

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Pedro Vaz Perez

O CINEMA E AS IMAGENS DA CULTURA:
alegoria e contraponto em *Terra estrangeira*

Belo Horizonte
2014

Pedro Vaz Perez

**O CINEMA E AS IMAGENS DA CULTURA:
alegoria e contraponto em *Terra estrangeira***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Linha de pesquisa: Linguagem e mediação sociotécnica

Orientador: Márcio de Vasconcellos Serelle

Belo Horizonte
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

P438c Perez, Pedro Vaz
O cinema e as imagens da cultura: alegoria e contraponto em *terra estrangeira* / Pedro Vaz Perez. Belo Horizonte, 2014.
166 f.: il.

Orientador: Márcio de Vasconcellos Serelle
Dissertação (Mestrado)- Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

1. Cinema brasileiro. 2. Salles, Walter, 1956. Terra estrangeira - Crítica e interpretação. 3. Thomas, Daniela, 1959. Terra estrangeira - Crítica e interpretação. 4. Rocha, Glauber, 1939-1981. Terra em transe - Crítica e interpretação. 5. Cinema - Montagem. 6. Alegoria. I. Serelle, Márcio de Vasconcellos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 791.43(81)

Pedro Vaz Perez

**O CINEMA E AS IMAGENS DA CULTURA:
alegoria e contraponto em *Terra estrangeira***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Linha de pesquisa: Linguagem e mediação sociotécnica

Marcio de Vasconcellos Serelle (orientador) – PUC Minas

Júlio César Machado Pinto – PUC Minas

Vera Lucia Follain de Figueiredo – PUC Rio

Belo Horizonte, 13 de fevereiro de 2014.

Às minhas avós, Olympia e Licinha.

AGRADECIMENTOS

As infindáveis noites solitárias, frente ao computador ou junto aos livros, dão a dimensão errada: pesquisar nunca se faz sozinho. Por isso, agradeço a todos que contribuíram para a realização deste trabalho. Fica expressa aqui a minha gratidão, admiração e carinho. Correndo o risco de deixar muitos nomes de fora, cito alguns, em especial:

Aos meus pais, pelo carinho, apoio e compreensão nos momentos difíceis. À minha irmã, Paula, pela grande amizade, pelo *laptop* e “pelas críticas”! E a toda a minha família, por compreenderem com carinho minhas ausências motivadas pelos intermináveis estudos.

À minha namorada, Natacha, pelo apoio incondicional em todos os momentos. Por todas as leituras e comentários. Acima de tudo, por todo amor e carinho, que nunca faltaram.

Aos meus amigos de longa data, que insistiram em estar presentes mesmo em meio ao turbilhão acadêmico. Aos colegas de sala, de grupo de pesquisa e amigos de “treta”, cuja parceria e colaboração foram imprescindíveis. Agradeço a todos, em especial aos que se envolveram diretamente na pesquisa: Thiago Pereira, Giselle Lucena, Marcus Soares, Felipe Campos, Marco Túlio Ulhôa, João Guilherme Dayrell; Marina Câmara e Cláudio Vieira.

Ao meu orientador, Marcio Serelle, por acreditar neste projeto desde o primeiro momento. Obrigado pelas leituras atentas, rigorosas e construtivas; por saber apontar caminhos quando foi preciso e “deixar o vagão correr solto” em outros momentos; pelas incontáveis oportunidades; e, sobretudo, pela amizade. Aos professores Vera Follain e Julio Pinto, que gentilmente aceitaram o convite para compor a banca final. Vera, seus textos, apresentações e comentários em seminários e congressos me fizeram acreditar que estava no caminho certo. Julio, os instigantes contrapontos e o incentivo a fazer diferente, nas aulas e em outras conversas, foram fundamentais para a realização dessa pesquisa. Ao professor Eduardo de Jesus pela contribuição fundamental em conversas pelos corredores, na sala de aula e, especialmente, pela leitura atenta do trabalho na qualificação. Aos professores Paulo Pereira e Regina Mota, entre outros diversos motivos, por me mostrarem que a pesquisa em cinema parte das vísceras e do coração; sem dúvida, este trabalho começou muito antes, nas aulas do Paulo e no *Grupo Glauber*, coordenado pela Regina.

Aos demais professores do mestrado da PUC Minas e da UFMG – onde cursei isoladas –, que, cada um a sua maneira, contribuíram significativamente para este projeto.

E, a todos que fizeram, fazem e acreditam no cinema brasileiro: a culpa é de vocês!

(...) é Roma, é Roma! E os cartões postais e o sino que *sona*! (...) Os homens construirão amanhã sobre as antigas pedras e não restará nada das novas construções. Nada de construções como as que eles fabricaram. Construções sobre antigas construções ou sobre novas construções, para fazer crer que é diferente, mas é a mesma coisa!

Juliet Berto em *Claro*, de Glauber Rocha.

RESUMO

Essa dissertação parte do filme *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, visto em contraponto com *Terra em transe*, de Glauber Rocha, para investigar formas pelas quais o cinema pode se apropriar de um fato histórico pontual para, a partir dele, propor um olhar em profundidade, colocando em relação diferentes imagens que formam a cultura, rumo a uma visão histórica, crítica e complexa. Como operadores e base metodológica vale-se sobretudo dos conceitos de “história” e “alegoria”, de Walter Benjamin; do conceito de “heterologos”, de Maria Helena Varela; e traz o aporte da concepção de montagem de conflitos elaborada por Sergei Eisenstein. As hipóteses são testadas a partir da análise fílmica, que, como método, alia ao arcabouço teórico a compreensão dos variados instrumentos do discurso cinematográfico. Demonstra-se que, a partir de uma montagem alegórica, *Terra estrangeira* plasma, em suas imagens cinematográficas, imagens da cultura, de maneira anacrônica, como forma de propor pensamento imagético a partir do fato histórico. Mais do que respostas simples para as causas de uma crise política, o filme oferece contrapontos desta com uma teia de imagens de diferentes temporalidades, como numa formulação dialética, aberta ao devir, colocando em relação, no presente da ação dramática, elementos tidos como passadistas, mas que ainda hoje intencionam as experiências dos sujeitos e dos grupos, desvelando uma construção histórica heterogênea e dialética, ao contrário das estruturas lineares e causais do historicismo. Da crise ao crônico, *Terra estrangeira* constrói uma visão de mundo.

Palavras-chave: Cinema. Cinema brasileiro. Alegoria. Montagem. História. Anacronia.

ABSTRACT

This dissertation parts from the film *Terra estrangeira*, from Walter Salles and Daniela Thomas, seen through a counterpoint with *Terra em transe*, from Glauber Rocha, to investigate ways in which cinema can take ownership of punctual historical fact to, from it, propose an in-depth look, putting into relation different images that form culture, toward a historical vision, critical and complex. As operators and methodological basis draws especially on Walter Benjamin's concepts of "history" and "allegory"; Maria Helena Varela's "heterologos"; and brings the contribution of the Sergei Eisenstein's montage of conflicts concept. Hypotheses are tested in a film analysis, which, as a method, allies to the theoretical outline several instruments of cinematographic discourse. It's shown that, from an allegorical montage, *Terra estrangeira* shapes, from its cinematographic images, images of culture, in an anachronistic manner, as a way of proposing imagetic thought from historical fact. More than simple answers to the causes of a political crisis, the film counterpoints it with a web made of images from different temporalities, as in a dialectical formulation, open to becoming, putting in relation, in dramatic action's present, elements taken as belonging to past, but which still intend experiences of individuals and groups, unveiling a heterogeneous and dialectical history construction, unlike the linear and causal structures of historicism. From the the crisis to the chronic, *Terra estrangeira* builds a worldview.

Keywords: Cinema. Brazilian cinema. Allegory. Montage. History. Anacrony.

