás dos grandes vestígios sensíveis a paisagem, [os artefatos ou as máquinas], por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições aparentemente mais desligadas daqueles que as criaram, são os homens que a história quer capturar. Quem não conseguir isso será apenas, no máximo, um serviçal da erudição. Já o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça.³

Na década de 1960, com a extrema popularização do cinema, os debates sobre a utilização do cinema como instrumento para a reflexão histórica começaram a ganhar força nos espaços acadêmicos, mesmo com desconfianças acerca da questão de ordem teórico-metodológica. Segundo o historiador Alcides Freire Ramos, “o cinema na época do seu surgimento, aos olhos dos primeiros espectadores, não passava de uma espécie de meio de diversão, uma curiosidade trazida pelo desenvolvimento da técnica.”⁴

O cinema, para os defensores do uso da sétima arte nas pesquisas historiográficas, oferecia uma contra-análise da sociedade, que se contrapunha com a História “Oficial”. Segundo o historiador Marc Ferro, um dos precursores desse campo de estudo, o grupo cinematográfico da Nouvelle Vague Francesa, lutou para que o cinema fosse reconhecido como um novo tipo de discurso histórico, na década de 1960. Este movimento elaborou festivais cinematográficos e publicações impressas sobre a historicidade do cinema, como os *Cahiers du cinéma*⁵. Porém, devemos tomar cuidado,

³ BLOCH, Marc. A história e os homens. In: *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 54.

⁴ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: Cinemas e História* do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002, p. 15.

⁵ Ferro, Marc. *Cinema e História*. 2. ed. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 09 – 10.

pois o avanço do cinema francês, apesar da sua incontestável importância, não foi o único fato que levou a legitimar o uso do cinema na academia.

O cinema, à princípio, não pertencia à categoria de uma obra artística, parafraseando Alcides Freire, era tido apenas como uma forma de entretenimento. Posteriormente, a sua expansão, ao longo do século XX, foi possível chamar atenção dos historiadores. A questão de maior relevância diz respeito aos gêneros dos filmes: seria o documentário o único objeto passível de estudo na História? E os filmes de ficção deveriam ser relegados, por não se tratar de “imagens reais”? Sobre tais indagações, Robert Rosenstone nos responde:

O paralelo ou a proximidade entre a história tradicional e o documentário, sem dúvida, é responsável pelo fato de historiadores, jornalistas e o público em geral confiarem muito mais no documentário do que no longa-metragem dramático. Mas trata-se de uma forma equivocada de confiança, pois o documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional. Ele também às vezes usa imagem que são aproximações mais do que realidades literais, ocasionalmente dramatiza cenas e regularmente cria uma estrutura que adapta o material às convenções de um filme dramático, um enredo que começa com certos problemas, questões e/ou características, desenvolve suas complicações ao longo do tempo e as resolve no final do filme. A isso é acrescentada uma espécie de mistificação – a noção de que aquilo que você está vendo na tela é, de alguma forma, uma representação direta do que aconteceu no passado. Nesse sentido, o drama é mais honesto, exatamente porque é claramente uma construção ficcional. No drama, você sabe – ou deveria saber – que está vendo uma construção do passado.⁶

Considerando essas afirmações feitas por Rosenstone, vimos que a concepção “positivista” da história de fato tinha interesse apenas em filmes do gênero documentário, pois reflete a ideia de estar mostrando a “realidade”. Porém, assim como o gênero ficcional⁷, o historiador deve perceber que o documentário não está isento de manipulações na sua estrutura, como bem elenca a citação.

⁶ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010, p. 110.

⁷ O historiador italiano Pierre Sorlin mostra a sua predileção em trabalhar com filmes “históricos” (e por isso mesmo, ficcional), ou seja, filmes que a partir do passado tenta interceder as questões políticas atuais. Com métodos próprios, conhecido como simiótico, tem a intenção de se estudar elementos peculiares nos filmes escolhidos. Considera que o filme deve ser analisado por um todo, no seu aspecto global e não por partes, sem partir para a pretensão que o filme propõe dizer, mas sim o que ele realmente diz. In: SORLIN, Pierre. **La storia nei film: interpretazione del passato**. Firenze: La Nuova Italia, 1984.

Seja filme de ficção ou documentário, o importante é saber propor uma análise que se adeque ao processo histórico, cujos métodos e técnicas devem ser colocados em prática, como atesta Rosângela Patriota:

Nesse sentido, pensar o objeto artístico como fragmentos carregados de possibilidades históricas, [...] revela não só a legitimidade e a pertinência desses temas e objetos, como também faz uma advertência: sua aproximação requer a utilização de “métodos e técnicas”, organizadores dos procedimentos relativos ao tratamento da documentação e ao diálogo com a bibliografia especializada.⁸

Esses pressupostos marcados na historiografia nos autorizam a estabelecer o diálogo entre *Terra Estrangeira* e o campo historiográfico, fundamentado na premissa que, em sua filmografia, o diretor Walter Salles tem como objetivo, lançar um olhar crítico através de seus filmes sobre a sociedade brasileira contemporânea.

Deste modo, *Terra Estrangeira* é um recorte proposto pelo diretor e que ulteriormente, sendo utilizado enquanto fonte de pesquisa, o historiador deve indagar sobre tal representação fílmica. O cineasta, na construção de sua obra, interpreta e intervém na realidade existente, transformando em uma linguagem cinematográfica, onde cabe o historiador decodificá-la.

A proposta de análise do filme vai além do seu formato ou recurso estético, mas se volta para as suas representações e sentidos, tendo como questionamento inicial, a compreensão desse cinema contemporâneo e de conceitos, como o “Cinema de Retomada”.

Alguns aspectos relevantes do filme devem ser analisados neste trabalho como o autoexílio: o deslocamento geográfico e consequentemente essa perda de identidade, com a relação entre o centro e periferia, ou seja, Portugal e Brasil.

Além de conciliar esses movimentos migratórios, com a conjuntura política e econômica do país, que é vivenciado na produção e no enredo do filme, também deve ser levado em conta a crise do governo de Fernando Collor e a economia inflacionada que perdurou até os anos de Fernando Henrique Cardoso (1995 – 2000).

⁸ PATRIOTA, Rosângela. *O Teatro e o Historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica*. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (Orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 34.

Também é preciso destacar a trajetória de Walter Salles e as influências apropriadas por ele de outros cineastas, bem como a sua preferência pelo gênero *road movie*. É essencial percorrer o caminho cinematográfico do diretor a fim de depreender essa construção coletiva que elevou o seu cinema ao reconhecimento do público, que permeou no circuito estrangeiro, mas que ainda mantém conexões estéticas com o Cinema Novo brasileiro.

O presente trabalho está dividido em três capítulos: O Capítulo I, **“Uma cinebiografia contextualizada de Walter Salles”**, tratando da trajetória pessoal e profissional no diretor, a fim de analisarmos o cineasta enquanto sujeito histórico e como o mesmo constrói suas obras a partir do seu lugar social.

O Capítulo II, **“Uma análise fílmica de *Terra Estrangeira* (1995)”** tem por objetivo fazer uma *decupagem*⁹ fílmica, ou seja, mapear todas as suas sequências e destacar os seus principais diálogos, além de estudar os principais recursos estéticos utilizados pelos diretores.

Para finalizar, o Capítulo III, **“A recepção crítica e o autoexílio em *Terra Estrangeira*”**, será destinada a localizar a obra no seu contexto histórico de produção, através da crítica. O outro ponto é a questão sobre o autoexílio e como a interpretou no filme, no início da década de 1990.

Por fim fica a tentativa de fazer um projeto historiográfico que aborda um tema inserido na história recente do Brasil. Muito há que se estudar sobre a política Collor, autoexílio e até mesmo sobre a filmografia de Walter Salles sob o prisma historiográfico. Esta pesquisa pretende contribuir com esses assuntos, no que diz respeito à relação entre História e Cinema, além de estimular o debate e novas pesquisas acerca deste tema.

⁹ Termo cunhado por Ismail Xavier (ver capítulo II). XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

UMA CINEBIOGRAFIA CONTEXTUALIZADA DE WALTER SALLES

CAPÍTULO I

Neste capítulo inicial temos como proposta a elaboração de uma cinebiografia crítica do cineasta Walter Salles, enquanto sujeito histórico, intercalando uma revisão da sua filmografia, a partir de relatos biográficos, sem apelar para a linearidade da sua história. Cabe aqui, fazer observar, suas escolhas no âmbito profissional e como esta corresponde com o seu tempo e o seu lugar social.

É fundamental compreender o diálogo presente nestas duas instâncias, a sua formação profissional e pessoal, na qual são inseparáveis para a nossa análise historiográfica. O historiador Marc Ferro aborda esta concepção no seu discurso:

[...] não seria suficiente empreender a análise de filmes de trechos de filmes, de planos, de temas levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa¹⁰.

Destarte, podemos concluir que a produção de *Terra Estrangeira*, assim como as demais obras do diretor, dialoga com um determinado lugar, que deve ser investigada através das suas relações sociais, culturais e políticas em que elas se encontram submersas.

O ano de 1998 foi emblemático para Walter Salles. Seu filme *Central do Brasil* teve repercussão internacional, além de ser um sucesso de público – ultrapassando a marca de 5,6 milhões de espectadores – e de crítica. Abocanhou alguns dos principais prêmios cinematográficos e recebeu indicações ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e de Melhor Atriz para Fernanda Montenegro.

Contudo, esse episódio não foi inédito na história do cinema brasileiro. *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, e *O que é isso companheiro?* (1996) de Bruno Barreto também foram indicados ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Como sucesso de bilheteria não podemos ignorar *Carlota Joaquina* (1995), dirigido por Carla Camuratti. Posteriormente, o longa-metragem *Cidade de Deus* (2002), de Fernando

¹⁰ FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 32-33.

Meirelles, repete o feito de *Central do Brasil*, destacado pela imprensa devido ao seu sucesso de público e a indicação de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar.

De modo que muitos atribuíram este momento como o renascimento do cinema brasileiro, posto que o início da década de 1990 foi um período conturbado para a produção cinematográfica nacional. O então presidente Fernando Collor de Mello decretou o fim da Embrafilme, em 1990. O avanço do neoliberalismo, iniciado com o regime democrático, na segunda parte dos anos 1980, fez com que os recursos estatais esvaíssem no cinema brasileiro.

A Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S/A – foi criada em 1969. Através de fundos governamentais e de algumas empresas privadas, a indústria cinematográfica arrecadaria recursos durante o processo de elaboração do filme até a sua distribuição. Fruto do regime militar, a Embrafilme detinha uma parte controlada pelo governo que intervinha fortemente na produção de bens culturais¹¹. Esse órgão de economia mista como a Embrafilme organizava festivais e promovia filmes para o exterior, encontrando a sua época mais rentável na década de 1970. Os historiadores João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais falam sobre o impacto da censura na indústria cultural:

O processo de secularização da cultura, que tinha dado até 1964, apenas alguns passos, ganhou velocidade nos 21 anos seguintes. O autoritarismo plutocrático fechou o espaço público, abastardou a educação e fincou o predomínio esmagador da cultura de massas. Sua obra destrutiva não se resumiu, pois, à deformação da sociedade brasileira pela extrema desigualdade. Legou-nos, também, uma herança de miséria moral, pobreza espiritual e despolitização da vida social. Eis a base de uma verdadeira tragédia histórica que se enraizou nas profundezas da alma de várias gerações¹².

Assim, a cultura, a política e a educação ficaram presas aos domínios da ditadura militar no Brasil, de modo, que segundo os autores, comprometesse a formação de grande parte da população e até mesmo das futuras gerações.

¹¹ SILVA, Hadija Chalupe da Silva. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Ecofalante, 2010.

¹² MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 636-637.

O desenvolvimento acelerado do capitalismo da década de 1970, durante o regime militar, houve um aumento da concentração de riquezas e consequentemente o aumento da pobreza. Na década seguinte, emerge uma “classe média”, bem delimitada, com uma renda estável, constituída por funcionários públicos e por profissionais liberais, durante o processo paliativo da redemocratização política. O ingresso da mulher do mercado de trabalho também encontra um ritmo acelerado neste período, o que contribui para o incremento da renda familiar.

Essa classe média sobrevive graças à exploração dos menos abastados, cujos serviços são mal pagos. Deste modo, podem desfrutar de bens de consumo e de produtos importados que chegam ao país, enquanto o governo protege seus interesses. O momento é da massificação dos meios de comunicação, ainda mais com a popularização da TV¹³ e sua americanização, bem como no cinema.

Entretanto, esse governo plutocrático, ou seja, controlada por um grupo de pessoas ricas, tem o interesse de beneficiar os grandes empresários. Com a crise do petróleo, essas empresas sofrem um colapso e o governo as protege da falência, resultando assim na quebra do Estado, além de altas inflações e estagnações econômicas, minimizadas apenas na segunda metade da década de 1990.

Ademais, houve trocas sucessivas nas moedas, “o cruzeiro é substituída pelo cruzado, seguido pelo cruzado novo, que volta a ser cruzeiro, que vira cruzeiro real, até chegar ao real”¹⁴. Com o Plano Collor, gestado em 1990 para conter a inflação, verifica-se a privatização de empresas estatais, congelamento dos preços e confisco da poupança por 18 meses. Porém, o problema da hiperinflação ainda persistiria nos próximos anos.

A Embrafilme é desativada neste momento, uma vez que a mesma não apresentava um desenvolvimento duradouro, posto que na década de 1980 suas

¹³ É pertinente tecer um comentário sobre a televisão e o seu papel como divulgador de filmes, em especial do cinema nacional. O Canal Brasil, lançado em 1998, faz parte de uma série de canais por assinatura oriundas da Globosat (de propriedade da Rede Globo). O canal nasceu a partir do Decreto 2026, de 1997, que obrigava todos os prestadores de serviço à cabo a incluir ao menos um canal dedicado a produções cinematográficas nacionais. Além de ser grande divulgadora de filmes nacionais pela televisão, o Canal Brasil promove festivais e premiações para a produção de curtas-metragens. Retirado em <<http://canalbrasil.globo.com/>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

¹⁴ MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 648.

atividades tornaram-se menos frequentes e com poucos recursos financeiros. O crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio destaca a derrocada da Embrafilme:

A bem de verdade, é preciso lembrar que o modelo da Embrafilme, originário do governo militar, havia conseguido resultados expressivos da década de 1970. Funcionando tanto como produtora como distribuidora, a Embrafilme levou o cinema brasileiro a ocupar uma fatia da ordem de 30% das telas por ano. Alguns números: 30,8 % em 1980, crescendo até 34% em 1984 e, em seguida, declinando. O modelo chegara ao final dos anos 1980 fazendo água. Já não tinha a mesma eficácia nem dispunha de respaldo social. Sua extinção não provocou qualquer resistência significativa, nem mesmo no meio cinematográfico¹⁵.

O público não se comoveu com o fim da Embrafilme, verificado através dos dados extraídos em uma pesquisa do jornal da *Folha de São Paulo* datado em 1992, onde uma parcela de 37% dos entrevistados não havia sequer assistido a um filme nacional no cinema¹⁶.

Segundo o historiador Alcides Freire Ramos, tal momento foi de comum acordo com os profissionais da sétima arte, uma vez que a Embrafilme já não apresentava os interesses das produções nacionais:

Com efeito, quando em março de 1990, o então presidente Fernando Collor de Melo assinou uma importante Medida Provisória, extinguindo a Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema e a Fundação do Cinema Brasileiro, a opinião generalizada entre os cineastas foi de inteira aprovação. Para muitos, a Embrafilme há bastante tempo havia deixado de ser um órgão eficiente na tarefa de estimular a nossa produção cinematográfica. Sua extinção, simbolicamente, marcou o fim de um ciclo¹⁷.

Partindo desses pressupostos acima, é válido concluir que a Embrafilme não foi o fator preponderante para a escassez da produção audiovisual no país. O órgão lentamente mostrava a sua invalidez para acumular recursos destinados aos financiamentos cinematográficos. Esse retrocesso está mais ligado às dificuldades econômicas brasileiras, com o aumento da inflação e com as políticas neoliberais, do que simplesmente o fechamento da Embrafilme.

¹⁵ ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990 – 2007)**. In: BAPSTISTA, Mauro & MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008, pp. 141.

¹⁶ Ibidem, pp. 140.