LISTA DE FOTOGRAMAS

FOTOGRAMA 1 – <i>Hope</i> 90	28
FOTOGRAMA 2 – Collor	29
FOTOGRAMA 3 – Prelúdio	32
FOTOGRAMA 4 – <i>Noir</i>	44
FOTOGRAMA 5 – Navios	53
FOTOGRAMA 6 – Planos para San Sebastian	54
FOTOGRAMA 7 – Epílogo	67
FOTOGRAMA 8 – Antiquário	69
FOTOGRAMA 9 – Física e arte	113
FOTOGRAMA 10 – Ensaio onírico	115
FOTOGRAMA 11 – Paco, Cristo, Collor	118
FOTOGRAMA 12 – Morte da mãe	121
FOTOGRAMA 13 – Cabo Espichel	129
FOTOGRAMA 14 – Paradigmas gráficos	132
FOTOGRAMA 15 – Interlúdio I	137
FOTOGRAMA 16 – Interlúdio II	139
FOTOGRAMA 17 – Estrada	142
FOTOGRAMA 18 – Navio encalhado	144

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	12
2.	<i>TERRA ESTRANGEIRA</i>, DE WALTER SALLES E DANIELA THOMAS .	24
2.1	O filme no contexto; o contexto no filme	27
2.1.1	<i>Revisão contextual: economia, cultura e política</i>	31
2.1.2	<i>Revisão crítica</i>	35
2.2	O confronto com a história	39
2.2.1	<i>Walter Salles: documentarista-historiador</i>	40
2.2.2	<i>O filme de estrada</i>	45
2.2.3	<i>O epos cinematográfico: o cinema entre a viagem e a música</i>	50
2.2.3.1	<u>D. Sebastião, Rei de Portugal</u>	56
2.3	Considerações preliminares: tempo e anacronia	58
3.	ALEGORIA, ORIGEM, BARROCO	65
3.1	O antiquário e o conceito de alegoria segundo W. Benjamin	66
3.1.1	<i>Alegoria e imagens técnicas</i>	76
3.2	O contraponto com <i>Terra em transe</i>: a alegoria e o não fechamento de sentidos	80
3.2.1	<i>Diagnósticos e contradições</i>	81
3.2.2	<i>Transe e alegoria</i>	83
3.2.3	<i>Temporalidades em simultaneidade: filogenia e origem</i>	88
3.3	Uma aproximação ao barroco americano	93
3.3.1	<i>A imagem entre a natureza e a história: o método do contraponto</i>	99
4.	MONTAGEM ALEGÓRICA CINEMATOGRAFICA	104
4.1	A análise cinematográfica: instrumentos e método	107
4.2	Das construções individuais como lexias	111
4.2.1	<i>Início e personagem</i>	111
4.2.2	<i>Pai; filho; Cristo; Collor; San Sebastian</i>	117
4.2.3	<i>A morte de Manuela e o tríptico do tempo</i>	120
4.2.4	<i>Um percurso no tempo e a profundidade de campo</i>	128
4.2.5	<i>Paradigmas gráficos</i>	133
4.2.6	<i>Interlúdio</i>	135
4.2.6.1	<u>A viagem</u>	141
4.2.7	<i>O navio encalhado: cronológico interrompido</i>	145
4.3	Considerações finais	150
5.	CONCLUSÃO	154
	REFERÊNCIAS.....	160
	FILMOGRAFIA.....	164

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasceu e foi movida por uma dupla perspectiva, dois sustentáculos que representam, antes de tudo, inquietações de vida aqui concretizadas em um trabalho acadêmico de longo fôlego: o cinema e o social. A imagem cinematográfica já há longa data me incomoda, no bom sentido do termo, muito provavelmente devido a minha formação acadêmica no campo do jornalismo e da atuação profissional acumulada na televisão. Assim, minha obsessão maior sempre foi a de pensar a tela – seja ela a do cinema, a da TV ou a dos novos dispositivos portáteis – a partir de sua característica maior de superfície permeada por um verdadeiro enxame de signos, cuja mirada do espectador só pode se dar a partir da arbitrariedade do olhar, naquele escaneamento do qual trata Vilém Flusser (2011). Soma-se à superficialidade, a dimensão sonora do cinema.

A imagem técnica é síntese entre uma tradição pictórica que atravessa milênios contrapontada pelo conceito concreto e sintagmático da palavra escrita. Mas, mesmo do alto de todo o conhecimento técnico e científico acumulado, alerta-nos Flusser (2011) em *Filosofia da caixa-preta*, os homens passaram a se enganar com relação às imagens técnicas, devido à grande parença delas com os objetos que representam, o que podemos chamar de vocação realista da imagem técnica ou de sua origem fotográfica. Em outras palavras, para Flusser o homem corre o risco de se esquecer dos contratos de representação e passar a ter a impressão de se relacionar, a partir da imagem, diretamente com a coisa no mundo, retornando, portanto, à magia.

Assim, o primeiro motor dessa pesquisa, de certa forma, é influenciado pelo autor tcheco: compreender de que forma pode o cinema subverter o automatismo, o efeito de real gerado pelo contato do homem com a tecnoimagem, rompendo, assim, o ciclo mágico? Ou seja, tenho em mente a potencialidade inerente ao processo de escaneamento da imagem pelo espectador (que não é linear, sintagmático) e a impossibilidade, em última instância, da cristalização de sentidos oriunda das incontáveis possibilidades de significação projetadas a esse espectador. Se a imagem tem fascinado e entretido o homem ao longo da história, ela carrega consigo, ao mesmo tempo, aquela incompatibilidade última a qualquer projeto totalizante, a qualquer fechamento.

Pois, se encaramos o cinema como arte, podemos nos valer da lúcida constatação de Jacques Rancière (2005), em *A Partilha do sensível*, para quem a arte não empresta aos

projetos políticos, sejam os de dominação ou de emancipação, mais do que lhes pode emprestar. Assim como as letras ou qualquer outra forma de expressão artística, o cinema “destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores [espectadores] como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra [e da imagem]” (RANCIÈRE, 2005, p. 18). As dominações, hegemonias e fechamentos de sentido ficam por conta dos dominadores, dos detentores do poder, que podem valer-se da imagem para tanto. Mas, a culpa, por assim dizer, não é da imagem.

É possível, pois, pensar o cinema como sendo formado por blocos de movimento-duração – apropriando-me do conceito de Gilles Deleuze (2012; 2007) – que embaralham as significações estáveis, racham o sentido da comunidade, assim como aquelas manifestações artísticas que provocaram tanta preocupação em Platão (2012), culminando na famosa passagem na qual propõe a expulsão dos poetas da cidade, permitindo apenas a apresentação daqueles estilos que não oferecessem riscos ao consenso e à coesão do grupo.

Rancière (2010), em outro texto, tende a valorizar a potência política da forma em detrimento do conteúdo. Seu argumento é conciso e muito válido; tal divisão, já clássica, é útil em termos didáticos e atende perfeitamente bem a seus propósitos no contexto, por exemplo, de *A Imagem intolerável*. No entanto, prefiro compreender uma forma como sendo indissociável de seu conteúdo, como propõe, por exemplo, Antoine de Baecque em sua revisão acerca da emergência do pensamento dos “jovens turcos” nos *Cahiers du cinèma*:

Não se trata mais de opor o fundo e a forma escolhendo um em vez do outro, mas de sugerir uma ideia do cinema radicalmente nova: o pensamento de um autor assume forma cinematográfica pela *mise en scène*, e, esse “pensamento que toma forma; forma quem pensa” [citando Godard] constitui a beleza absoluta de um filme (BAECQUE, 2010, p. 137).

Não se trata, evidentemente, de revalorizar, de maneira anacrônica, a política dos autores após mais de meio século, mas, sim, de apontar para essa impossibilidade última de se dissociar forma e fundo. Nesse sentido, compreende-se melhor a proposição de Deleuze (2012), ao encarar o cinema como composto por blocos de movimento-duração. A referência a um bloco remete a um cristal, a uma amálgama de percepções desses movimentos capturados ao longo de um tempo determinado, no qual significam em conjunto imagens, sons, cortes, durações, permanências, linhas, cores, luzes, sombras, pessoas, objetos,

palavras, discursos etc. É essa construção conjunta que funda a narrativa. As imagens e o sons já *são* a narrativa, não existe separação neste fenômeno.