¹⁷ RAMOS, Alcides Freire. **Apontamentos em torno do cinema brasileiro na década de 1990**. Revista Nuevo Mundo. Debates, 2007. Disponível em: < <http://nuevomundo.revues.org/3378#quotation>>. Acesso em: 30 de junho.

Mais tarde, com a saída prematura de Collor da presidência da República, seu substituto Itamar Franco concedeu a renúncia fiscal para empresas que investissem nas produções filmicas nacionais, como a Lei do Audiovisual, promulgada em 1993.¹⁸ Assim, esse conjunto de investimentos privados, mas com a ajuda estatal possibilita a continuidade das produções filmicas. O conceito de “retomada” é cunhado neste período.

A expressão “retomada” tem sido muito questionada por críticos, estudantes de cinema e pelos próprios cineastas inseridos neste movimento. Para Michel Foucault¹⁹, esses conceitos não surgem aleatoriamente, mas são construídos, frutos de um processo historiográfico que os legitimaram.

Walter Salles discorre sobre o termo “retomada” ou o renascimento do cinema para classificar este período do cinema nacional brasileiro. O cineasta justifica sua posição em um depoimento colhido em 1999:

Acho a palavra “renascimento”, referindo-se ao cinema brasileiro, inflacionada. Só há verdadeiro renascimento com uma produção constante e qualitativamente consequente, e isso não tivemos ainda, embora o que foi feito em quatro anos seja muito mais do que se poderia esperar. Qual outra cinematografia conseguiu se reerguer de um ponto de inanição e reatar tão rapidamente um diálogo com o público interno e também atingir o grau de reconhecimento internacional que se conseguiu em tão curto espaço de tempo²⁰.

Podemos compreender através do seu depoimento, que apesar do autor não concordar com a expressão “renascimento” do cinema brasileiro, existe uma mudança na maneira de se fazer cinema. Um dos aspectos que merece destaque é a internacionalização das produções audiovisuais.

¹⁸ Lei nº 8.685, Art. 1º Até o exercício fiscal de 2016, inclusive, os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias referentes a investimentos feitos na produção de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente, mediante a aquisição de quotas representativas de direitos de comercialização sobre as referidas obras, desde que esses investimentos sejam realizados no mercado de capitais, em ativos previstos em lei e autorizados pela Comissão de Valores Mobiliários - CVM, e os projetos de produção tenham sido previamente aprovados pela Agência Nacional do Cinema - ANCINE. Promulgada em 20 de Julho de 1993. Retirado em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm> Acessado no dia 30 de Jun.

¹⁹ Foucault, Michel. **A arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1972.

²⁰ NAGIB, Lúcia. **O cinema de retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed.34, 2002, p. 417.

Em outra afirmação fica claro que Walter Salles não se considera um cineasta da “retomada”, e o termo. Contudo, explicita a necessidade da reformulação do cinema nacional naquele momento:

Retomada tem a conotação imprecisa. Dá a ideia de um movimento artístico coeso – tudo o que os cineastas queriam evitar após os excessos de discussão política e de produção engajada, que derivavam para uma visão afetada ou autoritária. Ainda assim a expressão é bastante útil para definir um movimento que, mesmo tendo produzido obras necessariamente desiguais, marcou um período precioso do país e da sua produção cinematográfica.²¹

O fato é que há muito tem se debatido sobre o cinema de retomada, suas características e suas ligações com os movimentos cinematográficos brasileiros de outrora. Deve existir cautela com o termo retomada, posto que o cinema nacional nunca deixou de existir, tampouco diretores de períodos anteriores à década de 1990 pararam com a sua produção após o fim da Embrafilme.

Se a extinção da Embrafilme marcou o fim de um ciclo, como afirma a citação do historiador Alcides Freire Ramos, é devido a sua falta de continuidade com a estética proposta pelas correntes cinematográficas passadas, em especial com o cinema novo brasileiro, cujo objetivo era renovar a linguagem cinematográfica da época, pois até então, as produções se centralizavam no gênero das chanchadas. Geralmente, se apropriando dos cenários rurais ou da miséria da favela, o cinema novo criticava os problemas sociais advindos do Terceiro Mundo²².

É uma tarefa árdua caracterizar o movimento do Cinema Novo, mas seguramente propunha um distanciamento dos padrões hollywoodianos, ao fazer um cinema que conscientizasse o espectador das condições políticas e econômicas do país. O cinema autoral é valorizado, por ser revolucionário, a fim de “*afirmar a sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade*”²³.

O que pode ser observado nos filmes do chamado Cinema de Retomada é a diferença social que a sociedade atravessava, seja com a globalização, a internacionalização e a massificação dos meios de comunicação, em especial a

²¹ STRECKER, Marcos. **Na estrada: o cinema de Walter Salles**. São Paulo: Publifolha, 2010, p. 19-20.

²² BERNARDET, Jean – Claude. **O que é Cinema?** São Paulo: Brasiliense, 2000.

²³ XAVIER, Ismail. **Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor**. In: *O Cinema Brasileiro Moderno*. 3ªEd. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 47. (Coleção Leitura)

televisão. Cabe ressaltar que a globalização no presente trabalho é entendida como uma troca no âmbito global de informações, valores culturais, econômicos e políticos que intensificaram logo após com a queda do Muro de Berlim, em 1989²⁴.

Houve também uma transnacionalidade na produção fílmica desse “novo” cinema, uma vez que um variado número de diretores latino-americanos que têm realizaram filmes nos padrões hollywoodianos e/ou utilizando uma equipe estrangeira para a elaboração de seus filmes. O teórico de cinema Cléber Eduardo fala sobre a pluralidade existente durante tal processo:

[...]filmam em inglês e/ou nos EUA, com atores estrangeiros e dinheiro de outros países, frequentemente se referindo a assuntos vinculados à América Latina, mas sem situar as questões especificamente em algum país do continente²⁵.

Walter Salles não está isento dessa internacionalização da produção cinematográfica. No seu primeiro longa-metragem *A grande arte* (1989), baseado no romance homônimo de Rubens Fonseca, a língua inglesa e o ator norte-americano Peter Coyote estão presentes no filme, com o intuito de atingir o público estrangeiro. O drama *Água Negra* (2006), uma produção *hollywoodiana*, segue a mesma linha, porém o cineasta já era reconhecido internacionalmente.

Contudo, o que motivou a fazer o filme *Água Negra* foram questões particulares da vida do diretor, como o suicídio da sua mãe em 1988²⁶, Elisa Margarida Vianna Gonçalves, mulher de renome da sociedade carioca. A relação entre o cineasta e a mãe era conflituosa. Os papéis femininos, em especial a relação materna, foram presença marcante não só em *Água Negra*, mas em *Central do Brasil* e *Linha de Passe*, de 2008. O suicídio também é retratado na obra *O primeiro dia*, lançado em 2001.

É pertinente ressaltar que a casa onde viveu com a família, no Rio de Janeiro, atualmente reside o Instituto Moreira Salles. Seu irmão mais novo, João Moreira Salles,

²⁴ Mais informações: BARBOSA, Alexandre de Freitas. **O mundo globalizado: política, sociedade e economia**. São Paulo: Contexto, 2001.

²⁵ EDUARDO, Cléber. **Diretores transnacionais latino-americanos (1985-2007)**. In: BAPTISTA, Mauro & MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008, p.199

²⁶ Grande parte dos dados biográficos a respeito de Walter Salles foi extraída da biografia já publicada: STRECKER, Marcos. **Na estrada: o cinema de Walter Salles**. São Paulo: Publifolha, 2010, 321p. Demais fontes a respeito da vida e da obra do diretor serão citadas conforme a necessidade, ao longo desta pesquisa.

também se enveredou pelo cinema, produzindo documentários, como o longa-metragem *Santiago*, realizado em 2007. O nome do documentário é uma homenagem ao mordomo que trabalhava na residência dos Moreira Salles, que narra as principais memórias da família.

Sobre sua relação com a família, Walter Salles oferece um relato neste documentário produzido pelo irmão. Ele explana sobre o seu contato com a fotografia e os filmes, além de alegar a falta de entusiasmo familiar com atividades culturais, exceto pelo tio João Bosco, que encorajou profissionalmente Salles a se empreitar pelos meios audiovisuais.

Filho de um dos maiores empresários brasileiros, Walter Moreira Salles Jr poderia ter seguido os passos do pai, o banqueiro Walther Moreira Salles, e ser mais um herdeiro dedicado ao universo dos negócios bancários. Nascido no dia 12 de Abril de 1956, na cidade do Rio de Janeiro, formou-se em economia na PUC-RJ e iniciou o mestrado em comunicação audiovisual, na Universidade da Califórnia do Sul.

O anseio pelo mundo artístico prevaleceu na vida do cineasta. Na adolescência, Walter demonstra interesse pela fotografia, em sua passagem por Paris, onde o diretor e seus dois irmãos passaram a maior parte da infância. As obras, como as do húngaro André Kertész e as do francês Robert Doisneau, aspectos vanguardistas e experimentalistas lhe interessaram. As imagens não eram coloridas, o que configurava um tom mais humanista nas imagens reverenciadas. O cineasta a princípio, manipulava suas próprias fotos no laboratório da escola onde estudava, ganhando mais intimidade com o poder das imagens. Nesta época, o jovem começa a manusear a câmera Super 8, registrando os passeios e os eventos em familiares.

Posteriormente o cineasta se encanta com os cineclubes de Paris, onde o cinema torna-se sua verdadeira paixão. Os seus filmes favoritos eram os do gênero Neorrealista e da *Nouvelle Vague*, onde Salles presenciou os reflexos do período da euforia cultural de Maio de 1968, onde o padrão *hollywoodiano* é substituído pelo olhar crítico do cineasta materializado através do filme.

Durante a ditadura militar brasileira, os filmes nacionais são censurados, mas o contato com o cinema estrangeiro se expande no circuito cinematográfico, com a

presença fílmica de diretores consagrados, como por exemplo, Ingmar Bergman e Alain Resnais.

Contudo, foi a obra-prima de Michelangelo Antonioni, *O Passageiro – Profissão Repórter* (1975), que decidiu o seu rumo profissional. Nas palavras do próprio Walter Salles, que destaca o momento em que, de fato, decidiu transformar o seu *hobbie*, o cinema, em uma atividade mais séria:

[...] Senti uma forma de emoção que nunca havia experimentado. Nem na fotografia, quando revelava alguma coisa, e a imagem se formava pouco a pouco. Se tiver um antes ou um depois, foi naquele filme.²⁷

A fotografia foi cedendo espaço para o cinema, como uma atividade relegada e sem chances de possibilidade profissional. Seu ponto de partida logo após o término do curso de economia foi ingressar no mestrado em comunicação audiovisual na Universidade da Califórnia do Sul, que o permitiu maior conhecimento sobre a história e crítica cinematográfica.

Os estudos não foram completados, pois o seu desejo inicial era apenas fazer documentários, mas foi suficiente para avançar nos estudos referentes à história e a crítica cinematográfica. A estética desses movimentos cinematográficos – a *nouvelle vague* francesa e o neorrealismo italiano – viria a influenciar o então aspirante à cineasta.

O Cinema Novo, embrenhado também pelo movimento da Nouvelle Vague francesa, serviu de referência para Walter Salles, uma vez que seu retorno ao Brasil se fez necessário para o contato com a sétima arte nacional e ver como as produções artísticas brasileiras contestavam com a realidade do país:

Mas, de todos os ciclos, aquele pelo qual tenho a maior admiração é o Cinema Novo, pelo fato de que pela primeira vez tive a oportunidade e a possibilidade especulares de ver o rosto do Brasil na tela. Os cinema-novistas fizeram um pouco daquilo que os neo-realistas haviam feito anos antes, e foram ainda além.²⁸

²⁷ STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010, p. 194.

²⁸ NAGIB, LÚCIA. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed.34, 2002, p. 417.

Assim é possível detectar no seu filme *Linha de Passe*, que retrata a vida de quatro irmãos que seguem caminhos distintos, filhos de uma empregada doméstica e grávida, cuja figura paterna é desconhecida. O filme possui forte influência neorrealista, bem como uma releitura da cidade de São Paulo, tendo como base a obra de Luís Sérgio Person, *São Paulo S/A*, de 1965.

Outro filme que faz uma releitura moderna do espaço rural como um lugar mítico foi *Abril Despedaçado*, realizado em 2001. O personagem Tonho, vivido por Rodrigo Santoro, encontra-se em dúvida vingar ou não do assassino do seu irmão. O cineasta utiliza a fotografia que reflete na aridez do sertão, próxima de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha e *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos.

O cineasta não nega as influências de Glauber Rocha em suas obras, como por exemplo, a agilidade da câmera na mão e pela ausência de cores na fotografia. Porém a estética de Salles explora a sensibilidade dos próprios personagens enquanto o cinema novo difunde a estética da fome, cuja miséria é refletida na obra assim como as dificuldades encontradas para se fazer o filme devido aos poucos recursos. Outro ponto que é válido destacar, que é visível na obra de Salles, é a releitura moderna dos espaços rurais e urbanos.

Ainda que o novíssimo cinema pós-Embrafilme reativou o ciclo de produções cinematográficas enviesadas com outros tipos de interesse, como a internacionalização do cinema e a ruptura com o cinema autoral e contestador das questões de âmbito nacional, Walter Salles soube aproveitar alguns elementos oriundos do Cinema Novo em seus longas-metragens.

O cineasta brasileiro Mário Peixoto foi outra referência nas obras de Walter Salles, posto que este lhe auxilia financeiramente nos anos 1980. O documentário *Onde a Terra Acaba* (2001), de Sérgio Machado é uma homenagem à Peixoto, patrocinado por Salles. Sua obra de maior envergadura, considerada por alguns críticos como o maior filme do cinema brasileiro, *No Limite* (1931) é uma dos filmes favoritos de Salles, onde “*personagens à deriva viveriam presos a fronteiras invisíveis, algumas representariam a metáfora para limites concretos ou simbólicos*”²⁹.

²⁹ STRECKER, Marcos. **Na estrada: o cinema de Walter Salles**. São Paulo: Publifolha, 2010, p. 144.

Outras referências marcantes para Walter Salles são Wim Wenders e Francis Ford Coppola. O primeiro marcou o cinema alemão com o pós-modernismo, se preocupando com a fotografia, a arquitetura e a incorporação de novas tecnologias em seus filmes. As técnicas antigas de se fazer cinema não eram abominadas, e sim reutilizadas, seja no cinema de Wenders ou de Salles, a fim de modernizá-las em suas respectivas produções.

As obras dos cineastas também são marcadas pelo deslocamento geográfico, conciliando com o gênero *road movie*, onde seus personagens seguem em rumo à descoberta, à busca da identidade e ao constante exílio, como pode ser observado nas obras de Wim Wenders, em especial *Paris, Texas* e *Terra Estrangeira* de Salles.

Francis Ford Coppola que ressignificou o cinema *hollywoodiano*, seja a narrativa ousada ou com o advento de novas tecnologias, também produziu o último filme de Walter Salles, *Na estrada*, baseada na obra de Jack Kerouac e apresentado no Festival de Cannes.

Em 1987, Walter Salles e o irmão João Moreira Salles lançam a produtora *Videofilmes*, que promove a busca de novos talentos para o meio artístico. Suas produções oscilam entre documentários e filmes de ficção, como o aclamado *Cidade de Deus* (2002), que dialogava com a realidade violenta das favelas cariocas. Além disso, obras como *Nelson Freire* (2004) e *Lavoura Arcaica* (2001) foram lançadas pela produtora.

Contudo, devemos ressaltar que a escolha de se produzir documentários e filmes que geralmente não circulam nos meios comerciais, visando para a difusão de um cinema autoral, a *Videofilmes* se torna uma empresa deficitária. Para conseguir conter as dívidas, os irmãos decidem que a *Videofilmes*, desde 2005, passe a distribuir dvd's.

Apesar da sua participação no setor audiovisual do país, lançando 12 filmes de ficção e coproduzindo oito longas-metragens, a *Videofilmes* busca novas alternativas de permanecer no ramo, uma vez que o dvd está em crise e enfrentam fortes concorrências com produtoras voltadas para o sucesso comercial dos filmes.³⁰

³⁰ Para maiores informações sobre as produtoras e a distribuições de filmes nacionais, consultar: SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional. Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira.** São Paulo: Ecofalante, 2010, vol. 4.