É, pois, a partir de todas as nuances descritas acima, experimentadas naquele momento no qual *o cinema acontece*, que buscarei olhar para meus objetos.

O social, segundo motor dessa pesquisa, funda-se, necessariamente, numa carga de ideologia que me consome e me movimenta e da qual, mesmo com todas as correções e precauções, não abri mão ao longo da pesquisa. Trata-se da vontade de compreender pelo menos parte da magnitude das forças díspares que compõem o povo brasileiro, latino-americano, americano, mesmo tendo consciência dos limites e impossibilidades de tal projeto. Assim, faço minhas as palavras de Darcy Ribeiro no Prefácio de *O Povo brasileiro*, quando, com classe, adverte:

não se iluda comigo, leitor. Além de antropólogo sou homem de fé e de partido. Faço política e faço ciência movido por razões éticas e por um fundo patriotismo. Não procure, aqui, análises isentas. Este é um livro que quer ser participante, que aspira a influir sobre as pessoas, que aspira a ajudar o Brasil a encontrar-se a si mesmo (RIBEIRO, 2006, p. 16).

Mas, não cometamos enganos. Não se trata de trazer à academia ufanismos ou nacionalismos exacerbados, tão prejudiciais à pesquisa científica, cujas consequências todos conhecemos. Ao contrário, a proposta é a da busca por uma posição no debate, pela compreensão do mundo do qual fazemos parte, uma vez que consideramos o ser humano não do ponto de vista da ontologia, do ente individual fechado em si próprio, mas do ser compartilhador e compartilhado, subjetivador e subjetivado: nós somos moldados pela cultura e atravessados pela linguagem. De certa forma, se a cultura é meu objeto, pesquisa, pois, a mim próprio – mas, com a consciência de que eu é outro.

A partir desses dois motores, cujas relações nem sempre são tranquilas, a questão principal, que percorre todo o trabalho, é, inspirada no *Prólogo epistemológico-crítico* de *Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin (2011), a de compreender, a partir de todas as suas contradições, as relações entre uma ideia e sua representação concreta, fenomênica, na imagem – e nos sons. Por ideia compreendemos o sentido platônico do termo a partir da revisão de Benjamin, para quem as ideias relacionam-se com as coisas como as constelações em relação às estrelas: as constelações são compostas pelo conjunto de estrelas, mas não são redutíveis à sua soma. Do agrupamento surge algo novo, necessariamente

diferente, o que impede a identificação plena de um conjunto com o outro. A Benjamin, aqui, interessa o trânsito entre um e outro, capaz de provocar um dilaceramento crítico, frente à impossibilidade do universal ideal. Logo, compreendo aqui a imagem como representação, ou seja, como caminho não direto à ideia. Esse percurso pressupõe uma lacuna abismal, uma inevitável diferença entre o sentido e o significado. A forma que corporifica uma ideia, que promove sua manifestação fenomênica, tem nome: alegoria. E a ideia que orienta a presente pesquisa é busca pela compreensão das especificidades e diferenças que constituem nosso povo – brasileiro, latino-americano, americano. Ou seja, compreender, a partir das noções de uma teoria da cultura, as nuances e desdobramentos da forja e formação de um povo, e investigar, a partir das nossas expressões cinematográficas, os fragmentos dessa forja que ainda hoje nos subjetivam e orientam nossas maneiras de ver, sentir, pensar e expressar. Mas, para além disso, explicitar a possibilidade de encontrar linhas de fuga, arestas e rupturas em discursos históricos hegemônicos. Da ideia, universal e absoluta, para a imagem, arbitrária, lacunar e dissensual: como, das lacunas e do dilaceramento, pode o cinema inscrever uma visão crítica de mundo? E, em última instância, quais os termos de uma alegoria cujas bases são americanas? É nesse sentido que é possível justificar o título dessa pesquisa: tenho como objetivo explicitar a relação entre dois objetos, a imagem cinematográfica e a cultura, que, por sua vez, é composta por imagens. Ou seja, compreender como as imagens do cinema podem plasmar as imagens da cultura. E, neste percurso, a noção de alegoria é fundamental: como operador conceitual, mas, sobretudo, como método de trabalho, influenciando decisivamente nas maneiras de interpelar os objetos.

Para essa empreitada, elejo, principalmente, dois filmes realizados no Brasil em momentos distintos, mas que, para além das diferenças trazem consigo muito em comum. São eles: *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas¹, protagonista no capítulo 2; e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, formidável contraponto que nutre a terceira parte dessa dissertação. Ao longo do caminho, no entanto, outras imagens serão acionadas para compor uma vizinhança e orbitar ao redor desses objetos, tensionando-os, deles exigindo sempre mais.

¹ As citações de filmes ao longo de todo o trabalho adotarão o seguinte padrão: entre parênteses, o ano de lançamento do filme, seguido sempre do nome do realizador. Nas filmografia, ao final do trabalho, constam demais informações sobre a obra.

Quase 30 anos separam os dois lançamentos e as diferenças entre eles são evidentes, tanto em termos contextuais quanto no que concerne aos estilos dos cineastas. Ambos os filmes surgem em momentos de crises e bruscas rupturas, e esses contextos obviamente impregnam as produções: *Terra em transe* se inscreve no conturbado período entre o golpe de 1964 e o AI-5, em 1968. Já *Terra estrangeira* foi uma das primeiras produções nacionais após a extinção da Embrafilme e a promulgação da Lei do Audiovisual, período também marcado pela eleição e deposição de Fernando Collor de Melo, o primeiro presidente eleito pelo voto direto após o fim da ditadura. É possível afirmar que as crises estão latentes e motivam os dois filmes. Mas, suas inscrições não se dão de maneira direta: esses cineastas, cada um a sua maneira, optam por abordar o fato histórico (no qual culminou a crise) de maneira bastante peculiar. Os termos dessa peculiaridade, que parece desmontar o historicismo em prol da construção de uma “visão histórica”, tal qual reivindica e exerce o cubano Lezama Lima (1988), é que tentaremos contemplar nesse projeto.

Com o filme de Salles e Thomas conduzirei o segundo capítulo dessa dissertação, no qual busco delimitar as premissas da pesquisa, encontrando, no fílmico, elementos que darão consistência à nossa elaboração teórica, abrindo novas perspectivas de análise. O questionamento inicial que mobilizou a investigação, a partir de *Terra estrangeira*, foi: *de que forma o cinema pode nos ajudar a compreender um momento histórico específico?* Pois, o filme traz uma peculiar abordagem acerca do contexto no qual se deu a crise do governo Collor, suas arbitrárias medidas econômicas e políticas, dentre elas o confisco das poupanças. Mas não o faz remontando o contexto “tal e qual” aconteceu, ou seja, nem a partir de um documentário tradicional que buscaria iluminar causas e motivos da crise, tampouco recriando aquele contexto através de um contrato ficcional de verossimilhança, como num drama histórico. Pelo contrário, é uma narrativa genérica sobre o cotidiano de uma família de classe média paulistana, que em dado momento se viu afetada pelas medidas do governo.

No enredo de *Terra estrangeira*, Paco, um jovem da classe média paulistana, perde a mãe após o confisco das poupanças. Ela guardava todas as suas economias na caderneta, e nutria com isso o sonho de retornar a San Sebastian, sua cidade natal. Por isso, ao assistir pela TV ao anúncio da ministra Zélia Cardoso, sofre um colapso fatal. Em seguida, Paco, sem dinheiro e sem perspectivas de futuro, aceita a proposta de um traficante para levar uma encomenda para Portugal, partindo, assim, numa viagem errante em busca de suas raízes, incorporando o sonho da mãe.