Outra atividade paralela apreciada por Salles é o de pilotar. Ele participa de alguns campeonatos de kart, sem abandoná-la durante a produção de um filme. Para ambas as atividades são necessárias uma boa direção. Sobre o cinema e a corrida, Walter Salles faz uma comparação, onde afirma que *“nos dois casos, você tem que saber traçar objetivos, motivar uma equipe e estar no topo de sua forma a cada volta – ou a cada plano”*³¹

Não se pode falar de Walter Salles sem compreender a sua relação profissional com a cineasta Daniela Thomas, sua parceira constante para a direção de seus filmes. O primeiro longa-metragem realizado em parceria com o diretor foi *Terra Estrangeira*. Até então, atuava como cenógrafa ao lado do polêmico diretor teatral Gerald Thomas, mas neste filme auxiliou no roteiro e na direção. Apesar de morar longo tempo na Inglaterra e nos Estados Unidos, seu repertório cinematográfico se desenvolveu ainda na juventude.

Filha do escritor Ziraldo, Daniela era frequentadora de cineclubes orientados no próprio colégio, no Rio de Janeiro. O Cinema Novo, tão difundido entre esses grupos escolares, estava fora de circulação devido à força opressora oriunda da ditadura militar brasileira. Contudo, no espaço escolar foi possível o contato com alguns cineastas brasileiros, como Glauber Rocha e Ruy Guerra, permitindo que a mesma tomasse gosto pelo cinema. A jovem engajada politicamente e simpatizante de alguns partidos de esquerda, viria a ingressar no curso de História, justamente por entender as dificuldades que a família atravessou no regime militar:

Tentava descobrir o que havia feito surgir, no Brasil, uma ditadura tão brutal, na segunda metade do século XX. Depois de dois anos estudando História, me sentia muito angustiada, tinha um potencial criativo grande que estava sem possibilidade de expressão³².

Daniela Thomas ficou admirada com a qualidade dos trabalhos de Walter Salles, quando este ainda produzia séries para a televisão, no final dos anos 1980. O contato surgiu pelo interesse recíproco do jovem cineasta com a cenógrafa em desenvolver uma junção artística com o especial para a Rede Globo *João e Antônio*, uma homenagem feita aos compositores Tom Jobim e João Gilberto, de 1992.

³¹ MESSIAS, Carlos. Pé na tábua. **Revista GOL**, São Paulo, jun.2012, p. 88.

³² NAGIB, LÚCIA. O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed.34, 2002, p. 483.

A parceria se estendeu em outros filmes, como *O primeiro dia* (1999), cujo enredo permeia pelos conflitos existentes nas rocinhas do Rio de Janeiro e *Linha de Passe* (2008). Em *Terra Estrangeira* sua missão foi ser novamente cenógrafa, mas o roteiro original do filme não lhe agradou. Decidiu por impulso reformular o roteiro e entregá-lo para o Walter Salles. O diretor releu e concluiu a melhoria do roteiro e oferecendo a codireção do projeto para Daniela. Durante as filmagens, os diretores delimitam seus próprios espaços em suas obras, a fim de complementar o trabalho da dupla.

Por fim, depois de tentar contextualizar a obra e a vida do cineasta Walter Salles, ao longo da história recente do Brasil, é com *Terra Estrangeira* que a presente pesquisa dialoga, a fim de saber mais sobre o cenário conturbado e instável do país em 1990. Sua produção datada em 1994 inicia o momento presidencial de Fernando Henrique Cardoso e o seu Plano Real para conter a economia inflacionada. Dois tempos próximos, mas distintos.

A pergunta que intriga é a relação dessa história recente do Brasil com o objeto de estudo, o filme *Terra Estrangeira*. A análise fílmica desta obra é fundamental para nos debruçar sobre tal questão. O próximo capítulo desvenda cena por cena e seus recursos estéticos do longa-metragem escolhido.

UMA ANÁLISE FÍLMICA DE *TERRA ESTRANGEIRA* (1995)

CAPÍTULO II

No primeiro capítulo foi discutida a cinebiografia contextualizada de Walter Salles, com destaque para o conceito de retomada e as complicações geradas pela classe cinematográfica brasileira com o declínio da Embrafilme. O segundo capítulo do presente trabalho nos instiga a analisar criticamente o objeto de pesquisa *Terra Estrangeira*.

O primeiro tópico é referente à decupagem³³ fílmica, ou seja, analisar sequência por sequência do longa metragem, a fim de verificar como a narrativa do filme dialoga com a dinâmica social da época. O segundo tópico foca na linguagem artística do filme e os recursos estéticos adotados pelo cineasta.

Destarte, a análise fílmica é essencial para a articulação do próximo capítulo, cuja questão do autoexílio será investigada a partir do filme e o seu contexto histórico.

AS SEQUÊNCIAS DE *TERRA ESTRANGEIRA*



(Figura 1: Cena do filme *Terra Estrangeira*, 1min19secs)

³³ O termo “decupagem” tem origem na palavra francesa *découpage*, cujo significado pode ser entendido como recorte. Transpondo essa ideia para a análise cinematográfica é a decomposição do filme, mapeando cenas, sequências e narrativas em planos. In: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977).

A câmera imóvel, foca alguns carros se movimentando, e, em frente, o espectador pode observar uma janela. Nesta janela aberta, é possível ver um jovem ensaiando. Seu nome é Paco (Fernando Alves Pinto) – e ele ensaia um texto. Sua voz em off narra à cena:

Paco: Como é que eu vou dizer isso? Sinto meus poderes aumentarem... não. Sinto meus poderes aumentarem. Tô ardendo, bêbado de um novo vinho. Sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra e o prazer da terra. De lutar contra as tempestades e enfrentar a ira do trovão. De enfrentar a ira do trovão... nuvens se juntam sobre mim. A lua esconde à sua luz, a lâmpada se apaga... a lâmpada se apaga. Devo levantar ... devo levantar.

Corte de câmera para o viaduto e os seus prédios. Nota-se que se trata do Elevado Presidente Costa e Silva, vulgarmente chamado de Minhocão, localizado na cidade de São Paulo. Apenas a narração do jovem ensaiando o texto continua:

Paco: Não era nada, aquilo me bastava. Agora eu não quero mais a parte, eu quero toda a vida. Toda a vida.

Na próxima cena é possível ver a câmera focando uma paisagem urbana, com ônibus circulando e propagandas poluindo o visual, caracterizando assim, o típico cenário contemporâneo ocidental, tomado pelo avanço desenfreado do consumismo e da publicidade:



(Figura 2: Cena do filme *Terra Estrangeira*, 2min28secs)

O personagem principal aparece na janela do seu quarto, cuja vista reflete o Minhocão e o trânsito. Ele prossegue o seu ensaio:

Paco: Espíritos falam próximos, me ouvem. Desçam, desçam dessa atmosfera áurea. Atmosfera áurea! Leve-me daqui para uma vida nova e variada. Que o manto mágico seja meu e me carregue para terras estrangeiras.

Na cena seguinte, a câmera mostra as escadas do apartamento, focando as pernas e a sacolas sendo carregadas por uma mulher. Podemos ouvir o áudio anunciando as notícias políticas do dia:

Paco: À pedido do novo presidente Fernando Collor de Mello, o presidente José Sarney decretou feriado bancário amanhã, quinta e sexta-feira. Dias 14, 15 e 16 de março. O mercado financeiro recebeu a informação com apreensão.

A mulher que entra na casa é Manuela (Laura Cardoso), mãe de Paco. Ela fala para o filho:

Manuela: Estou exausta. Se eles não consertarem esse elevador eu juro que...Paco! Ajuda aqui filho. Essa escada está cada dia mais comprida.

Manuela, costureira, usa o filho Paco para experimentar a roupa e compara a semelhança do jovem com o seu pai:

Manuela: É tão engraçado quando a gente começa a olhar para cima para falar com o filho. Eu sei, eu sei, faz uma eternidade que você está maior do que eu, mas eu não vou me acostumar nunca. Ainda mais agora que você está ficando igualzinho ao seu avô. Se eu começar a te chamar de pai você disfarça e fica quieto.

Paco: Mãe, eu não aguento mais.

Manuela: O que foi? Eu falei bobagem?

Paco: O meu braço está doendo!

Manuela: Espera aí, só mais um minuto.

A imagem a seguir mostra o então presidente Fernando Collor de Mello, em um pronunciamento feito pela televisão, advertindo qualquer funcionário público que cometesse ações ilegais contra a medida do governo:

O funcionário público que participar de atos lesivos ao fisco será demitido e será preso. O anonimato da riqueza escusa, conseguida por sonegação está extinta.

Manuela rapidamente abaixa a televisão, demonstrando pouca importância pelas notícias da economia brasileira. Contudo, demonstra interesse pelo o que o filho está fazendo. Escuta, atrás da porta, o jovem ensaiando o texto teatral. Ela abre a porta:

Manuela: Desculpa Paco.

Paco: Entra mãe.

Manuela: Eu não queria te atrapalhar.

Paco: Agora já foi, senta. O que foi em mãe?

Manuela: Nada. As aulas já não começaram? Mas você ainda não foi na faculdade? E esse livro que você carrega para cima e para baixo não é de Física, é?

Paco: Não mãe, não é de Física não. É outra história. Não vou falar nada para não dar azar, mas se der certo, a minha vida vai mudar completamente.

Manuela: Vai mudar como? Se não está pensando em sair de casa, está?

Paco: Ah mãe, sua única preocupação é essa, né?

Manuela: E você acha que é pouco, conta logo o que é.

Paco: Não vou contar, não insiste. Não vou contar agora!

Manuela: Não estou gostando nada dessa história, viu? Não estou gostando nada dessa história de você ficar trancado o dia inteiro nesse quarto cheio de planos, como seu eu não existisse! E os nossos planos? E San Sebastian? Já esqueceu?

A trilha sonora tipicamente portuguesa mescla com as imagens de Portugal, observadas na próxima cena. Na sequência, a personagem Alex (Fernanda Torres) aparece trabalhando em um restaurante. Ela está atrasada para encontrar-se com o namorado Miguel (Alexandre Borges), aspirante a músico, que toca trompete em bares.

Alex: Miguel, Miguel...se sabe qual é o esquema do Rits, não dá para vender o cara.

Miguel: Adoro as tuas prioridades Alex, adoro...quer, dizer, chega duas horas atrasada, houve a última nota da música, que eu fiz para a senhora.

Alex: Não deu para sair antes, eu fiz de tudo. Você acha que é fácil sair daquele restaurante? Não é fácil...

Miguel: Não é fácil para mim. Você acha que eu gosto de viver de contrabando? Eu quero tocar, só que ninguém aguenta me ouvir, nem a porra da minha mulher.

Alex: Não fala assim...

Miguel: A nossa vida tá uma merda. Vamos embora daqui...

A cena que se segue mostra Portugal em um tom melancólico, com ares de decadência, na qual Alex e Miguel a observam.



(Figura 3: Cena do filme *Terra Estrangeira*, 10min21secs)

Alex: Eu gosto da cidade essa hora. Cidade branca, bonita né? Só que às vezes me dá um medo.

Miguel: Medo? Medo de quê?

Alex: Medo de você dançar e eu ficar sozinha num lugar que eu nem escolhi para viver.

Miguel: Então, a gente pode ir para onde você quiser Alex.

Alex: Você não está entendendo. Não depende do lugar. Quanto mais o tempo passa mais eu me sinto estrangeira. Cada vez mais eu tenho consciência do meu sotaque. Que a minha voz é uma ofensa para o ouvido deles. Sei não, acho que eu estou ficando velha.

Miguel: Se está ficando doida Alex. Pô, você só tem 28 anos.

Alex: É 28, 30, 40, 50, 60...cara. Tá passando tão depressa. Depois eu morro de medo de ficar velha aqui fora, viu? Mas quando eu penso em voltar para o Brasil, me dá um frio na espinha.

A próxima cena corta para o Minhocão com os carros passando. Novamente podemos ver o interior da casa de Manuela, onde esta guarda o seu dinheiro na cômoda do seu quarto:

Manuela: Ó...entreguei mais dois vestidos.

Paco: Que bom mãe.

Manuela: Você ainda está chateado comigo, não está?

Paco: Não que isso. Não estou não, mãe.

Manuela: Esse livro você não larga mesmo, né?

Paco: Larguei.

Manuela: Que bom! Estou louca para te contar uma coisa. Sabe o que é? Eu encontrei em um jornal uma agência de viagens que deixa a gente pagar a passagem para a Espanha em 36 vezes com juro baixíssimo.

Paco: Juros mãe? Você sabe o que significa juros no Brasil? Que a gente vai ficar pagando a vida inteira.

Manuela: Não, não, não. É engano seu. Isso e mais o dinheiro que eu guardei na caderneta vai dar certinho. Pode se preparar para conhecer a terra da sua mãe.

Paco: Mãe, presta atenção, a gente não tem a menor condição de ir para a Espanha agora. Mesmo que a gente consiga pagar as passagens, como a gente vai se manter lá, mãe? Na boa, esquece San Sebastian, pelo menos por enquanto.

Manuela: Você não entende mesmo. Você não pode dizer esquece San Sebastian como se fosse um capricho meu. San Sebastian que não me larga, Paco. Sabe, às vezes eu ando pela casa e sinto um cheiro. Um cheiro antigo. Eu sei que não é possível, mas eu sinto, eu tenho que voltar lá para acabar com essa agonia. Será que não dá para entender isso? Será que não dá para entender?

Depois dessa conversa com a mãe, Paco observa uma cena teatral. Sua mãe, na sala, assiste a ministra da economia Zélia Cardoso de Mello anunciando o confisco da poupança dos correntistas brasileiros.



(Figura 4: Cena do filme *Terra Estrangeira*, 15min27secs)

Os cruzados novos que estão depositados no banco, quer sob a forma de depósito a vista, depósito à prazo, caderneta de poupança, overnight³⁴, são convertidos em

³⁴ A taxa *overnight* do Sistema Especial de Liquidação e Custódia (SELIC), expressa na forma anual, é a taxa média ponderada pelo volume das operações de financiamento por um dia, lastreadas em títulos públicos federais e realizadas no SELIC, na forma de operações compromissadas. É a taxa básica utilizada como referência pela política monetária. Disponível em: <http://www.bcb.gov.br/pec/sdds/port/txselic_p.htm> Acesso em 31 de jul. de 2013.

cruzeiros, ao par, até o limite, no caso de caderneta de poupança e no caso de depósito à vista de 50 mil. O que excede à esse 50 mil fica depositada no banco, junto ao Banco Central, sobre a titularidade da pessoa física ou pessoa jurídica na forma de cruzados novos e será convertidas em Cruzeiros após 18 meses.

A música instrumental embala as feições de desespero de Manuela enquanto a mesma ouve a notícia. Ela balbucia pelo pai, senta no sofá e provavelmente tem um ataque no coração devido à impossibilidade de retorno à sua terra.

De volta a Europa, Alex protagoniza a cena a seguir. Trabalhando como garçoneiro em um restaurante lotado, ela pede ao patrão para ir embora:

Alex: Aqui seu Lívio, esse aqui é da 19, minha última mesa posso embora, né?

Lívio: Não, não pode sair.

Alex: Ah não, seu Lívio. Já passou da meia hora, segunda vez essa semana.