O contexto histórico deu origem ao filme, mas aparece apenas aqui e ali, na diegese narrativa, em alguns comentários ouvidos no rádio, em pronunciamentos de Collor e de Zélia na TV e em cartazes colados em muros públicos, aludindo às campanhas políticas daquele pleito. O problema de pesquisa inicial, então, precisou receber ligeira correção: *de que forma o filme se apropria e complexifica aquele momento histórico?* Tratei de enumerar, portanto, as inquietações provocadas pelo longa-metragem: (i) temos um enredo aparentemente simples, aos moldes de uma narrativa clássica, mas que, no entanto, mostra-se permeado por diferentes camadas de significação; (ii) existe, no filme, o flerte com diferentes gêneros, mas não há a resolução total em nenhum deles, gerando certa frustração: como o *film noir*, o *road movie* e o drama; (iii) o gesto dos cineastas de deslocar a câmera, no momento em que a crise se agrava, do Brasil para Portugal, é instigante. Parece haver, portanto, a apropriação política do *road movie*; (iv) há, nitidamente, no filme, uma peculiar abordagem sobre a história, passível de uma investigação mais apurada: da crise ao crônico, do fato histórico pontual à profundidade da cultura.

Os gestos que venho explicitando parecem configurar uma postura alegórica do cineasta: formas outras de dizer-filmar sobre aquilo que se pensa. Pois, vê-se que o filme não recai em cristalizações de sentido fáceis – pelo contrário, alarga as possibilidades de compreensão, em diferentes camadas de significação e exige ao intérprete lançar mão de uma postura crítica, colocando em relação elementos exteriores à própria obra.

Em breve resumo, a principal hipótese construída nessa sessão, e que será testada posteriormente no capítulo analítico, é a de que, ao envolver na superfície da imagem cinematográfica, e na banda sonora, uma teia de signos heterogêneos que compõem os imaginários brasileiros e lusitanos, o filme recria uma memória que incorpora fatos históricos e mitos culturais para inscrever uma visão crítica de mundo, ou uma “visão histórica”, instaurando uma anacronia. Em outras palavras, a partir de suas imagens e sons, o cinema reconstrói certa representação da história, como uma memória que revela uma contradição inerente à própria temporalidade, tal qual demonstra Benjamin (2012) em suas teses *Sobre o conceito de história*. Pois, para esse autor, a história pode ser caracterizada como uma imagem dialética, aquela na qual se reconhece o presente como sendo intencionado por imagens do passado, rompendo, assim, com a visão historicista do *continuum*, linear e causal. Abaixo registrarei, brevemente, o caminho pelo qual foi possível atingir essa hipótese.

Retomemos um fato-chave do enredo: quando a mãe morre – ao mesmo tempo em que a crise se instaura, a câmera vai para Portugal. O que sugere esse gesto? De que maneira significa o *road movie*? Seria uma volta ao passado? Paco poderia ter ido para qualquer país desenvolvido, mas os autores escolheram Portugal. Longe de ser aleatória, essa jornada refaz ao inverso o caminho navegado há meio século pelos portugueses, copiando a solução que esses adotaram para seus problemas no passado, como analisa Vera Follain de Figueiredo (1999).

Didaticamente, é possível considerar que temos ao menos duas histórias entrelaçadas na imagem. Uma, mais evidente, é a do fato histórico propriamente dito, que é o lado documental da ficção: o contexto político e social, eleição e crise de Collor; o colapso social; as mortes pelo choque e o processo de exílio econômico não forçado. Por outro lado, há uma faceta quase mítica dessa representação, que emerge da comparação entre a crise do presente e imagens do passado colonial. Parece-me, portanto, que alguns elementos, no filme, cuidam de integrar essas duas dimensões, fundando, pela imagem, uma paradoxal anacronia histórica, fazendo coincidir diferentes temporalidades: a viagem entre Brasil (presente) e Portugal (passado no presente) – a viagem, que faz parte do imaginário lusitano desde tempos imemoriáveis; os ambientes em que os personagens estão inseridos (criados pela direção de arte, que não por acaso é assinada pela codiretora, Daniela Thomas); o Fado, música que rege todo o filme, de tradição notadamente lusitana, e que remete a uma entrega errante ao destino; e o confronto entre uma estética realista, que por vezes beira o documental, e outra expressionista e teatral, que faz embaralhar os signos da representação coesa e transparente.

Esse entrelaçamento de temporalidades parece sugerir, aos moldes do pensamento benjaminiano, que algo que vem de longe interfere em nosso dia a dia. Intenciona o presente. Se o passado faz parte do presente, se ele só existe no presente, quando lembrado, de fato a construção da história como sendo homogênea, contínua e progressiva de fato não se sustenta. Assumo, pois, a visão de Benjamin, para quem a história é heterogênea.

Se assim for, o filme propõe um movimento retrospectivo que vai ao passado não para compreendê-lo em si, mas para discutir, com ele, o presente. Faz eco à proposta de Darcy Ribeiro (2006, p. 13) sobre a necessidade de se compor uma teoria da cultura que dê conta da complexidade ibero-latina, gesto semelhante ao que empreende Lezama Lima (1988) em seu ensaio *A expressão americana*, sugerindo e exercendo um contraponto entre eras imaginárias, ou eras de imagens. A resposta à pergunta que orienta a pesquisa de Darcy,

sobre os motivos dos recorrentes insucessos de nossa sociedade, parece estar, portanto, menos no exame historicista agudo do que num olhar desprendido e amplo sobre a construção da genealogia brasileira – americana.

Que a crise do governo Collor é apenas mais um episódio numa trama que traz várias outras crises sucessivas e com origens semelhantes é o que o filme parece querer demonstrar. É nesse sentido que podemos considerar que a construção de *Terra estrangeira* parece apontar para uma alegoria dessa memória coletiva e formadora.

Sendo assim, tornou-se cada vez mais necessário, nessa pesquisa, melhor cercar a concepção de alegoria. Por isso, no capítulo 3 empreendo uma revisão sobre a complexa formulação de Walter Benjamin (2011) em *Origem do drama trágico alemão*. Este autor demonstra que a alegoria é uma forma de expressão, assim como a linguagem e a escrita, e não uma retórica ilustrativa através da imagem. É um sistema de signos e opera necessariamente um movimento abismal: a fundamental diferença, a inevitável sobre entre o sentido e a representação – ao contrário do símbolo, em que forma e conteúdo são indissociáveis. Por sua própria natureza, a alegoria atesta a impossibilidade de se atingir uma verdade absoluta por meio da arte e transforma tudo aquilo em que toca em coisa significativa, aberta à exegese. Pressupõe uma necessária arbitrariedade na relação entre significante e significado; entre texto e sentido. E alguns de seus traços principais são a plurivalência de sentidos, a paixão pela antítese e pela contradição, e a simultaneidade.

Buscando uma aproximação ao *Prólogo epistemológico-crítico* do livro sobre o Barroco, é possível arriscar dizer que a alegoria promove a manifestação fenomênica de uma ideia (ideia no sentido platônico). Proporemos, portanto, compreender, no caso específico do cinema, a alegoria como sendo a imagem de uma ideia, pois é ela que subverte o caráter icônico e indicial da imagem cinematográfica. Com a alegoria, o cineasta pode enganar o *aparelho*, *jogar* contra ele de forma similar à que reivindica Flusser (2011), fazendo-o mostrar aquilo que não está em seu *programa*. No cinema, a alegoria provoca um jogo de antíteses que leva ao não fechamento de sentidos.

No Brasil, um dos trabalhos com maior visibilidade acerca da alegoria cinematográfica é o de Ismail Xavier (2012) em *Alegorias do subdesenvolvimento*. E, nesta obra, um dos principais filmes analisados é *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. De modo que o filme, diretamente, e a filmografia do diretor, indiretamente, acabam por operar

como valioso contraponto à pesquisa, alargando as possibilidades de análise que terão lugar no quarto capítulo.

Optei por trazer *Terra em transe* à argumentação por possuir sequências alegóricas que dialogam com elementos que apontamos em *Terra estrangeira*, tais como a exploração de composição do plano, a música e a montagem para inscrever a anacronia, entre outros. E, assim como no filme de Salles e Thomas, *Terra em transe* foi produzido em um contexto de crise e ruptura, mas traz escolhas outras para refletir acerca do fato histórico. Há ainda a figura da morte em oposição a uma redenção divina. Portanto, uma revisão acerca da obra de Glauber, e de alguma fortuna crítica, poderá nos abrir toda uma vereda de possibilidades para melhor compreender as imagens de *Terra estrangeira*.

Além dessa razão, mais específica, trago o filme de Glauber por uma questão de honestidade: minha pesquisa nasceu e começou a ser estruturada num momento em que estava imerso nos estudos sobre este diretor. Foi neste período que assisti, pela primeira vez, ao filme de Salles e Thomas, de modo que as questões suscitadas pela obra, e minha própria forma de assisti-lo e compreendê-lo, estavam necessariamente impregnadas por todo esse imaginário glauberiano.

Em regra geral, o que constato, nessa passagem por *Terra em transe*, é que, nesse filme, como em outros do diretor, o transe é elemento estrutural, é a essência do longametrageo do início ao fim. É a partir de sua evidência dialética que se inscreve uma anedota política de Eldorado, um fictício país tropical em constante transe. Ele é a própria forma do cinema de Glauber, o ritmo que distribui os movimentos no tempo. Assim, o filme parece ir além do simples historicismo e propondo uma visão histórica em profundidade, sugerindo a crise de 64 como apenas mais uma em um longo ciclo. Logo, como em *Terra estrangeira* é o elemento viagem, o deslocamento entre Brasil e Portugal, que rompe o contínuo histórico e faz coincidir diferentes temporalidades para propor um pensamento acerca da crise Collor. Mas, sobretudo, a noção de transe deixa entrever uma das principais características da alegoria: ela demonstra próprio tempo em trânsito.

Neste capítulo, ainda serão abordados mais dois conceitos fundamentais. Primeiramente, a noção de “origem” (*Ursprung*) em Walter Benjamin (2011), que, apesar de eminentemente histórico, em nada tem a ver com “gênese”: é, ao contrário, algo que traz seus elementos, mas os arrasta, como um redemoinho, para o rio do devir histórico. Entendo que é

possível, em consonância com o método benjaminiano, reconhecer como “de origem” os fragmentos de história em *Terra estrangeira* e em *Terra em transe*.

Se o conceito de alegoria em Benjamin é estritamente relacionado ao que é barroco, torna-se imprescindível uma correção metodológica: até que ponto é legítimo nos valermos das proposições de um barroco alemão, produto de uma vivência histórica tão específica, para compreender uma obra nascida nos trópicos, em cultura completamente díspar? Nesse sentido, acionaremos *A expressão americana*, do cubano José Lezama Lima (1988), para quem o barroco emerge não como um estilo ou uma época artística, mas como um devir, um tornar-se em que a noção de tempo perde a utilidade. O barroco, tal como esse autor cubano o concebe, é uma forma de pensamento – e em última instância, um pensamento por imagens. De forma que é possível pensar não no barroco em si, mas em operadores do barroco: Glauber e Salles podem ser considerados operadores?

De Lezama Lima, emprestaremos também alguns conceitos que, mesmo ainda não tendo aparecido de maneira contundente, já influenciavam o método dessa pesquisa: a noção de “eras imaginárias”, que se refere à potência da obra de arte em promover o transitar, uma implosão do tempo através de sua denúncia enquanto construção de linguagem, portanto, ficção, fazendo coincidir, surpreendentemente, imagens de diferentes épocas. Esse processo é o que parte do historicismo para fundar uma “visão histórica”, mais complexa e anacrônica.

Já o quarto e último capítulo é de natureza analítica e visa testar empiricamente as hipóteses levantadas ao longo do trabalho. No capítulo 2 já as havia esboçado, e no terceiro pude aprofundar no conceito de alegoria de forma a consolidá-las mais claramente. Mas, o capítulo 3 também funcionou como contraponto ao seu antecessor, de modo que o capítulo analítico acaba por ser uma espécie de síntese que faz convergir as informações anteriores, mas produzindo algo novo.

O método empregado na análise compreende um duplo instrumento, composto ao mesmo tempo pelo *corpus* teórico e filosófico, construído ao longo do trabalho, e por critérios notadamente fílmicos, baseados na compreensão alargada do fenômeno cinematográfico e das potencialidades de seu discurso. Dessa forma, na análise, busco uma costura entre cinema e filosofia que possa contemplar tanto a abstração das ideias quanto a concretude das imagens dos filmes.

Trago, pois, uma breve revisão dos operadores conceituais de modo a consolidar um grande operador analítico, que cunhei como “montagem alegórica cinematográfica” e que dá

nome ao capítulo. Aproprio-me das noções sobre montagem desenvolvidas há tantas décadas por Sergei Eisenstein (2002), mas que permanecem, genialmente, atuais ainda hoje. A partir delas, proponho uma convergência com as noções de alegoria, desenvolvidas por Benjamin (2011). Pois, se concordamos com Eisenstein que o específico cinematográfico é a montagem, e daí emerge seu ritmo – que, segundo Glauber, é a consciência principal do cineasta –, é, portanto, a partir dela que o cinema pode construir suas alegorias.

Mas, a partir do autor soviético é possível compreender montagem não como um procedimento de corte e colagem entre planos, apenas: a composição em seu interior já traz a montagem em potencial devido à instauração de conflitos entre os seus elementos internos, como as linhas e as massas, as luzes e as sombras etc. Assim, em última instância, podemos considerar que filmar é montar, já que o ponto de partida do cineasta é a concepção de uma determinada organização dos acontecimentos postos frente à câmera. É o princípio, portanto, para um cinema intelectual, que possa representar, visualmente, conceitos abstratos: um cinema que, de fato, pense com de imagens.

Essa concepção de montagem me parece muito válida por dois motivos principais. Primeiro, pois sua força disjuntiva parece coincidir com o próprio princípio da alegoria benjaminiana, que é o trânsito dialético entre significações, evidenciando o lastro restante entre a concretude da imagem e a abstração de uma ideia. E, além disso, a abordagem se mostra de grande valia ao propósito inicial do trabalho, que é o de investigar como *Terra estrangeira* vale-se das imagens para refletir acerca de momento histórico determinado, indo além das respostas mais evidentes e superficiais. E, assim, podemos considerar que as imagens do cinema plasmam as imagens da cultura rumo a uma “visão histórica”, que se afasta do historicismo: um olhar complexo e em profundidade em relação à forma de vida do homem no mundo. Em última instância, uma investigação, a partir do cinematográfico, sobre o que é *ser humano*.

É após essa breve recapitulação de elementos teóricos, tanto filosóficos quanto das teorias do cinema, que se torna viável construir, com maior exatidão, a metodologia prática da análise. Ou melhor, os instrumentos necessários para interpelar a obra. E, para tanto, busquei aporte em *A análise do filme*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2004). O trabalho desses autores é muito rico, pois oferece uma vasta gama de exemplos e métodos diferenciados de análise, encontrados em diversos momentos da história do cinema. Auxilia, assim, a escolha sobre quais trechos ou sequências analisar.

De acordo com eles, o objetivo principal do analista é produzir conhecimento e, para tanto, deve descrever meticulosamente o seu objeto, decompondo os elementos pertinentes da obra, para oferecer uma *interpretação* – o motor imaginativo e inventivo da análise.