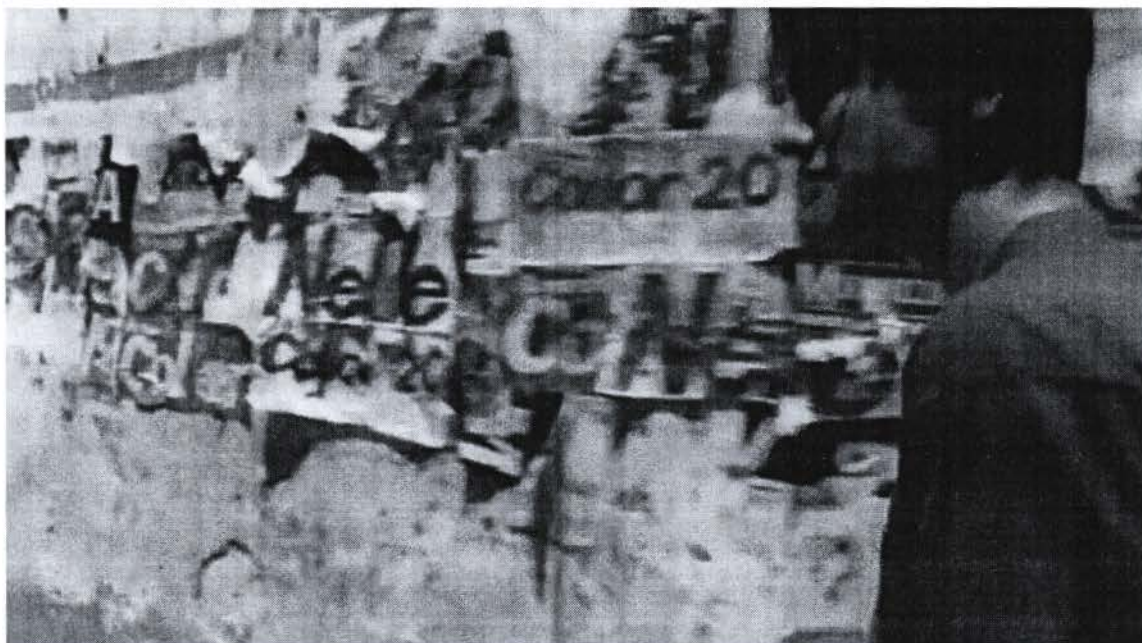
Lívio: Você não vê que essa sala está cheia? Brasileiro é tudo a mesma coisa!

Ademais, para complicar a situação da brasileira, Miguel é viciado em heroína. O namorado gasta as economias da jovem e se associou a um esquema de contrabando de pedras preciosas, chefiado por Igor (Luís Melo).

Com a morte da mãe, Paco fica sem saber o que fazer. Na película, fica explícito que apesar da relação conturbada entre mãe e filho, Manuela era a única família de Paco, pelo menos no Brasil. O jovem, então, decide procurar algum dinheiro no quarto de Manuela, cuja notícia na rádio divulga o tumulto econômico causado pelo congelamento da poupança:

É bom lembrar que desde 1978, quando foram criadas, as cadernetas de poupança nunca deixaram de garantir o dinheiro nela depositado.

Nos armários do quarto da mãe, Paco encontra várias fotos e cartões sobre a cidade espanhola de San Sebastian. Diante das incertezas, desiste da carreira de ator. Caminhando sem destino pelas ruas de São Paulo, é possível ver cartazes de propaganda política da campanha de Fernando Collor e transeuntes desamparados da cidade.



(Figura 5: Cena do filme *Terra Estrangeira*, 27min36secs)



(Figura 6: Cena do filme *Terra Estrangeira*, 27min40secs)

Apesar de estar em Portugal, e, não vivenciar o caos econômico e político do Brasil, Alex enfrenta problemas financeiros e decide sair da casa de Miguel. Ela conta com a ajuda de Pedro (João Lagarto), português e amigo do casal, dono da loja “A Musicóloga”. A brasileira decide se hospedar em um hotel.

Paco, por sua vez, embriagado, conhece Igor em um bar, onde este inicia uma conversa com o jovem. Através das fotos que carrega, o contrabandista percebe o seu desejo de ir para San Sebastian:

Igor: É isto aqui? É claro, é San Sebastian.

Paco: Minha mãe era de lá

Igor: É mesmo? Parabéns então conheces bem. Não há nada igual, não é mesmo?

Paco: Não sei. Nunca fui eu não conheço.

Igor: 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.

Paco: Nunca vou conhecer esse lugar.

Igor: Porque não? É a coisa mais fácil. Vais até Madri, alugas um carro ou pegas um ônibus.

Paco: Madri, cara? Olha só toda a minha fortuna (apontando para as suas bebidas). Se que vai pagar meu uísque, né?

Igor: É claro! Quantos você quiser.

Paco: O que você quer comigo, hein cara?

Igor: Eu? Eu nada. Absolutamente nada. Vais, pode beber tranquilo, vamos.

Posteriormente, Igor leva Paco até um depósito com coisas antigas do contrabandista, e, aproveita para lhe fazer uma proposta:

Igor: É San Sebastian, não é? A primeira coisa que eu vender para a Espanha eu arranjo para você levar. Toma lá o meu cartão. Me chama.

Sem perspectivas para o futuro, Paco decide acatar a sugestão de Igor e o procura com o intuito de dar continuidade ao sonho da sua mãe de embarcar para San Sebastian. Enquanto isso, em terras lusitanas, Miguel, tenta vender as joias do contrabando e Alex, a fim de obter algum dinheiro vende seu próprio passaporte:

Comprador I: És brasileiro.

Comprador II: Quanto?

Alex: Três mil dólares.

Comprador II: És mui caro. O passaporte brasileiro não vale nada. Trezentos dólares é o máximo.

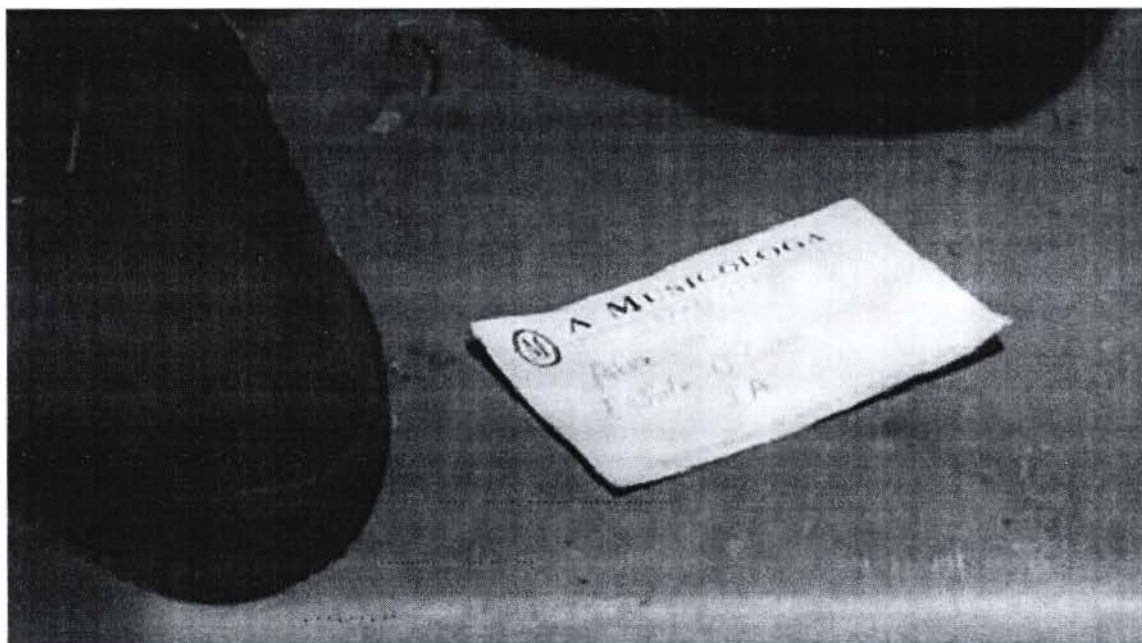
Alex: Mas é praticamente novo!



(Figura 7: Cena do filme *Terra Estrangeira*, 37min28secs)

Paco recebe a notícia de que não vai embarcar para San Sebastian e sim para a Lisboa, onde ele pretende receber o dinheiro pelo transporte de uma encomenda para Miguel. Igor o convence de que este dinheiro ajudará a viajar para a Espanha. Contudo, Miguel vende as joias para se mudar de Portugal juntamente com Alex. Paco chega a Lisboa e aguarda ansiosamente a vinda do contrabandista, que não aparece.

Sem informação sobre Miguel e Igor, Paco decide ver do que se trata a encomenda. É um violino. O jovem decide deixar o violino guardado na recepção do hotel para tentar localizar Miguel. Com a ajuda de um angolano, Paco vai ao apartamento do trompetista. Em meio à confusão de policiais e de pessoas, o músico é encontrado morto. Paco desce as escadas do prédio e encontra um papel caído no chão. A câmera foca a imagem, de modo que é visível que o expectador consiga ler o que está escrito. É o endereço da loja de Pedro: “A Musicóloga”.



(Figura 8: Cena do filme *Terra Estrangeira*, 46min48secs)

No referido cartão está escrito o nome e o endereço de Alex. Paco decide procurá-la, uma vez que o brasileiro não tem mais recursos para seguir a sua viagem até Madri. Pedro, com medo de colocar Alex em perigo, se faz de desentendido diante das perguntas de Paco sobre a encomenda do violino ou sobre o paradeiro de seu ex-companheiro, mas o alerta, utilizando o trecho de Fernando Pessoa, no poema “Viajar! Perder Países!”:

Pedro: Está é a primeira vez que você vem a Portugal, não é? Posso lhe dizer uma coisa? Isto não é sítio para se encontrar ninguém, isto é uma terra de gente partir para o mar. É o lugar ideal para se perder de alguém ou para se perder de si próprio. Aproveite.

Paco vai até o hotel “Estrela D’ouro” onde Alex está hospedada. É recebido com muita desconfiança pela brasileira, temendo que o mesmo seja um dos contrabandistas que mataram Miguel. Passado o choque inicial, ela confessa ser quem ele está procurando. Eles seguem até o ponto de troca que Miguel contrabandeava.

Sem a presença de Paco, Alex liga para Pedro e pede para que ele busque a encomenda na recepção do hotel. Enquanto esperam os contrabandistas, a dupla observa o mar, na qual Alex faz uma interessante observação:

Alex: Se não tem nem ideia de onde se tá, né? Isso aqui é a ponta da Europa. Isso aqui ó...é o fim! Coragem, né, de atravessar o mar há 500 anos atrás. É que eles achavam que o paraíso estava aqui ó... Coitado dos portugueses, acabaram descobrindo o Brasil.

Após passarem a noite no ponto de encontro onde Miguel trocava as mercadorias, Alex e Paco vão embora. Frustrado, Paco chega ao hotel e fica surpreso em saber que alguém buscou a encomenda.

O brasileiro recebe um bilhete para encontrá-los em um bar. Chegando ao local, o mesmo avista uma dupla de estrangeiros que o questionam sobre a encomenda, ao som de uma cantora portuguesa interpretando a música de Amália Rodrigues, *Estranha forma de vida*, composta em 1965. Os homens exigem a entrega da encomenda, mas Paco afirma que só entregará com a presença de Igor. O próprio então aparece no bar e diz que a viagem à Espanha está garantida, mas não sem a entrega do violino. A câmera exalta na feição desesperada de Paco, que começa a sussurrar trechos de “Fausto”, de Goethe.

Paco então foge rapidamente do local sendo perseguido por Igor e seus comparsas. O jovem encontra o angolano e o acusa de roubar o violino. Não obstante, ele decide ir até “A Musicóloga” tirar satisfação com Alex. Para o desespero do jovem, ela assume que deu o violino para se vingar do contrabandista. Não resta outra alternativa a não ser ir clandestinamente à Espanha. No diálogo entre Paco e Alex fica evidente o anseio para voltar para casa:

Paco: Eu tô indo para lá (San Sebastian).

Alex: Para quê?

Paco: Quero ir lá olhar. Olhar por alguém.

Alex: Nossa eu acho que eu não quero mais olhar para coisa nenhuma na minha vida, viu? Queria tanto voltar para a casa.

Paco: Onde que é a tua casa?

Alex: Boa pergunta. Sei que aqui é que não é, né? Sei lá, viu. Moema, Duque de Caxias, Mooca... acho que eu ficaria feliz até se eu morasse embaixo do Minhocão, viu.

Paco: Eu morava de frente para o Minhocão!

O filme nós oferece a impressão de um constante deslocamento, porém tal ideia fica mais frequente nas cenas finais do filme, onde o gênero *road movie* é explicitado. Ao som da música instrumental *Vapor Barato*, de Jardys Macalé, o automóvel do casal rompe fronteiras. Paco e Alex compartilham as suas angústias e os seus anseios. A câmera registra o casal em frente a um navio encalhado em um lugar que nos dá a impressão de ser desconhecido, distante, sem volta.



(Figura 9: Cena do filme *Terra Estrangeira*, 1hora26min05secs)

Já próximo à Espanha, Paco e Alex encontram policiais na fronteira. Decidem então fazer um lanche. O jovem fica impressionado com o “brasileirismo” de Alex, que tinha se esvaído durante a sua estadia na Europa.

Paco: Nunca pensei que você fosse assim

Alex: Eu era assim. Quer dizer, eu sou assim. Ó sim, eu estou tão cansado, mas não para dizer, que eu tô indo embora. Vou descendo por todas as ruas e vou tomar aquele velho navio. Minha honey baby... Eu não preciso de muito dinheiro, graças à Deus, e não importa honey

Igor e seus comparsas chegam ao bar cobrando o violino e as pedras preciosas vendidas por Miguel. Na tentativa de fuga, Paco é baleado. Alex começa a ir rumo à

San Sebastian, levando o corpo do jovem e cantando “Vapor Barato”. Ela finalmente rompe a fronteira, com a promessa de levá-lo para a casa.

Por fim, a última cena mostra o destino do violino. Um senhor miserável o toca calmamente em uma estação de metrô, sem compreender a importância do objeto para a vida de Paco e Alex. Na caixa, onde o senhor pede esmola, alguém esbarra e revela o conteúdo almejado pelos contrabandistas: pedras preciosas, que por sua vez, são ignoradas pelos passageiros.



(Figura 10: Cena do filme *Terra Estrangeira*, 1 hora 35 min 58 segs)

A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA DE WALTER SALLES E DANIELA THOMAS EM *TERRA ESTRANGEIRA*

Um dos elementos preponderantes do filme *Terra Estrangeira* é a canção “*Vapor Barato*” de Jardys Macalé e Waly Salomão, cuja letra relata a descrença política pós-1968. A ditadura militar brasileira encontrava o seu zênite e a música ficaria consagrada pela interpretação de Gal Costa, em 1971.

Apesar do interstício que dista este período daquele retratado no filme, a canção se encaixa perfeitamente no longa-metragem, uma vez que a mesma indicava, pela segunda vez, o desencanto com o Brasil. O país conquistara a sua “democracia” e as eleições presidenciais eram livres, mas ainda continuava arruinada politicamente.

A trilha sonora do filme foi feita por José Miguel Wisnik, que consegue traduzir através de recursos musicais, o teor nebuloso de *Terra Estrangeira*. As melodias anunciam o momento trágico que está por vir. Os efeitos sonoros, aludindo a ambulância e a polícia, em especial na cena em que Paco anda sem rumo pelas ruas de São Paulo, após a morte da mãe, evidencia um país em meio ao caos.

Outra característica que chama atenção do espectador logo na cena inicial é a voz em *off* do personagem Paco ensaiando um trecho de *Fausto*, obra clássica de Goethe. Os cineastas optam por unir duas formas de manifestação artística, a estrutura literária e a cinematográfica, para elaborar a sua obra.

O drama clássico da literatura alemã possui duas partes que foram escritas ao longo do século XIX. A história gira em torno do cientista D. Fausto, que em busca de novos saberes, faz um pacto com o diabo, dando-lhe a sua alma.

Apropriando-se da ideia proposta por Mikhail Bakhtin, existe uma aproximação da narrativa literária, que seria erudita e da narrativa cinematográfica, de cunho popular. Assim é possível materializar a circularidade cultural³⁵ e como resultado produzir um novo discurso. É-nos lançada a questão: como *Terra Estrangeira* se apropria do discurso de Fausto?

É válido lembrar que a codiretora Daniela Thomas iniciou sua carreira como cenógrafa teatral (ver capítulo I). A dinâmica advinda do teatro pode ser observada no filme. Segundo o jornalista Marcos Strecker:

³⁵ Sobre as indagações acerca da circularidade cultural promovida por Mikhail Bakhtin, que analisa a obra de François Rabelais sobre a sua síntese acerca da cultura popular e do erudito, no período da Idade Média, podemos utilizar as indagações de Carlo Ginzburg no prefácio de *Os queijos e os vermes*: “*A essa altura começa a discussão sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e das classes dominantes. Até que ponto a primeira está subordinada à segunda? Em que medida, ao contrário, exprime conteúdos ao menos em parte alternativos?*” Partimos da hipótese que os diretores de *Terra Estrangeira* se apropriaram do discurso cinematográfico, tido como popular e do discurso literário, com a obra de Goethe, para produzir um discurso fílmico pautado na circularidade da narrativa. In: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. 3. ed. Tradução de Maria Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Além da abordagem pós-moderna em voga do teatro e da ópera americanos, assim como do cinema independente então em efervescência nos Estados Unidos, Daniela trouxe para o cinema da Retomada a prática dramatúrgica de ensaios antecipados. Em *Terra Estrangeira*, todas as cenas foram extensivamente ensaiadas. No momento de rodar as sequências, atores já podiam incorporar seus papéis, expressar intimidade com as emoções dos personagens. Ela se dedicou a tornar os personagens exequíveis, não artificiais³⁶.