Numa alegoria, segundo Benjamin (2011), existe, ao mesmo tempo, um sentido alegórico geral e as construções alegóricas individuais ao longo da peça. Na trilha de Aumont e Marie, trago ao método analítico um exemplo de Roland Barthes, atualizado para o que é próprio à investigação cinematográfica. Ele propõe o estabelecimento de “lexias”, pequenos fragmentos de tamanhos variados que permitem uma análise passo-a-passo da obra, quase que em câmera-lenta, num exame sucessivo que encontre, em cada uma dessas lexias, unidades significantes. Assim, segundo Aumont e Marie, Barthes se interdita de uma única fatura final, abrindo o texto à pluralidade de seus significados, produzindo, ao contrário, uma leitura volumétrica. Entendo que este método parece bem válido, portanto, ao exame das alegorias, que atestam a ausência de um sentido último na obra de arte.

Dessa forma, elegi sete lexias, que, como construções alegóricas individuais, a meu ver, desempenham um papel duplo na obra: contribuem para seu desenvolvimento linear e temporal, ou seja, na lógica interna de ações e reações, mas também funcionam de maneira autônoma, como os terraços de significação identificados por Benjamin. Essa característica é que permite a projeção, a cada sintagma, de um novo paradigma, alargando as possibilidades da obra alegórica.

Foi possível demonstrar, nesse exame, algumas das principais marcas da obra, que garantem sua potência significadora e alegórica: o uso do texto teatral e de expressionismos sobrepostos ao realismo urbano; a proposta de um sentido geral coletivo atrelado a uma vida privada; a viagem como eterna procura daquilo que se desconhece rumo a um destino final utópico, na expectativa de que a solução só exista na distância, em outro lugar, em terras estrangeiras. Mas, a partir desses elementos, subsiste uma questão sobre temporalidade, discutida ao longo de toda a pesquisa: as imagens de passado que intencionam o presente e as formas possíveis de se criar linhas de fuga nessa história já contada – profaná-la. E assim, o fato histórico inicial, que moveu a criação de todo o filme, parece estar envolto, a todo tempo, por uma obscura nuvem a-histórica, intempestiva.

2. **TERRA ESTRANGEIRA, DE WALTER SALLES E DANIELA THOMAS**

Nossa bagagem maltratada fora empilhada na calçada novamente; nós tínhamos mais caminhos para percorrer. Mas não importa, a estrada é a vida.

Jack Kerouac, *On the road*.

O filme *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas, é o segundo longa-metragem de ficção na carreira de Salles e primeira parceria com Daniela. Foi fotografado em preto-e-branco por Walter Carvalho, com película 16mm e duração de 110 minutos. Tem roteiro assinado pelos diretores em parceria com Marcos Bernstein, e seus diálogos receberam tratamento de Millôr Fernandes. Daniela Thomas também assumiu a direção de arte. A trilha sonora foi composta por José Miguel Wisnik e a montagem foi realizada por Felipe Lacerda e Walter Salles.

A obra tem inegável importância na trajetória mais recente do cinema brasileiro. É um dos marcos daquele período que se convencionou chamar de “retomada” da produção e foi realizado e lançado em um delicado momento do país. Seu enredo remonta os dias que antecederam e sucederam a posse de Fernando Collor de Melo, o primeiro presidente eleito diretamente pelo povo após o golpe militar de 1964 – logo, a ruptura que levou da esperança à crise.

A partir de uma narrativa aparentemente genérica, mas que ganha diferentes camadas de significação com sequências alegóricas, o filme envolve os acontecimentos históricos e atravessa, pelo fílmico, o político, o social e o cultural. Assim, indo além do simples registro do evento histórico, parece complexificar as próprias noções de história e temporalidade. Como numa teia, através de diferentes elementos do discurso cinematográfico – como composição, montagem e banda sonora – coloca em relação signos heterogêneos que compõem os imaginários brasileiro e lusitano, recriando uma memória que incorpora fatos históricos e mitos culturais. A partir dessa matéria sensível e anacrônica, inscreve, com uma câmera reflexiva, uma visão crítica da história, perpassando pelos dilemas da identidade e do nacional. Compreender de que maneira essas operações são construídas a partir do fílmico será meu objetivo inicial.

O enredo de *Terra estrangeira* se divide em dois núcleos, inicialmente separados por uma montagem paralela, e que posteriormente serão unificados. O primeiro deles se desenrola no Brasil com os personagens Manuela² e Paco Eizaguirre (representados por Laura Cardoso e Fernando Alves Pinto, respectivamente), mãe e filho, de ascendências bascas, que moram em um humilde apartamento no centro de São Paulo, em frente ao viaduto Minhocão. Ela trabalha como costureira e nutre um antigo sonho de conseguir retornar à cidade basca San Sebastian, sua terra natal. Paco, por sua vez, é estudante do curso de Física da USP, mas guarda outro sonho: o de se tornar ator de teatro. Por isso, ensaia com rigor o texto de Goethe. Entre o teatro e San Sebastian há uma grande distância, mas ambos os projetos trazem algo em comum: a vontade de que ocorra uma mudança radical em suas vidas, como é alegoricamente anunciado por Paco, em um de seus ensaios, quando recita trechos de *Fausto*:

Os espíritos pairam próximos. Me ouvem! Desçam! Desçam dessa atmosfera áurea e levem-me daqui para uma vida nova e variada! Que o manto mágico seja meu e me carregue para terras estrangeiras (BERNSTEIN et al, 1996, p. 8)³.

O segundo núcleo se passa em Portugal e é composto pelo casal de brasileiros Alex e Miguel (interpretados por Fernanda Torres e Alexandre Borges). Ela vive como garçoneiro e tem seu trabalho explorado pelo patrão, que a percebe como não mais que mão de obra barata dotada de um incômodo sotaque. Ele é um trompetista frustrado e tem problemas com o vício de heroína. Posteriormente, o espectador poderá inferir que ambos chegaram a Portugal, anos antes, como integrantes de um esquema internacional de tráfico de diamantes, o mesmo do qual Paco virá a fazer parte.

No Brasil, uma sequência na primeira fase do longa-metragem mostra Manuela assistindo pela televisão ao anúncio do confisco das poupanças pelo governo. As imagens a que o espectador assiste na TV de Manuela são de arquivo, ou seja, têm o valor simbólico do documento histórico, ao menos no senso comum. A personagem já havia demonstrado, na trama, a vontade de utilizar o dinheiro que guardava na caderneta para retornar a San

² Há controvérsias acerca do nome da personagem. Nos créditos, e recorrentemente na fortuna crítica, é chamada de Manuela. No entanto, em cena na qual sua carteira de identidade é filmada em plano detalhe, lemos Maria. Adotaremos, no entanto, Manuela.

³ Todas as passagens extraídas de Bernstein *et al* referem-se ao roteiro de *Terra estrangeira* publicado em livro.

Sebastian. Ao ver afastadas quaisquer possibilidades de retorno ao seu passado, sofre um colapso fatal. Após a morte da mãe, Paco perde as referências. Sem dinheiro, com os sonhos abortados e um futuro obscuro, aceita a oportunidade oferecida pelo traficante Igor (Luís Melo) para contrabandear uma mercadoria. Assim, parte numa viagem a Portugal, de onde pretende posteriormente chegar a San Sebastian, incorporando o sonho da mãe.

Ao mesmo tempo, no núcleo português, Miguel, decidido a abandonar Portugal e ir verdadeiramente para a Europa⁴, ao invés de repassar uma encomenda a um comerciante francês, decide vendê-la diretamente. A tentativa de golpe se mostrará frustrada e ele será assassinado. Nessa altura se instaura o conflito entre os dois núcleos: Miguel era o contato de Paco naquele país, o que leva o jovem a um impasse. Sem dinheiro nem conhecidos, passa a buscar alternativas e, quase que por acidente, acaba conhecendo Alex. Com ela terá um estranho caso amoroso. Ao mesmo tempo, ela o enganará para roubar a tal mercadoria, ajudada por Pedro (João Lagarto), com o intuito de vingar a morte de Miguel. Mas, impotentes frente ao poderio da organização criminosa, são forçados a fugir do país, numa tentativa de escapar do cerco dos traficantes. Partem numa viagem de carro rumo a San Sebastian, por estradas secundárias de Portugal. Na altura das últimas sequências do filme, no entanto, serão localizados por Igor e seu comparsa, resultando num trágico encontro na fronteira com a Espanha, que levará Paco à morte: não conseguirá, por fim, alcançar o objetivo inicial de sua mãe: San Sebastian.