Corroborando com este argumento, o tempo cronológico e linear da película, além das imagens como cenários onde desenrola a trama dos personagens aproximando da atmosfera teatral. Não existem narradores no filme, e sim personagens solitários, como Paco em *Terra Estrangeira* e *Fausto*. O refúgio literário se faz presente em ambos, como forma de escapar da angústia. Para Paco, porém é uma possibilidade de ingressar na carreira artística.

Semelhante à história de *Fausto*, em que este faz um pacto com o diabo, Paco se associa ao esquema de contrabando para conseguir chegar até a Espanha, mas ao longo da história, ele não consegue chegar ao destino final tampouco consegue sobreviver aos perigos iminentes das suas escolhas.

A angústia é um sentimento, que os diretores provocam nos espectadores, através de recursos estéticos. Com a morte da mãe e o teste mal sucedido para a peça, Paco vagueia pelas ruas sem destino, com o rosto desfocado pela câmera. Essa sensação foi compartilhada por cidadãos comuns que viveram neste período de incertezas com a política brasileira.

É característica do diretor capturar, através de recursos estéticos, os sentimentos de angústia na tela, uma vez que o contexto não apenas socioeconômico, mas artístico da época o favorecia. Segundo a socióloga Janaina Freire é comum nas obras de Walter Salles a “melancolia e ao ressentimento de suas personagens. Seja no âmbito profissional, social, afetivo ou familiar [...]”³⁷.

Terra Estrangeira não consegue se encaixar em nem um gênero específico, uma vez que nas cenas iniciais é ressaltado o realismo urbano da cidade de São Paulo, para o

³⁶ STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010, p. 151-152.

³⁷ FREIRE, Janaina Cordeiro. *Identidade e exílio em Terra Estrangeira*. Belo Horizonte: Annablume, 2009, p. 73-74.

“thriller”, latente nas cenas de contrabando. O filme finaliza no gênero do *road movie*, quando Paco e Alex fogem de carro para outro país.

O gênero documentário também se faz presente no filme. Mesclando imagens televisivas e noticiários das rádios, as informações não ficcionais são inseridas na narrativa, contextualizando com as cenas do longa-metragem.

Vale lembrar, que após, as produções filmicas realizadas nas décadas de 1960 e 1970, o cinema autoral e poético³⁸ foi se desmanchando no início dos anos 1980. Os filmes seguintes estariam mais voltados para o mercado e pela sua internacionalização, por isso utilizavam de narrativas rápidas e grande movimentação de câmera, seguindo os padrões do cinema tradicional *hollywoodiano*.

Entretanto, Walter Salles consegue alternar, em *Terra Estrangeira*, o cinema de prosa com o cinema de poesia, uma vez que a fotografia do filme representa a poesia. Como exemplo, a significativa cena do casal se abraçando e o navio ancorado no segundo plano, representa o sentimento de esperança, mesmo tão distante da pátria. O oceano, que serve como cenário, separa os brasileiros de sua terra natal (ver figura 9).

Outra cena que nos remete ao sentimento de perda é quando Paco se dá conta da morte da mãe. A narrativa é construída silenciosamente, sem nenhuma palavra pronunciada pelo personagem. Os movimentos de câmera, a goteira caindo sobre a casa e as feições de desespero de Paco, transmitem o sentimento ao telespectador.

O filme é rodado em preto e branco, proporcionando a melancolia ao filme. Cabe ressaltar que Walter Salles, desde muito jovem, se interessou por fotografias. O tom humanista por fotógrafos franceses sempre o inspiraram para a composição estética dos seus filmes. Sobre a escolha, o jornalista Marcos Strecker afirma:

Especificamente no cinema, a fotografia em preto e branco tinha sido largamente utilizada no Neorrealismo, na *Nouvelle Vague* e nos Cinemas Novos. Além de ser mais expressiva, forte e real, era mais barata e adequada às câmeras portáteis, documentais. No final dos anos 80 e começo dos 90, no entanto, esse tipo de película se tornara mais cara e menos colorida. Foi então utilizada simbolicamente, como

³⁸ Conceito do cineasta italiano Pablo Pasolini, em que o “Cinema de Poesia” era uma etapa elevada de se fazer cinema, através de novos experimentos estéticos e lingüísticos, superando o “Cinema de Prosa”, filmes próximos da linguagem literária. Retirado da obra: FREIRE, Janaina Cordeiro. **Identidade e exílio em Terra Estrangeira**. São Paulo: Annablume, 2009, pp. 37-38.

instrumento para uma releitura moderna dos clássicos, de reabilitação do grande cinema que desaparecia³⁹.

Como já salientado nesta pesquisa, Walter Salles se inspirou na *Nouvelle Vague*, no Neorrealismo e no Cinema Novo. O cinema alemão contemporâneo também tem uma participação na estética do cineasta, como por exemplo, Wim Wenders. O alemão é uma influência cinematográfica declarada de Salles, seja pelos *road movie* e pela ausência de cores nos filmes, como *O Estado das Coisas* (1981) e *Asas do Desejo* (1987).

Em planos gerais, São Paulo é filmado a partir dos grandes prédios, carros, viadutos e poluição visual. As cenas rodadas em Lisboa destaca seu aspecto tradicional, devido às construções antigas. Os personagens, em muitas cenas, são devorados pela paisagem, conferindo a solidão destas pessoas.

As influências literárias são evidentes como já destacamos na *découpage do filme*. Seja nos trechos da obra de Fausto citadas pelo personagem, Seja nos versos de Fernando Pessoa, quando Pedro alerta Paco sobre Portugal, onde é *o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio!*⁴⁰

Aliás, a própria caracterização de Pedro nos remete a Fernando Pessoa, posto que o personagem utiliza de óculos semelhantes ao escritor, além da nacionalidade portuguesa e a paixão pelos livros, ainda que seja obras sobre partituras.

O poema nos incita a pensar sobre a falta de raízes e a perda da identidade quando viajamos e nos deparamos com o desconhecido, o sentimento de não pertencer a mais nada, como Paco e Alex vivenciam no filme. O sonho, porém, é diferente da realidade. A cidade de San Sebastian é idealizado, mas não concretizado.

Desse modo, Walter Salles e Daniela Thomas trouxeram repertório literário, musical e teatral para a elaboração da sua obra. A partir desses elementos, é possível construir um discurso que reflete a conjuntura do ano de 1990.

³⁹ STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010, p. 107.

⁴⁰ “Viajar! Perder países!/ Ser outro constantemente/ Por a alma não ter raízes / De viver de ver somente! / Não pertencer nem a mim! / Ir em frente, ir a seguir/ A ausência de ter um fim/ E a ânsia de o conseguir! Viajar assim é viagem/ Mas faço-o sem ter de meu / Mais que o sonho da passagem/ O resto é só terra e céu.” Poema escrito em 1933. In: PESSOA, Fernando. *Poesias*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1981.

Destarte, essa breve análise sobre *Terra Estrangeira* nos instiga a pensar sobre o questões mais pontuais da obra. A partir da seleção de cenas e narrativas, se fez possível retirar temáticas para problematizá-las. O autoexílio, entretanto, é abordado no filme. Que ligação existe entre Terra Estrangeira e o sentimento de não pertencimento a sua própria pátria? Como pensar o autoexílio dos anos 90 sob o prisma da expatriação política da década de 1970? É o exercício da investigação que nos conduz ao terceiro capítulo da pesquisa.

A RECEPÇÃO CRÍTICA E O AUTOEXÍLIO EM TERRA ESTRANGEIRA

CAPÍTULO III

Certamente, que a *decupagem* fílmica, proposta no segundo capítulo, é uma ferramenta eficaz para adentrar no estudo historiográfico do objeto de pesquisa. É através dessa análise metódica que podemos nos situar nas questões pertinentes em *Terra Estrangeira* e compreender como Walter Salles e Daniela Thomas realizaram uma interpretação histórica acerca da conjuntura brasileira, no ano de 1990, através da sétima arte.

O capítulo anterior, portanto, nos permite escolher temas a partir do estudo de seus diálogos e de suas cenas. *Terra Estrangeira* é um filme que pode gerar reflexões não somente no campo historiográfico, mas também psicológico, sociológico e literário – só para citar algumas. A película, além disso, nos oferece uma possibilidade variada de temáticas, impossível de ser contemplado em um trabalho monográfico.

Nesse sentido, o tema escolhido para a presente pesquisa é a questão do autoexílio. Como ela é representada no filme? De que maneira dialoga com o contexto de produção? Qual é a ligação entre os expatriados e os exilados? Outro aspecto de igual relevância é abordar o exílio político dos anos de 1970 com o autoexílio econômico de 1990 para compreender a conjuntura da época e, assim, captar a proposta do tema inserido no objeto de pesquisa.

Colocadas as questões acima, não devemos ignorar como a imprensa e os críticos da época receberam *Terra Estrangeira*. Tal exercício é fundamental para contextualizar a obra com o seu tempo e também com a temática selecionada.

A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *TERRA ESTRANGEIRA*

Lançado após os três anos do *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Melo (1990 – 1992), *Terra Estrangeira* conseguiu relembrar os sentimentos dos brasileiros acerca do caos econômico ocorrido nesse período. Cabe ressaltar, que o filme alcançou não só sucesso no Brasil, mas também em festivais no exterior e, em especial, na França e nos Estados Unidos.

O filme foi o vencedor de prêmios internacionais em festivais alternativos, como por exemplo, o *Paris International Film Forum*, além de participar da seleção oficial do

aclamado *Sundance Film Festival*, evento anual criado pelo ator Robert Redford para divulgar e premiar filmes independentes.

O longa-metragem não passou despercebido pela crítica. Grandes jornais e revistas evidenciaram a importância do filme no circuito internacional. Walter Salles não era muito conhecido pelo grande público, uma vez que este era seu segundo trabalho como diretor de cinema. Seus trabalhos anteriores eram voltados para documentários televisivos e campanhas publicitárias.

É importante analisar as críticas principais sobre *Terra Estrangeira*, a fim de verificar como o filme dialogava com o contexto histórico de produção, que ainda revivia os traumas do governo de Fernando Collor.

O crítico Marcelo Camacho, da revista *Veja*, publicou uma matéria sobre o filme antes mesmo de ser lançado oficialmente, nos cinemas nacionais, sendo apresentado apenas em festivais:

O cineasta Walter Salles Junior continua sendo bem-sucedido em sua proposta de fazer filmes brasileiros para estrangeiro ver, como *A Grande Arte* (1991). Seu novo filme de ficção, *Terra Estrangeira*, que conta a história de imigrantes brasileiros em Portugal, dirigido por ele e por Daniela Thomas, ganhou o seu primeiro prêmio na Europa na semana passada. Foi aclamado pelo público de um festival que serve de vitrine para novos diretores. Denominado Encontros Internacionais de Cinema, não chega a figurar entre os mais importantes da França. Mesmo porque esta foi a primeira vez que ele aconteceu. Concorreram trinta produções, de dezenove países, e o júri era formado exclusivamente pelo público, que servia como cobaias que poderiam eventualmente interessar aos franceses. Com a vitória, o filme de Walter Salles provou ser bom de público no país de Jacques Chirac, o que lhe abre as portas para o lançamento em circuito comercial.

O único representante brasileiro empatou com a média-metragem *Madame Jacques sur la Croisette*, do francês Emanuël Finkiel. Estrelado por Fernanda Torres e Fernando Alves Pinto, se destaca pelo ótimo acabamento visual e planos de grande impacto. Exibido quatro vezes em Paris, formou filas e deixou muita gente de fora na última sessão, no Forum Les Halles. O filme já havia sido exibido, com sucesso, no festival de San Sebastian – foi considerado um dos quatro melhores na votação do público. Depois foi para o Festival Latino-Americano de Biarritz. Com as três mostras e o prêmio, a fita pode entrar até no circuito comercial francês. Pesa nesse sentido o fato de o diretor já ser conhecido

de uma parcela do público daquele país. Seus documentários costumam ser mostrados na emissora TV Cinq.⁴¹

O crítico reconheceu a visibilidade que o filme atingiu nos festivais internacionais. Segundo Camacho, estes festivais não eram de grandes proporções. O ponto de destaque foi que *Terra Estrangeira* fez relativo sucesso na França, o que de fato procedeu, sendo ovacionado nas suas apresentações. O filme fez jus à escolha de Walter Salles de adentrar na vitrine cinematográfica internacional, como ocorreu em *A Grande Arte* (1991). O texto pontua também a qualidade técnica do filme, mas não destrincha sobre a trama e as questões que *Terra Estrangeira* aborda.

A próxima crítica também pertence à revista *Veja*, escrita por João Gabriel de Lima, quando o filme finalmente é lançado nas salas de cinema:

Que país é este? De acordo com *Terra Estrangeira*, cujo slogan é “um filme que fala do Brasil de forma original”, o brasileiro dos dias atuais é um sujeito que sofre por aqui mesmo ou vai sofrer no exterior. Aqui, é triturado por pacotes econômicos e corrupção do governo, entre outras coisas. Lá fora, sem perspectivas, o brasileiro cai na criminalidade. Como se pode notar, *Terra Estrangeira*, dirigido por Daniella Thomas e Walter Salles Junior, em cartaz nas principais capitais, é o contrário de um filme ufanista. Cai no estereótipo oposto, o do Brasil-terra-de-povos-coitados. Este é provavelmente um dos motivos de estar tendo alguma repercussão nos circuitos internacionais – ganhou o prêmio da votação do público numa mostra em Paris, foi selecionado para vários festivais internacionais e conquistou uma crítica positiva na revista *Variety*. Os politicamente corretos da França, dos Estados Unidos e de outros países do Hemisfério Norte adoraram ver como os seres humanos do lado pobre do planeta são perseguidos, discriminados, e por isso acabam traficando drogas e fazendo outras bobagens, coitados.

Sobre esse pano de fundo, os diretores Walter Salles e Daniela Thomas constroem um *thriller* que tem varias qualidades. *Terra Estrangeira* tem clima, o que não é pouca coisa quando se fala de cinema brasileiro. Também tem uma boa fotografia. As locações são muito bem escolhidas e a trilha sonora, de José Miguel Wisnik, não poderia ser melhor. Conta com um ator supracriticado bom, Fernando Alves Pinto, estreante em cinema, que carrega o filme junto com a companheira mais experiente Fernanda Torres. O que falta ao filme é uma história com mais fundamento. O que sobra é o cacoete estético, enfiado a todo momento para diferenciar *Terra Estrangeira* de-toda-essa-produção-convencional-que-está-por-aí.

O protagonista Paco, interpretado por Fernando Alves Pinto, é um jovem de 21 anos que não sabe bem o que quer da vida. Acaba indo para

⁴¹ CAMACHO, Marcelo. Bom de Platéia. *Veja*, São Paulo, n. 1414, p. 129, 18 out. 1995

Portugal como laranja de um contrabandista, Igor, vivido por Luís Melo. Todos os brasileiros que encontra na terra de Camões têm um pé na marginalidade – talvez por nenhum deles ter diploma de odontologia. Miguel (Alexandre Borges) troca trompete na noite e nas horas vagas trafica drogas para sustentar o próprio vício. Ele mora com a mulher, Alex (Fernanda Torres), que num ato de suprema humilhação é obrigada a vender o passaporte para sobreviver e ouve do comprador espanhol que passaporte brasileiro não vale nada no mercado clandestino. *Terra Estrangeira* é do mesmo Walter Salles Junior que fez *A Grande Arte*. O filme anterior tinha as qualidades e os defeitos do atual. Ambos têm o mérito de elevar o padrão de carpintaria do cinema brasileiro.⁴²

Mais uma vez, a qualidade técnica do filme é elogiada, sendo considerada pelo crítico diferente das produções brasileiras, uma vez que eleva “o padrão de carpintaria do cinema brasileiro”. De fato algumas produções cinematográficas nacionais deste período⁴³, ainda eram reconhecidas por não possuir a qualidade estética comparada aos filmes estrangeiros, apesar da tentativa de se assemelhar ao cinema *hollywoodiano*. Porém, não se pode ignorar, como visto no capítulo I, que o cinema de Walter Salles buscava como inspiração estética nos filmes nacionais pertencentes ao Cinema Novo.