Os dois principais efeitos colaterais causados pelas medidas políticas do governo Collor – a morte e o exílio – estão documentados, mesmo que indiretamente, por *Terra estrangeira*. Pois, de fato, após o anúncio de Zélia, foram registrados diversos óbitos, a maioria por ataques cardíacos ou suicídios. Houve também, naqueles dias, um êxodo muito grande do país. Muitos, descrentes no futuro do Brasil após as medidas que trouxeram o caos, partiram para uma nova forma de exílio, não forçado, diferente daquela dos anos de ditadura: não mais político, e sim, econômico. O subtexto – pautado pela vontade do registro histórico – salta aos olhos de maneira nítida, principalmente na primeira parte da narrativa.

⁴ Naquele momento, princípio da década de 1990, Portugal era um país decadente e falido, à margem do continente europeu.

2.1 O filme no contexto; o contexto no filme

Os primeiros anos da década de 1990 pareciam cercados de otimismo no Brasil. “*Hope 90*”⁵, lê-se em um grande *outdoor* que ocupa quase um terço do plano cinematográfico em uma das primeiras imagens do filme⁶. Num pleito excêntrico, marcado por diversas polêmicas, Collor teve sua candidatura construída por uma bem elaborada e agressiva campanha política, “uma das mais sujas propagandas eleitorais que o Brasil já presenciou” (LEITÃO, 2011, p. 92), que forjara sua figura como um combatente à corrupção generalizada. “Salvador da pátria”, “caçador de marajás”, entre outros, foram rótulos atribuídos ao candidato, sempre associados à sua jovialidade e inclinações progressistas e neoliberais, de forma que a referida campanha pode ser vista como o núcleo de eclosão de uma espécie de messianismo mediatizado.

Vitorioso, o candidato tomou posse em 16 de março de 1990, promovendo um “espetáculo de falsa moralização” (LEITÃO, 2011, p. 93), pregando reformas e saneamentos morais, dizendo colocar em prática as promessas de campanha: exterminar parasitas e burocratas do governo. No entanto, o que se seguiu foi um conjunto de medidas catastróficas que produziram drásticos reflexos na economia, no social e na cultura.

Como vimos, todo esse contexto pulsa em *Terra estrangeira* devido, sobretudo, à proximidade temporal entre seu processo de filmagem e a ocorrência dos eventos políticos: o filme foi lançado cinco anos após os acontecimentos que remonta. Na diegese, é possível identificar uma série de elementos que caracterizam aqueles fatos políticos, como transmissões de rádio que veiculam anúncios e comentários sobre medidas do novo governo; imagens de televisão que exibem pronunciamentos de Collor, do vice Itamar Franco e da ministra Zélia Cardoso; e cartazes com slogans da campanha vistos em cenas filmadas em ambientes externos⁷.

Se o contexto geral do Brasil no início da década de 90, após a primeira eleição direta, era de otimismo, foi preciso apenas um dia para desmontar de uma só vez toda a esperança

⁵ Em português, “Esperança 90”. Trata-se de um anúncio de uma marca de *lingeries* que anunciava a nova coleção daquele ano.

⁶ Ver FOTOGRAMA 1.

⁷ Ver FOTOGRAMAS 2.

F1: HOPE 90

Fonte: SALLES; THOMAS, 1995



F2: COLLOR



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

crescente do povo brasileiro em um futuro próspero e livre. Nesse sentido, os primeiros instantes de *Terra estrangeira* são emblemáticos e condensam, em poucos planos, esse sentimento de levante e posterior queda daquela utopia, e funcionam como um prelúdio alegórico para a narrativa que se seguirá.

Após as graves notas de piano que conferem carga dramática à apresentação do título do longa-metragem, quando a música perde intensidade e retoma o tema melancólico da abertura, a tela negra que antes apresentava o elenco dá lugar a um plano-conjunto que desvela parte de um grande e decadente prédio de apartamentos. A montagem se demora nesse plano. A imagem é escura e sombria. É noite, e apenas uma das pequenas e diversas janelas tem a luz acesa. Nela, um jovem caminha de um lado ao outro, com um livro nas mãos. Em *off*, ouve-se a narração de um trecho de *Fausto*, de Goethe⁸:

Como é que eu vou dizer isto? Sinto meus poderes aumentarem... estou ardendo, bêbado de um novo vinho. Sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra, o prazer da terra, de lutar contra tempestades, de enfrentar a ira do trovão... enfrentar a ira do trovão. Nuvens se juntam sobre mim, a lua esconde sua luz, a lâmpada se apaga! A lâmpada se apaga... Devo levantar... devo levantar... (GOETHE apud BERNSTEIN et al. 1996, p. 7).

Há um corte seco e o narrador se cala por um breve instante. Ainda vemos a mesma vizinhança, mas o enquadramento é agora mais aberto e revela uma grande avenida, quase sem fim, que adentra a larga profundidade de campo do plano cinematográfico, de forma que os postes de luz que acompanham a via ficam cada vez mais próximos e se transformam numa contínua linha luminosa, com intensidade que cresce proporcionalmente à distância *ad infinitum*. Na banda sonora, o jovem prossegue: “eu não era nada, e aquilo me bastava. Agora não quero mais a parte, eu quero *toda* a vida”. (GOETHE apud BERNSTEIN et al. 1996, p. 7). Somente após esse prelúdio a trama e seus personagens serão devidamente apresentados.

Ora, as primeiras imagens que vemos são grandes e sólidas massas urbanas, mas nenhum personagem humano até então, a não ser aquele vulto, sem rosto, na janela. Assim, são aquelas rígidas edificações urbanas que clamam por coragem e demonstram o ímpeto de

⁸ O crítico José Carlos Avellar comenta o uso de *Fausto* por Salles: “não propriamente uma adaptação, mas a apropriação de um texto para a invenção de uma imagem” (AVELLAR, 2007, p. 129).

lutar contra tempestades e trovões. O primeiro personagem é a cidade/país. O sentido geral é coletivo⁹.

Em seguida, o corte seco e a pausa na narração alteram o ponto de vista e o tom da esperança, marcando uma ruptura entre o antes e o depois da crise. Por fim, o único destino possível é apresentado alegoricamente de forma conjunta na narração e na imagem: a estrada sem fim se combina à busca pela eternidade anunciada pela palavra falada, elementos que se materializarão narrativamente no gênero *road movie*, que dará tom ao filme, e na morte do protagonista, que se confundirá com a impossibilidade de se alcançar o destino final esperado.

Se o sentido geral é inicialmente coletivo, o filme provoca um deslocamento rumo à dimensão individual: passa-se a reivindicar a tomada da história pelo sujeito da ação que, tornando visíveis as arestas no discurso hegemônico, poderá construir, ficcionalizar sua própria história. Essas relações nem um pouco tranquilas da história, do coletivo ao sujeito, do sujeito ao coletivo, atravessarão toda essa pesquisa.

2.1.1 Breve revisão contextual: economia, cultura e política

No corte seco – naquele primeiro dia de governo, foram adotadas diversas medidas que tiveram impactos negativos e severos nas esferas cultural, econômica e social. No campo econômico, Collor, que havia assumido a presidência com a missão de estabilizar uma economia já mergulhada há anos em um forte descontrole inflacionário, inspirado por ideologias neoliberais bastante em voga naquele momento, não fez mais do que colaborar para seu agravamento.