Sobre essa falta de qualidade técnica dos filmes nacionais, Lúcia Nagib fala sobre o ressurgimento revigorante do cinema dos anos 90 e a sua proximidade com movimentos cinematográficos de outrora:

Como em outros cinemas novos que os precederam, esses diretores investidos na missão de ressuscitar o cinema nacional, se viram sob o imperativo do novo. Alcançar a novidade não era, porém, tarefa fácil, já que a volta zero não significa fazer tábula rasa do passado, mas ao contrário, reatar com antigas tradições cinematográficas⁴⁴.

⁴² LIMA, João Gabriel de. Cacoete Estético: o que falta do roteiro sobra do artifício. *Veja*, São Paulo: n. 1420, p. 149, 29 de nov. 1995.

⁴³ Sobre tais produções cinematográficas nacionais no final de 1980 e início da década de 1990, Ismail Xavier afirma que “são realizados filmes cheios de citações, nos moldes da própria produção norte-americana dos anos de 1980; é reformulado o diálogo com os gêneros da indústria e são descartadas as resistências aos dados de artifício e simulação da linguagem do cinema, descartando-se de vez o primado real, o perfil sociológico dessas preocupações. Alguns críticos associaram tal ênfase no profissional para mercado à idéia do pós-moderno, em voga então, traço que, por outras vias, sinaliza o seu afastamento em face da tradição instalada pelo Cinema Novo”. In: XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 38-39.

⁴⁴ NAGIB, Lúcia. **A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 62.

Partindo desse comentário de Lúcia Nagib, o “cinema de retomada” conseguiu se desvencilhar da estética proposta da década de 1980 e reestabelecer um diálogo com o Cinema Novo.

A trama do filme, segundo João Gabriel de Lima, foi essencial para satisfazer o gosto do público do exterior, uma vez que o diretor aborda o sofrimento dos cidadãos em ambas as condições, sendo estrangeiro ou não. Contudo, o crítico não leva em conta que a imigração dos brasileiros na década de 1990 foi vivenciada de forma dramática, muitas vezes passando por situações ilegais em outro país. O ufanismo encontrava o seu declínio no momento, sendo recuperado paulatinamente.

Outro aspecto importante abordado pelo autor do texto foi à crítica positiva dada a revista norte-americana *Variety* para a obra de Walter Salles. Ter um filme elogiado em uma revista internacional indicava que o cinema brasileiro novamente recuperava seu fôlego, após as produções escassas dos anos anteriores e os poucos investimentos estatais dados a produção artística brasileira.

O crítico David Rooney confere destaque ao filme e tece suas impressões a respeito do longa-metragem na revista *Variety*:

Terra Estrangeira acontece durante o período caótico causado pela severa política econômica do ex-presidente Fernando Collor de Melo.

Filmagens soberbas em preto-e-branco e a notória sensação através das suas arquiteturas e paisagens em ambos os países – Portugal e Lisboa – esse intercontinental road movie noir deve ser rapidamente celebrado por tal gênero cinematográfico.

Diretor de documentários, programas de televisão e propagandas Walter Salles dirigiu seu primeiro longa-metragem em 1991 com o thriller *A Grande Arte*, estrelado por Peter Coyote. Em *Terra Estrangeira*, ele co-dirigire com a parceira brasileira Daniela Thomas, cuja principal experiência vem do teatro.

Na primeira metade do filme se estabelece assuntos paralelos: Paco (Fernando Alves Pinto) é um aspirante a ator que vive em São Paulo com a mãe idosa. Ela anseia escapar da depressão que a cidade proporciona e sonha em retornar a sua terra natal na Espanha, e Alex (Fernanda Torres), uma brasileira que batalha para pagar as despesas como garçonne na capital portuguesa.

Ao longo da trama, ambos os personagens intrigantemente se encontram durante a história – a ação ocorre no início década de 1990 – no qual retira a razão de Paco em permanecer no Brasil. O anúncio de Collor

sobre o confisco da poupança dos cidadãos brasileiros causa a morte da mãe de Paco, devido ao choque da notícia. Um encontro no bar com um obscuro negociador de antiguidades, chamado Igor (Luís Melo) facilita a escolha de Paco pelo exílio.

Igor o recruta a levar um violino (recheado de diamantes) até Lisboa; o instrumento será apanhado e pago por um contato no hotel em que estará hospedado o jovem. Mas o contato não aparece. Confuso, Paco se envolve com uma série de eventos estranhos, que começa com o assassinato de Miguel (Alexandre Borges), um músico viciado com quem Alex recentemente havia terminado o namoro. Paco procura o protetor do casal, Pedro (João Lagarto), para entrar em contato com Alex. Esta a princípio lhe recebe com hostilidade, mas depois desenvolvem uma relação amorosa. Eles fogem juntos para escapar dos capangas do contrabandista.

A perspicácia do diretor em estabelecer ânimo ao filme compensa alguns momentos que falta clareza à narrativa, mas estes são de importância secundária em relação a sua agradável estrutura fílmica. Funcionando em sincronia com o enredo do suspense, o filme aborda o deslocamento de uma geração desesperadamente agarrada ao amor e a esperança. O peso atribuído a estes sentimentos – expressada sucintamente pelos dois jovens – lhe confere o triste ato final. Tanto trágica como redentora, é ainda mais ressoante.

Os efeitos visuais e a edição são impressionantes e o músico José Miguel Wisnisk apresenta uma riqueza na sua variedade de tons.⁴⁵

Tal opinião, observada nos apontamentos de Rooney, sobre o sentimento dos brasileiros durante o período Collor é divergente com a análise do crítico João Gabriel de Lima, posto que o diretor ressaltou a situação de “coitados” na película a fim de fazer sucesso no exterior.

Novamente os efeitos visuais e a qualidade técnica do longa-metragem são ressaltados, além de ser considerado um filme que não deixa a desejar no gênero *noir road movie*. Apesar possuir um enredo confuso, parafraseando Rooney, o diretor consegue ativar o ânimo do filme através de sua estrutura, uma vez que Salles consegue lidar com os sentimentos existentes entre os cidadãos que vivenciaram o período histórico retratado em *Terra Estrangeira*.

⁴⁵ ROONEY, DAVID. Review: Foreign Land. 2 out. 1995. **Variety Magazine** Disponível em <<http://variety.com/1995/film/reviews/foreign-land-1200443603/>> Tradução feita por Grace Campos Costa. Acesso em: 18 ago. 2013.

O crítico Luís Carlos Merten, do *Estado de São Paulo*, observa também a qualidade estética do filme, mais uma vez sublinhando a sua superioridade em relação a outros filmes nacionais, além de falar sobre a crítica feita por David Rooney:

Paco e Alex percorrem a geografia dramática de Portugal. Visitam a ponta onde os portugueses saíram para a epopeia das navegações. “E descobriram o Brasil” ela acrescenta em tom de ironia. Paco e Alex, interpretados por Fernando Alves Pinto e Fernanda Torres, são brasileiros que realizam a travessia oposta. Retorna à Europa em busca de suas raízes. E encontram um navio encalhado na praia, símbolo de impossibilidade dessa volta.

Terra Estrangeira é uma raridade no panorama do cinema brasileiro. Não é o melhor filme do mundo, nenhuma obra-prima. Mas é um filme bem-feito e cheio de subtemas que correm sob o arcabouço de sua história principal. Essa história acompanha um casal em fuga. Paco, para ir à Europa, depois que o confisco decretado pelo presidente Fernando Collor de Mello comeu o dinheiro da sua mãe, envolveu-se com traficantes. Sua trajetória em Portugal se cruza com a de Alex, que já vive nesse meio por causa do namorado Miguel (Alexandre Borges). Ele é assassinado, Alex se envolve com Paco e os dois iniciam uma fuga desesperada que termina na praia, diante de um navio encalhado.

Walter Salles e a sua parceira, a co-diretora Daniela Thomas, criaram o que o crítico David Rooney apropriadamente definiu como road movie noir. Não só pelo tom da fotografia em preto-e-branco, mas por causa das paisagens portuguesas, *Terra Estrangeira* tem algo a ver com *O Céu de Lisboa*, de Wim Wenders, que também estréia hoje. E tem mais ainda com o filme *O Ódio*, de Matheus Kassovitz. São filmes sobre o sentimento de se sentir estranho nesse mundo. Sobre os choques culturais, sobre as diferenças entre a língua falada e escrita.

Fala-se vários tipos de português em *Terra Estrangeira*. Talvez seja uma reação até mesmo inconsciente a *A Grande Arte*, o primeiro filme de Waltinho como diretor, que tinha diálogos em inglês, o que foi considerado por muitos críticos uma inaceitável rendição do diretor à internacionalização das co-produções. E existem a riqueza e o emaranhado dos subtemas. Na entrevista, Waltinho cita o psicanalista Contardo Calligaris, que pensou a condição do colonizador e do colonizado. Calligaris chegou a conclusão de que o colonizador é um predador, posição do ex-presidente Collor no filme.

A cena não poderia ser mais impressionante. Collor, na TV, faz um daqueles discursos moralizadores do começo do seu governo, anunciando que não tolerará a maior maracutaia – logo ele que naufragou, a seguir, num mar de lama. Em oposição ao predador, a mãe de Paco morre logo no começo, sem realizar seu sonho de rever a terra em que nasceu.

Waltinho assume a orfandade do seu personagem, esse homem sem mãe e, principalmente, sem pai para pensar o Brasil, onde a ausência crônica

do pai é interpretada, psicanaliticamente, como a falta do instaurador da lei que põe limite ao gozo e confere nomes aos sujeitos. Waltinho promete, para o futuro, um filme sobre a mítica do pai. Os temas se harmonizam e completam, enriquecendo *Terra Estrangeira*. O filme começa quase documentário, antes de virar road movie. A mudança de tom é levada com competência. *Terra Estrangeira* tem classe.⁴⁶

Luís Carlos Merten reitera a crítica feita por David Rooney, posto que o filme surpreende o gênero *road movie*, devido à sua bela fotografia das paisagens de São Paulo e de Lisboa e da filmagem em preto e branco.

Contudo o crítico ressalta a proximidade de dois filmes também lançados nesse período. Um deles é *O Céu de Lisboa* (1995), filme alemão dirigido por Wim Wenders. Tal filme citado também aborda a capital portuguesa sob o ponto de vista de um estrangeiro. Wim Wenders é uma referência declarada de Walter Salles. Sobre a proximidade entre Salles e Wenders, o jornalista Marcos Strecker aponta:

Algumas das opções de Wenders são correlatas às de Walter: romance de formação, embaralhamento intencional de gêneros, metalinguagem, o cinema se referenciando na sua própria história – como o *noir*, o policial, o *western* psicológico, o *road movie* – e a fronteira tênue entre ficção e documentário.⁴⁷

Todas essas características citadas acima foram ressaltadas pela crítica acerca de *Terra Estrangeira*, demonstrando que Wim Wenders é uma influência perceptível nas obras de Walter Salles. A comparação feita com *O Céu de Lisboa* não coincidiu apenas pela sua data da estreia, mas também a semelhança de algumas escolhas do cineasta alemão que estão no filme de Salles.

É o longa-metragem do cineasta alemão chamado *O Estado das Coisas* (1982) que serviu como principal inspiração para a construção de *Terra Estrangeira*. Em uma entrevista concedida ao Jornal Folha de São Paulo, Walter Salles afirma que *O Estado das Coisas* “talvez haja uma relação (com *Terra Estrangeira*) – a forma de entender a

⁴⁶ MERTEN, Luís Carlos. *Terra Estrangeira* realiza o caminho de volta. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 de nov. 1995. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19951124-37291-nac-0047-cd2-d2-not/busca/Terra+Estrangeira>> Acesso em 18 ago. 2013.

⁴⁷ STRECKER, Marcos. **Na estrada: o cinema de Walter Salles**. São Paulo: Publifolha, 2010, p. 181.

*melancolia portuguesa, o sentido de espera, além da existência de personagens que não movem a ação – são sujeitos dela”.*⁴⁸

Merten fala sobre o posicionamento do diretor acerca da ideia de colonizado e colonizador, além de refutar a metáfora da perda da mãe e da inexistência do pai para pensar o momento político brasileiro.

A questão sobre o autoexílio é abordado pelo texto do crítico da *Folha de São Paulo*, Marcelo Resende, que apesar das belas imagens proporcionadas, os personagens não alcançam a profundidade das questões tratadas no filme:

Há em *Terra Estrangeira*, segundo longa de Walter Salles – dessa vez dividindo a direção com Daniela Thomas – o desejo de uma evolução, a vontade de abandonar um território restrito.

O que existe no filme que estréia hoje, portanto, é a tentativa de diluir um dos clichês a respeito de seu trabalho: a fatalidade de estar realizando um cinema publicitário, preso a uma estética que hoje se sustenta apenas como curiosidade. Como nos franceses Luc Besson e Léos Carax.

Seu filme rodado em preto-e-branco, é um drama sobre relações afetivas e descobertas existenciais que usa um enredo político como subtema. Na história, um esquema de tráfico de pedras preciosas entre Brasil e Portugal envolve um jovem paulistano e uma brasileira (Fernanda Torres) vivendo em Lisboa.

Estamos em um território de puro exílio: da mulher que está longe e deseja voltar e um outro, de um rapaz que sonha em partir. O filme acontece no encontro entre essas pessoas, se realiza na troca de desejos que é o atrito gerado entre a aproximação e o afastamento.

Pela primeira vez, talvez por estar dividindo a direção, Salles por vezes, parece querer enfrentar uma dúvida clara para aqueles que assistem a seus filmes. Descobrir o que em seu trabalho é influência ou imitação, moda ou moderno e o porquê de uma certa ojeriza à tradição do cinema nacional.

Mas seu desejo de evolução termina por esbarrar na insistência da imagem cuidadosamente elaborada, em personagens que parecem – apesar da excelência de todos os atores do filme – não existir de fato, e apenas serve para que se possa criar suas belas imagens.

“*Terra Estrangeira*” não é então um filme a que se possa dizer não de imediato, em que a negação é inerente à sua existência. O que acaba

⁴⁸ Entrevista retirada no Jornal Folha de São Paulo. Walter retoma os seus exilados em novo filme. Reportagem feita por Amir Lamaki. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 set. 1995. Disponível em < <http://www.acervo.folha.com.br>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

criando é uma certa frustração por se perder em meio à suas exigências de beleza, refinamento e “qualidade”.

O Brasil, e as terras estrangeiras, por vezes são também terríveis. E isso é algo que se pode – ou por vezes se deve – mostrar ao espectador sem mediações, sem tiros e recursos fáceis dos mais rasteiros dramas policiais.⁴⁹

Posto isto, Rezende salienta que o desafio do cineasta era justamente não perder de vista a sofisticação estética do filme, elemento que para os críticos não era bem desenvolvido nos filmes nacionais. Como resultado, os personagens ficaram em segundo plano. Além disso, não recorreu ao clichê dos dramas policiais para mostrar o cotidiano dos brasileiros.

Terra Estrangeira, à luz dos críticos, foi um filme impecável no quesito estético e técnico de se fazer cinema, mas que precisava ser mais ágil nos seus diálogos e enredos. Sem dúvidas, foi um ensaio para novas obras de Walter Salles que vieram em seguida. Sua filmografia evidenciava a vontade de se inserir ao círculo do cinema internacional, o que posteriormente viria a ocorrer.

Desse modo, através dessa gama de críticas podemos compreender o impacto do filme nos cinemas brasileiros e no sentimento daqueles que vivenciaram o choque político e econômico propiciado por Fernando Collor.

O cinema nacional também recuperava seu fôlego, após poucas produções realizadas no final da década de 1980 e início de 1990. *Terra Estrangeira* colaborou com o despertar do cinema brasileiro, seja participando de festivais internacionais ou resenhas de revistas norte-americanas. Mais do que isso: manteve a qualidade do cinema nacional, que apesar de um momento de crise, já selava a sua importância com o Cinema Novo, na década de 1960.

⁴⁹ RESENDE, Marcelo. “*Terra Estrangeira*” reforça estigma do exílio na obra de Walter Salles. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 de nov. 1995. Disponível em <<http://www.acervofolha.com.br>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

A PROCURA DE UM ABRIGO: O AUTOEXÍLIO EM TERRA ESTRANGEIRA

Uma das questões mais pontuais referente ao filme é a noção do autoexílio. O diretor foi um dos poucos a abordar tal tema na época do governo Fernando Collor de Melo. Muito se falou sobre o *impeachment* e os movimentos de cara pintada, mas o autoexílio foi uma questão relegada em segundo plano.

O exílio, entretanto, foi tema recorrente na década de 1970 no Brasil. O período militar propiciou a expulsão – voluntária ou não – de artistas, intelectuais ou de pessoas que iam na contramão do governo autoritário. A conciliação nacional só viria a ocorrer em 1979, com a volta dos exilados ao país⁵⁰.

Nesse tempo, integrantes do movimento de esquerda do país retornaram ao Brasil, e se engajaram em outros movimentos sociais, que com a paulatina democratização, formava um grupo heterogêneo em suas reivindicações, posto que propunham uma reflexão sobre outras questões sociais, de ordem de direito civil ou por exemplo, pela preservação do meio ambiente. O historiador Marco Aurélio Garcia explica sobre a variedade de causas lideradas pelos movimentos de esquerda:

Os movimentos sociais urbanos refletiam o agenciamento de reivindicações por segmentos situados sobre tudo nas grandes cidades brasileiras, duramente penalizados pelos processos de concentração de riqueza ocorridos nos anos 70. Finalmente estão distintos movimentos por direitos civis – de mulheres, negros, homossexuais, indígenas, portadores de deficiência – ou pela preservação ambiental. Esses chamados “novos movimentos sociais” correspondem a (re)descoberta e/ou (re)valorização de temas ausentes ou minimizados pelo pensamento das esquerdas tradicionais ou, o que é mais importante a uma reflexão substantiva sobre a democracia, entendida como espaço de criação de novos direitos⁵¹.

⁵⁰ Sobre a anistia, o sociólogo Paulo Ribeiro Cunha afirma: “A primeira anistia foi concedida após fortes pressões sobre o governo Figueiredo, no ano de 1979 (Lei 6.683/79), e não fugiu as controvérsias como a reciprocidade na sua abrangência (incluía os “crimes conexos”, leia-se, a anistia contemplava os torturadores); mas teve alguns avanços na medida em que permitiu uma certa oxigenação política com a volta de milhares de exilados” CUNHA, Paulo Ribeiro. **Militares e anistia no Brasil: um dueto desarmônico**. In: SAFATLE, Vladimir & TELES, Edson (org.). O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 31-32.

⁵¹ GARCIA, Marco Aurélio. **Esquerdas: rupturas e continuidades**. In: DAGNINO, Evelina (Org.). Anos 90: política e sociedade no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 124.

Nota-se que a ruptura com a esquerda revolucionária nos anos de 1960 pode ser percebida pela crise das políticas socialistas adotadas em outros países, duas décadas mais tarde. A conjuntura social do Brasil também favorece essa heterogeneidade da esquerda e a identificação com outras causas, afinal o país caminhava rumo à democracia e, como consequência, a liberdade política.

Porém, durante os primeiros anos de total democracia política no país, após 1985, as instituições republicanas⁵² foram colocadas a prova, com o confisco de poupança anunciado pela então ministra da economia Zélia Cardoso de Melo. Por meio dessa imagem, transmitidas nos telejornais, a personagem Manuela sepulta os seus planos de conseguir visitar sua cidade de origem, San Sebastian.

Esse episódio narrado no filme foi apenas um exemplo escolhido pelos cineastas para abordar o estopim da crise política e econômica que o Brasil enfrentava desde a sua redemocratização. O enredo de *Terra Estrangeira*, porém, possuía a possibilidade de ser outro. A tentativa de se sair do Brasil e buscar a instabilidade econômica em outro país poderia ser substituída pelo movimento de caras pintadas. No que concerne a escolha de Walter Salles sobre o autoexílio, Lucia Nagib aponta esse constante deslocamento dos personagens nos filmes do cineasta:

Como já tive a ocasião de observar, a reconstrução de um imaginário nacional utópico, com o renascimento cinematográfico brasileiro a partir de meados dos anos 90, incluiu a exploração geográfica do país, com uma nova curiosidade pelo elemento humano e sua tipicidade. [...] Nessas expedições exploratórias, particularmente atraentes para diretores que retornavam de temporadas profissionais no exterior, como Walter Salles, a procura de um “centro” e de um “ponto zero” tornou-se movimento recorrente⁵³.

Cabe ressaltar que esse marco zero, proposto por Lucia Nagib, diz respeito às produções fílmicas do “cinema de retomada”, bem com o ressurgimento de produções estagnadas nos dois primeiros anos do governo Collor.

⁵² Segundo a socióloga Raquel Meneguello a Nova República instaurada após o regime militar “se apresentou à cena pública como a principal etapa na qual a aglutinação dos vários atores políticos e sociais deveria conduzir à superação da desigualdade e injustiça social, e levaria a ampliação da cidadania e à universalização dos direitos”. MENENGUELLO, Raquel. **Partidos e tendências de comportamento: o cenário político em 1994**. In: DAGNINO, Evelina (Org.). *Anos 90: política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 151.

⁵³ NAGIB, LÚCIA. *A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 61-62.

Se buscarmos na biografia de Walter Salles, como explanamos no capítulo I, o diretor desde a infância morava na França, além de ter sido um viajante constante. Tais vivências do diretor também o caracterizavam como estrangeiro. Suas obras filmicas são marcadas pelo deslocamento, a fim de encontrar as raízes culturais perdidas, seja ele no exterior, como *Terra Estrangeira*, seja no interior do país, como em *Central do Brasil*.

Doravante, o filho Paco, tendo a mãe como o único elo familiar, decide retomar o sonho de Manuela e partir rumo a San Sebastian. Nos minutos iniciais, *Terra Estrangeira* mostra a situação caótica de São Paulo. Viajar para destinos desconhecidos aparenta ser menos danoso do que permanecer na própria pátria.

Assim os cineastas começam a desenvolver, através da sua interpretação cinematográfica, novas formas de exílio. O exílio do afeto e o autoexílio são pontos retratados no filme, no qual o último pode ser entendido como desterrado ou sem pátria. Sobre a pluralidade de encarar o exílio, Edward Said aponta uma interessante reflexão acerca dos expatriados e imigrantes:

Embora seja verdade que toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado, é possível fazer algumas distinções entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados. [...] Os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais. Hemingway e Fitzgerald não foram obrigados a viver na França. Eles podem sentir a mesma solidão e alienação do exilado, mas não sofrem com as suas rígidas interdições. Os emigrados gozam de uma situação ambígua. Do ponto de vista técnico, trata-se de alguém que emigra para um outro país. Claro, há sempre uma possibilidade de escolha, quando se trata de emigrar⁵⁴.

Os personagens de *Terra Estrangeira*, partindo dos pressupostos referenciados acima, são expatriados e emigrantes. Fogem das situações econômicas e sociais, além de se deixar levar por questões de ordem pessoal. Paco utiliza do sonho da sua mãe como instrumento das próprias necessidades. Seu destino é San Sebastian, trajeto este que percorre até o final do filme.

San Sebastian também tem relevância para a questão do autoexílio e da perda de identidade, e que não pode passar despercebida. Na cena em que Paco conhece o

⁵⁴ SAID, EDWARD. **Reflexões sobre o exílio**. In: Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 53.

contrabandista Igor, este questiona a origem do seu sobrenome – Eizaguirre – além de tecer suas impressões sobre a língua de origem basca:

Igor: Que coisa fascinante essa língua perdida no tempo. É uma língua sem origem, é uma língua sem literatura, perseguida por Franco. Na verdade vocês falam esta língua é por vingança, não é mesmo?

O país Basco foi anexado na região da Espanha no século XV. Muitos reivindicam que a cultura basca não é compatível com a cultura espanhola e por isso o território enfrenta vários conflitos no anseio de se tornar um país independente. Sua língua não tem parentesco com nenhuma outra, além da tentativa de preservação da sua cultura⁵⁵.

Neste movimento rumo a San Sebastian, Paco viaja para Portugal para entregar a encomenda de Igor para o trompetista Miguel. Portugal é filmado com ares coloniais e rústicos, demonstrando que mesmo sendo nossos colonizadores, ainda somos estrangeiros nesta terra. O jogo existente entre colônia/metrópole e centro/periferia se inverte no século XX, segundo Janaína Freire:

Ora, deslocamentos populacionais entre países e continentes construíram a gênese de várias nações. Durante séculos as Américas foram o destino final de desterrados europeus, configurando-se um movimento de migração de características bastante particulares e especialmente relevantes para os países americanos. No entanto, mais recentemente, com a independência de várias nações, uma espécie de imigração reversa parece estar em curso. Desta vez os destinos têm se situado no hemisfério norte, desenhando-se, assim, uma nova rota de deslocamento⁵⁶.

Lisboa serve como cenário de agrupamento de diferentes raças, sotaques, gírias e até mesmo o uso da paródia para debochar das formas alheias de se comunicar. Portugal se mostra tão em crise de identidade quanto os personagens, que se recusa a reconhecer os seus filhos colonizados, como é o caso do Brasil, Moçambique e Angola. O autor Octavio Ianni comenta sobre a migração nos continentes europeus:

As migrações transacionais provocam reações particularmente fortes, em geral preconceituosas ou mesmo agressivas, nos países mais ricos e dominantes, tais como Estados Unidos e os que compõem a Europa Ocidental. Reagem negativamente à entrada de trabalhadores

⁵⁵ HOBBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1870**. Programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

⁵⁶ FREIRE, Janaína Cordeiro. **Identidade e exílio em Terra Estrangeira**. São Paulo: Annablume, 2009, p. 63.

provenientes do antigo Terceiro Mundo e também ex-Segundo Mundo. Apela às tradições nacionais, aos valores morais, às identidades ou aos seus fundamentalismos culturais, para barrar, tutelar, submeter, controlar ou expulsar asiáticos, escravos, árabes, africanos, caribenhos e outros⁵⁷.

Aliás, no próprio continente europeu, Portugal é vista como um atraso da civilização por sua estagnação econômica, e por isso mesmo, o país não é reconhecido pelos seus próprios vizinhos. A fala de Pedro, se apropriando da poesia *Viajar! Perder Países* de Fernando Pessoa resume a condição portuguesa, pois “é o lugar ideal para perder alguém ou para perder de si próprio.”

Outro aspecto preponderante em *Terra Estrangeira* e que carece de análise é a desvalorização do brasileiro no continente europeu. O filme deixa essa sensação evidente quando Alex decide vender o seu passaporte novo, mas não consegue negociar pelo preço estipulado:

Comprador I: És brasileiro.

Comprador II: Quanto?

Alex: Três mil dólares.

Comprador II: És mui caro. O passaporte brasileiro não vale nada. Trezentos dólares é o máximo.

Alex: Mas é praticamente novo!

A cena descrita acima seria a mais explícita no que concerne o preconceito de portugueses contra os brasileiros. O longa *Terra Estrangeira* interpreta artisticamente o autoexílio e a desvalorização de ser brasileiro. O patriotismo são características esvaídas dos personagens, não apenas pela condição de não pertencimento à Portugal, mas também a impossibilidade de retorno ao país de origem, que não consegue oferecer instabilidade econômica aos seus próprios cidadãos.

Alex também experimenta novamente o preconceito quando ouve do seu patrão português que brasileiro é tudo preguiçoso. As relações entre portugueses e os imigrantes brasileiros foram marcadas por tensões, como bem aponta uma pesquisa feita pela *Folha de São Paulo*, sobre tal relação:

⁵⁷ IANNI, Octavio. *A era do globalismo*. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 155.

Uma pesquisa de opinião divulgada sábado à noite pelo Canal 1 da TV portuguesa indica que, à parte os discursos oficiais, é grande a resistência à imigração brasileira para Portugal, onde chegou ontem o presidente Collor para uma visita oficial de cinco dias. Dos entrevistados, 34, 3% afirmaram que a vinda dos brasileiros a Portugal é prejudicial aos portugueses, contra 24% que consideram a imigração benéfica. Os demais ou foram indiferentes ou não quiseram responder.

Para o levantamento, o instituto Euroexpansão ouviu por telefone 300 pessoas na Grande Lisboa e Grande Porto. Perguntados sobre os direitos profissionais dos brasileiros em Portugal devem ser ou não limitados, 38% responderam que sim, contra 42, 7% que preferem manter a situação atual.

Os motivos dessa resistência estão em números. Em 87, 7.810 brasileiros pediram seu visto de residência em Portugal. Em 88, subiram para 8.797. Ano passado, para 10.520. Destes 4.206 declaram-se “estudantes” e 5.793 estavam na faixa dos 14 aos 25 anos⁵⁸.

A pesquisa realizada pelo jornal apresenta os números de brasileiros que se encontram em Portugal. Nos últimos anos, os números cresceram vertiginosamente, demonstrando as constantes crises econômicas que o país enfrentava, como por exemplo, a crescente inflação do governo de José Sarney (1985-1990) e o seu agravamento durante o governo Collor. Os jovens também ocupam a maior parte da faixa etária dos que decidem morar no exterior. Paco, Alex e Miguel representam essa juventude carente de esperança e que optam por tentar uma vida melhor em Portugal.

Paco também representa os sonhos ceifados da classe média e artística. Mora no Minhocão, um lugar que no passado não era decadente como apresenta ser no presente. É um estudante de física da USP, mas que tenta modificar sua escolha profissional. Como aspirante a ator, ele almeja encenar uma peça teatral. Nas cenas iniciais, Paco exilado no seu quarto e distante do mundo, ensaia constantemente *Fausto*, de Goethe. Manuela fica preocupada com o abandono da faculdade e o destino incerto do filho, no qual este se defende e alerta a mãe que se tudo der certo, sua vida irá mudar completamente.

Walter Salles e Daniela Thomas discutem no filme o momento de crise no Brasil, não só a econômica, mas a artística também. Fica claro o descontentamento e a

⁵⁸ RATTNER, Jair. Pesquisa revela resistência à imigração brasileira em Portugal. Caderno A4. Folha de São Paulo, 22 out. 1990. Disponível em <<http://www.acervofolha.com.br>>. Acesso em: 20 ago. 2013

desistência em seguir a carreira artística do Brasil, posto que a Embrafilme extinguiu suas atividades em meados de 1990, mas os recursos estatais para as atividades culturais já estavam comprometidas muito antes. A cena em que Paco admira um ensaio teatral, a atriz Beth Coelho encarna *Hamlet*, de William Shakespeare, cuja fala manifesta a desvalorização do artista:

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, voz trêmula e toda a sua aparência se ajusta ao que ele pretende. E tudo isso por nada.

O esforço do artista em mudar a si mesmo, interpretando as paixões humanas, não seria correspondido pelo público. O mesmo ocorre com Paco e o seu ensaio para o texto do Goethe. Seu estudo para encarnar a personagem e conseguir o papel no teatro não é alcançado.

Já o personagem Miguel representa a outra categoria artística: o músico. Não vê oportunidades do Brasil, tampouco para tocar *jazz*. Seu destino é tocar seu trompete em alguns bares portugueses para manter ao único prazer que lhe resta, o uso desenfreado de drogas.

Desnorteado com a ausência da mãe e sem dinheiro na poupança, Paco coloca fim a sua ideia de se tornar um ator. Seu personagem, pelo menos no início do filme, representa a classe cinematográfica e teatral que estão descontentes com os rumos culturais do país há tempos, sendo o governo Collor o estopim da situação que o Brasil perece.

Estas situações são apenas representações do que ocorreu na sociedade brasileira. Oriundos da classe artística ou não, milhares de brasileiros buscaram uma vida melhor em outros países. Uma reportagem feita pelo *Estado de São Paulo* relata os sentimentos daqueles que imigraram para Portugal:

A casa do Brasil situada no coração de Lisboa, também serve como um núcleo para exorcizar o banzo – termo africano que significa saudade, adotado pelos brasileiros. Sobre tudo para os recém-chegados. Quem vivem em Portugal há mais de cinco anos, já incorporou as dificuldades, continua pensando no Brasil, mas ainda prefere ficar naquele país. Poucos, porém, admitem que seja para sempre. “A gente se torna um pouco como uma planta aquática: desenterramos as raízes e não

conseguimos voltar a plantá-las de novo”, observa Virgínia de Freitas, em Portugal desde 85.

Antes de se mudar para Portugal, Virgínia e o seu marido, Alípio de Freitas viveram dois anos em Moçambique. Quando voltaram à capital portuguesa, ela estava decidida a ficar e passou então a lutar contra os sentimentos de culpa por não estar no seu país. “Sentia-me omissa”, confessa. Hoje, está apaixonada pelo Alentejo, onde vive e visita o Brasil a cada dois anos.

“Estou me estruturando para passar a viver metade do ano no Brasil e metade em Portugal”, diz Vital Bezerra, residente em Lisboa há 23 anos e até os últimos 7 se contentava em visitar a família uma vez por ano. Bezerra foi um dos primeiros dentistas a chegar a Portugal, na década de 70. “Não tive dificuldade em me adaptar”, lembra. Cinco anos depois, passou 45 dias no Brasil para decidir seu rumo. “Percebi que o circuito estava fechado para quem estava de fora; achei que ia sofrer mais no Brasil e voltei a Portugal decidido a abrir meu consultório.”

“Gostaria de voltar, mas me preocupa a insegurança e a falta de perspectiva profissional”, confessa a fotógrafa Fabiana de Castro, há três anos em Portugal.⁵⁹

Apesar de recomeçar com dificuldades em outro país e a saudade dos familiares e do Brasil, nos relatos acima podemos verificar o medo do retorno à terra de origem, uma vez que existe a falta de perspectiva profissional. A reportagem feita no ano de 1995 é a mesma do ano de produção de *Terra Estrangeira*, período que ainda persistia os traumas do governo de Fernando Collor e resquícios da desordem econômica nacional.

O exílio supostamente pode ser marcado pela aventura de adentrar em territórios desconhecidos. Não se pode ignorar o caráter de fuga desses imigrantes, como bem pontua Octavio Ianni no artigo *Uma longa viagem*:

Todo migrante é também um viandante, peregrino, fugitivo, aventureiro, viajante ou retirante. Está em busca de outros ares, terras, perspectivas de vida, modos de ser. Foge do que conhece e busca o que desconhece. Imagina o futuro como negação do passado, surpreendendo-se com o presente. Aventura-se, arrisca-se. Imagina chegando em outro lugar, encontrar outras possibilidades de vida e trabalho, realização e emancipação. Entretanto, desde o momento em

⁵⁹ DURÁN, Christina. Brasileiros em Portugal lutam contra a saudade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 out. 1995. Disponível em <<http://www.acervo.estadao.com.br>>. Acesso em 20 ago. 2013.

que parte lança-se em uma travessia que não termina nunca, quer seja derrotado, quer seja vencedor⁶⁰.

Apesar da ideia de imigração propor um rompimento com a pátria, é elemento característico do viajante o impulso pela aventura⁶¹. Paco e Alex, apesar do deslocamento ser marcado pela tensão de serem pegos pelo contrabandista Igor e enfrentar o preconceito por serem estrangeiros, não estão isentos dos elementos aventureiros que o casal vivencia ao longo da trajetória para San Sebastian.

Entretanto, a trajetória não encontra seu fim. Paco, ferido pelos comparsas de Igor, é levado por Alex até San Sebastian. Com a câmera distante e filmando em grandes planos, o automóvel ainda prossegue o seu trajeto, cujo deslocamento nunca cessa. A jovem cantarola ao som de Vapor Barato e profere a frase final: *“um dia a gente chega em casa”*. Podemos pressupor que a derradeira cena marca a desesperança e incerteza vivida pelos imigrantes brasileiros que embarcam em terras estrangeiras.

⁶⁰ IANNI, Octávio. Uma longa viagem. **Revista Tempo Social**. São Paulo, 2004, v.16 n.1, jun. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12421>>. Acesso em: 22 ago. 2013.

⁶¹ Não devemos ignorar o fascínio do homem, desde os tempos remotos, pela busca do “paraíso” no Novo Mundo. Nos relatos dos primeiros viajantes, esse “paraíso” seria uma terra distante, isenta de sofrimentos e contempladas com as mais belas paisagens. Como exemplo, temos os relatos de viagens fantasiosas de Marco Polo e suas descrições em tom aventureiro, nas regiões asiáticas. Sua obra atçou o imaginário dos navegadores do século XVI e continua a exercer influência nos seus leitores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que confusão, que confusão! É preciso colocar ordem na minha cabeça. Desde que cortaram minha língua, uma outra língua, sei lá, funciona sem parar no meu crânio, alguma coisa fala, ou alguém, que de repente se cala para recomençar tudo outra vez, ah ouço coisas demais que no entanto não digo, que confusão, e, se abro a boca, é como um ruído de pedrinhas remexidas. Ordem, uma ordem, diz a língua, e fala de outra coisa ao mesmo tempo, sim sempre desejei a ordem.

Albert Camus

O trecho cima faz parte do conto *O Renegado ou um Espírito Confuso*, da obra intitulada *O Exílio e o Reino*. Nos seus contos, o autor destaca a solidão sentida pelos seus personagens, que estão na condição de exilados, à margem da sociedade onde estão inseridos. Contudo, cada personagem imagina o seu próprio reino, onde o exilado encontra a felicidade tão almejada.

A sua obra, como bem disse o próprio autor, narra o absurdo da condição humana, vivenciada pelas desventuras dos homens do século XX. Paco, Alex e Miguel poderiam fazer parte deste romance de Albert Camus. Durante todo o filme, estes personagens nunca duvidaram de serem estrangeiros.

O filme aborda uma série de temas, mas que infelizmente, não foi possível abranger todos os detalhes no presente trabalho. A minha proposta foi lançar uma análise sobre o autoexílio no Brasil. Mesmo escolhendo um tema, as dificuldades existiram durante toda a pesquisa.

A questão do autoexílio ainda foi pouco debatida pela bibliografia. Quase não existem obras que abordam esse episódio lastimável da década de 1990. Apesar de existir um razoável material acerca da política Collor e do *impeachment* de 1992, Walter Salles ousou em retratar no filme, cidadãos brasileiros partindo do país, rumo a um futuro melhor.

Podemos nos perguntar o porquê da falta de estudos que trabalham com o autoexílio. Por ter sido um acontecimento recente da história do Brasil sustenta uma hipótese. Mas também existe a possibilidade de estarmos vivendo na era da apatia.

Para o historiador Russell Jacoby⁶², é visível um sentimento entre os intelectuais desde o declínio dos movimentos de esquerda e a crise do socialismo, acontecimentos oriundos no final do século XX. A utopia, segundo o autor, sugere que as circunstâncias históricas do futuro será melhor do que foi o passado e vai ser melhor do que é no presente, ou seja, a história caminhava em plena evolução. Essas utopias foram esfaceladas ao longo da história recente.

No caso do Brasil, não foi diferente o sentimento de apatia, que permeava não apenas entre os intelectuais. A geração que vivenciou o golpe militar e as suspensões dos direitos humanos ficou eufórica com a redemocratização brasileira, após vinte anos. Entretanto, o sentimento de euforia não foi duradouro. Logo nos primeiros anos de democracia, a economia estava inflacionada.

O governo de Fernando Collor foi o ápice desse desânimo e descrença de que o Brasil poderia se tornar melhor com a restauração das políticas democráticas. Os brasileiros tinham novamente motivos para sair de cena. O problema não era os órgãos repressores. Era um governo marcado pela corrupção e que abandonara os seus próprios filhos.

A imigração virou uma ação rotineira. Portugal foi o destino mais procurado, seja pela língua ou por serem os nossos antepassados. Os problemas da imigração não ocorreram somente em território nacional, mas na “metrópole” também. Paradoxalmente, vivemos um movimento inverso ao testemunhar o autoexílio dos portugueses rumo ao Brasil diante das taxas de desemprego em Portugal.⁶³

A presente pesquisa faz um breve estudo sobre o cenário brasileiro no ano de 1990, a partir de *Terra Estrangeira*. O foco é o autoexílio econômico. É provável que muitos estudos sejam elaborados a partir deste tema. No entanto, as informações que constituem esta pesquisa são de acervos de jornais e revista. Algumas questões levantadas no início do Capítulo III não tiveram respostas.

No que se concerne o autoexílio em *Terra Estrangeira*, existe apenas um trabalho feito pela socióloga Janaína Cordeiro Freire. Apesar do excelente estudo, sua análise não contempla aspectos históricos em torno da questão.

⁶² “Os acontecimentos de 1989 assinalam uma mudança decisiva no Zeitgeist: a história faz ziguezague. Não há como extrair daí extrair lições simplistas, mas é evidente que o radicalismo e o ideal utópico que o sustenta deixaram de ser forças políticas ou mesmo intelectuais importantes.” In: JACOBY, Russell. **O fim da utopia: política e cultura na era da apatia**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 22-23.

⁶³ A informação foi retirada no site <<http://p3.publico.pt/actualidade/economia/2495/quero-um-emprego-para-onde-devo-emigrar>>. Acesso em: 9 set. 2013.

Espero que esta temática venha a ser objeto de pesquisa de muitos historiadores, mesmo que necessariamente não contemple apenas *Terra Estrangeira*. Que o autoexílio seja analisado no campo da política e da econômica. Há muito trabalho a ser feito.

FICHA TÉCNICA

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

Direção: Walter Salles, Daniela Thomas

Roteiro: Walter Salles, Daniela Thomas, Marcos Bersntein, Millôr Fernandes

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Produtor Executivo: Flávio Tambellini

Co-produtores: Flávio Dantas, Antônio da Cunha Telles

Edição: Walter Salles e Felipe Lacerda

Direção de Arte: Daniela Thomas

Música: José Miguel Wisnik

Figurino: Cristina Camargo

Elenco

Fernando Alves Pinto	Paco
Fernanda Torres	Alex
Luís Melo	Igór
Laura Cardoso	Manuela
Alexandre Borges	Miguel
João Lagarto	Pedro
José Laplaine	Loli
Thecky Karyo	Kraft

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 1996

Melhor Filme – International Film Festival 1996

Melhor Roteiro – Providence Film Festival - 1996

DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRÍTICAS CINEMATográfICAS

CAMACHO, Marcelo. Bom de Plateia. **Veja**, São Paulo, n. 1414, p. 129, 18 out. 1995.

LIMA, João Gabriel de. Cacoete estético: a falta do roteiro sobra do artifício. **Veja**, São Paulo, n. 1420, p. 149, 29 nov. 1995.

LAMAKI, Amir. Walter retoma os seus exilados em novo filme. **Folha de São Paulo, São Paulo**, 15 set. 1995. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br>>. Acesso em: 18 ago. 2013

MERTEN, Luís Carlos. Terra Estrangeira realiza o caminho de volta. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 24 nov. 1995. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

RESENDE, Marcelo. “Terra Estrangeira” reforça o estigma do exílio na obra de Walter Salles. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 nov. 1995. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br>>. Acesso em: 18 ago. 2013

ROONEY, David. Review: Foreign Land. Tradução de Grace Campos Costa. **Variety Magazine**, EUA, 2 out. 1995. Disponível em <<http://variety.com/1995/film/reviews/foreign-land-1200443603/>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

FILME

O CÉU DE LISBOA. Direção: Wim Wenders. Universal, 1994, 1 DVD (99 min), son., p&b.

O ESTADO DAS COISAS. Direção: Wim Wenders. Vinny Filmes, 1982 (116 min.), son., p&b.

LEI

BRASIL. Lei nº8.685, de 20 de Julho de 1993. Lei do Audiovisual. Retirado em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm> Acessado no dia 30 jun. 2013.

JORNAIS E REVISTAS

DURÁN, Christina. Brasileiros em Portugal lutam contra a saudade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 8 out. 1995. Disponível em <<http://www.acervo.estadao.com.br>>. Acesso em 20 ago. 2013.

MESSIAS, Carlos. Pé na tábua. **Revista GOL**, São Paulo, jun.2012, p. 88.

RATTNER, Jair. Pesquisa revela resistência à imigração brasileira em Portugal. Caderno A4. **Folha de São Paulo**, 22 out. 1990. Disponível em <<http://www.acervofolha.com.br>>. Acesso em: 20 ago. 2013

SITES

Sobre a taxa *overnight*. Disponível em: <http://www.bcb.gov.br/pec/sdds/port/txselic_p.htm> Acesso em: 31 jul. de 2013.

Sobre portugueses morando no Brasil. Disponível em: <<http://p3.publico.pt/actualidade/economia/2495/quero-um-emprego-para-onde-devo-emigrar>>. Acesso em: 9 set. 2013.

Site oficial do Canal Brasil. Disponível em: <[http:// http://canalbrasil.globo.com/](http://http://canalbrasil.globo.com/)>. Acesso em: 30 jul. 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora Universidade de Brasília, 1987.

BARBOSA, Alexandre de Freitas. **O mundo globalizado: política, sociedade e economia**. São Paulo: Contexto, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. A crise do cinema brasileiro e o plano Collor. Folha de São Paulo, 23/06/1993. In: **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil: a produção da história no cinema – guia didático de filmes – como usar o cinema na escola**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1992.

BERNARDET, Jean – Claude. **O que é Cinema?** São Paulo: Brasiliense, 2000.

BLOCH, Marc. A história e os homens. Tradução de André Telles. In: **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CAMUS, Albert. **O Exílio e o Reino**. 6. ed. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CONY, Carlos Heitor. **As viagens de Marco Polo**. Adaptação de Carlos Heitor Cony e Lenira Alcure. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CUNHA, Paulo Ribeiro. Militares e anistia no Brasil: um dueto desarmônico. In: SAFATLE, Vladimir & TELES, Edson (org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

EDUARDO, Cléber. Diretores transnacionais latino-americanos (1985-2007). In: BAPSTISTA, Mauro & MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008, p.199

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. revista e ampliada. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1972.

FREIRE, Janaína Cordeiro. **Identidade e exílio em Terra Estrangeira**. São Paulo: Annablume, 2009.

GARCIA, Marco Aurélio. Esquerdas: rupturas e continuidades. In: DAGNINO, Evelina (Org.). **Anos 90: política e sociedade no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. 3. ed. Tradução de Maria Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**. Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

HOBBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1870**. Programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IANNI, Octavio. **A era do globalismo**. 8º Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. **Uma longa viagem.** Revista Tempo Social. São Paulo, 2004, v.16 n.1, jun. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12421>>. Acesso em: 22 ago. 2013.

JACOBY, Russell. **O fim da utopia: política e cultura na era da apatia.** Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JORGE, Marina Soler. **A imagem da nação em Terra Estrangeira.** Revista Rumores, São Paulo, ed. 4, jan./fev./mar./abr. 2009.

MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea.** São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

MENENGUELLO, Raquel. Partidos e tendências de comportamento: o cenário político em 1994. In: DAGNINO, Evelina (Org.). **Anos 90: política e sociedade no Brasil.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

NAGIB, Lúcia. **A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **O cinema de retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.** São Paulo: Ed.34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990 – 2007). In: BAPSTISTA, Mauro & MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema Mundial Contemporâneo.** Campinas: Papirus, 2008.

PATRIOTA, Rosângela. O Teatro e o Historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (Orgs.). **A história invade a cena.** São Paulo: Hucitec, 2008.

PESSOA, Fernando. **Poesias.** 8º ed. Rio de Janeiro: Agir, 1981.

RAMOS, Alcides Freire. **Apontamentos em torno do cinema brasileiro na década de 1990**. Revista Nuevo Mundo. Debates, 23 jan. 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/3378#quotation>>. Acesso em: 30 de junho.

_____. **Canibalismo dos Fracos: Cinemas e História do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.

SAID, EDWARD. **Reflexões sobre o exílio**. In: Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA. Hadija Chalupe da Silva. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Ecofalante, 2010.

SORLIN, Pierre. **La storia nei film: interpretazione del passato**. Firenze: La Nuova Italia, 1984.

STRECKER, Marcos. **Na estrada: o cinema de Walter Salles**. São Paulo: Publifolha, 2010.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.