No campo cultural, o presidente encerrou por decreto diversos órgãos vinculados ao Estado, dentre eles a Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro. Ainda, rebaixou o Ministério da Cultura ao *status* de secretaria. A produção cinematográfica brasileira, que já lutava bravamente para existir, foi drasticamente afetada. Pois o fomento à produção e distribuição de filmes no Brasil, desde 1969, era responsabilidade da Embrafilme, uma empresa de economia mista, personalidade jurídica de direito privado vinculada ao antigo Ministério da Educação e Cultura. Ao final da década de

⁹ Ver FOTOGRAMAS 3.

F3: PRELÚDIO



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

1980, no entanto, a empresa já se encontrava em estado de avançada deterioração e seu modelo de financiamento, em processo de esgotamento. Dessa forma, como aponta o jornalista Luiz Zanin Oricchio (2003), Collor não fez mais do que dar o tiro de misericórdia. O grande problema, no entanto, foi o lastro gerado pela ausência de alternativas à manutenção do setor, lançando o futuro do cinema brasileiro exclusivamente nas mãos do mercado. Assim, “cinema e cultura passaram a ser considerados mercadorias entre outras” (ORICCHIO, 2003, p. 25). E, importante ressaltar: inseridos numa economia em colapso.

É comum se dizer que a produção nacional, após a extinção da Embrafilme, caiu a zero, o que não condiz com a realidade. Na verdade, o estrangulamento dos anos Collor acabou levando a um acúmulo de projetos não produzidos, o que, num primeiro momento, criou uma falsa aparência de “boom” nas produções, fato este ainda potencializado pelas novas facilidades da Lei do Audiovisual. Mas, é preciso observar que, mesmo em cenário bastante adverso, entre 1990 e 1994, 30 títulos conseguiram ser lançados¹⁰, mesmo que alguns já tivessem sido produzidos antes do fechamento do órgão de fomento. Evidente que não é um número a ser comemorado, mas desmente a tese do zero no cinema nacional.

Logo, o que se convencionou chamar de “retomada do cinema nacional” parece coincidir com o retorno da interferência do Estado no fomento das atividades do setor, mesmo que mediada pelo mercado – mais precisamente, pelos departamentos de *marketing* das grandes corporações. Para Lúcia Nagib (2002), o termo “retomada” se assemelha mais a uma estratégia mercadológica do que a uma iniciativa de fato cultural. Nesse sentido, o cinema nacional, que nos anos anteriores era pouquíssimo assistido, voltou a despertar certa atenção do público, o que é positivo. Afinal, cinema é arte do coletivo e existe na relação com o público: sem este, perde sua razão de existir.

Ainda de acordo com Nagib (2002), essas reformas no setor também proporcionaram uma abertura democrática, dando oportunidade para o surgimento de novos diretores e, acima de tudo, uma multiplicidade de filmes e temas. Oricchio (2003) acrescenta: foi um movimento heterogêneo, sem lideranças (rizomático) e desprovido do peso das ideologias de outrora.

¹⁰ Deste período podem ser destacados, como apontam Caetano *et al* (2011), títulos finalizados entre 1992 e 1994, como *Alma corsária*, de Carlos Reichenbach, *Capitalismo selvagem*, de André Klotzel, *Conterrâneos velhos de guerra*, de Vladimir Carvalho, *O escorpião escarlate*, de Ivan Cardoso, *Lamarca*, de Sergio Rezende, *Não quero falar sobre isso agora*, de Mauro Farias, *A terceira margem do rio*, de Nelson Pereira dos Santos, *Veja esta canção*, de Carlos Diegues, *O vigilante*, de Ozualdo Candeias, entre outros.

Já para Caetano *et al* (2011), em uma complexa avaliação que fazem do período compreendido entre 1995 e 2005, a discutível “retomada” nada mais é do que uma máscara ideológica e, sob este rótulo, não se construiu no país uma cinematografia sólida, apenas um caótico conjunto de enredos e formas: “sem nome e sem rosto, assim se passaram estes dez anos da história do cinema brasileiro” (CAETANO *et al*, 2011, p. 244). A retomada, segundo os autores, criou também uma série de novos problemas: se a ideia inicial dos legisladores era possibilitar a organização de uma indústria de cinema autossustentável a partir de estímulos financeiros temporários, o que se seguiu foi uma discrepância entre o grande aporte ao pólo produtor e o pouco ou nenhum incentivo à distribuição e exibição – em uma palavra, à difusão¹¹. Assim, criou-se uma relação de dependência entre produtores e o Estado, até hoje longe de se resolver. Nesse modelo, o produtor fica desobrigado a apresentar retorno financeiro após a produção devido aos gargalos na difusão, inviabilizando o consequente reinvestimento do lucro numa próxima produção. Assim, cada filme passa a funcionar como um microciclo econômico, partindo de um investimento relativamente alto advindo dos cofres públicos, e encerrado após o lançamento do título. Uma estrutura que visa à industrialização da produção, mas que, paradoxalmente, anda na contramão da lógica capitalista do consumo e do lucro.

Ao se desvincular do processo econômico, o cinema naturalmente se desvincula de um certo processo cultural: por não ter o público pagante como elemento necessário do processo de constituição do filme, ou seja, por estar isolado na sua feitura, o filme tende à derrota já na largada (...). Um cinema nacional que se aceita marginalizado do circuito de exibição tende à fragilidade eterna, tanto sob o aspecto financeiro quanto sob o estético (CAETANO *et al*, 2011, pp. 249-251).

Nem tanto ao mar, nem tanto à terra: “retomada” é, de fato, um termo polêmico e que parece ter mais relevância em termos mercadológicos do que propriamente artísticos. O distanciamento de duas décadas permite e até mesmo requer que travemos uma relação mais crítica com o suposto movimento. Seja como for, o fato é que *Terra estrangeira*, ao lado de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, (1995), de Carla Camuratti, marcou um momento de renovação dos fôlegos, ao menos no que concerne ao investimento nas produções e na relação com o público. E, já no biênio 95-96, foram lançados 32 filmes (ANCINE, 2012), o

¹¹ É prudente observar que, posteriormente, foram adotadas novas medidas como a cota de programação nacional para as salas exibidoras etc.

que demonstra certa renovação de fôlego que se desdobrou nos anos subsequentes – carregando consigo, inevitavelmente, seus problemas estruturais.

Resta observar, a partir dessa breve revisão contextual, que as medidas arbitrárias adotadas no início do governo Collor potencializaram as diversas facetas da crise. Sua figura, exibida na televisão em *Terra estrangeira*, parece condensar todas essas vertentes.

2.1.2 *Revisão crítica*

É possível identificar em *Terra estrangeira* elementos que garantem compreensão superficial satisfatória por parte de espectadores com olhares mais desatentos: a empatia com os personagens; a instauração de conflito bem definido que se desenvolve rumo ao clímax – mesmo que o desfecho seja um tanto heterodoxo; o caso de amor entre os personagens; além do flerte com diferentes gêneros facilmente reconhecíveis, como o *film noir*, o *road movie* e o drama – apesar de que, ao mesmo tempo, tal mistura acaba gerando certa angústia ao espectador que busca identificação no gênero, já que o filme não se resolve definitivamente em nenhum deles. A considerar somente essa ligeira análise, é possível arriscar dizer que a trama poderia se desenvolver em qualquer grande metrópole do mundo e ser narrada em qualquer idioma. O próprio descabro político, imerso num contexto ficcional, poderia ser visto como apenas mais um dos elementos que visam à instauração de conflitos no roteiro. No entanto, a obra oferece camadas outras que permitem imersões mais profundas, pois não recai em formulações fáceis de sentido – pelo contrário, alargam as possibilidades de compreensão, e exigem ao intérprete que lance mão de uma postura que coloque em relação elementos exegéticos e diegéticos.

Dentre a fortuna crítica que orbita em torno da obra, composta por críticas cinematográficas, livros e demais produções acadêmicas, é possível encontrar diferentes leituras. Essa pluralidade sugere a amplitude da abertura interpretativa permitida em *Terra estrangeira* e as dificuldades de determinar sentidos homogêneos. A seguir, serão elencadas as visões que se mostraram mais emblemáticas.

É possível identificar no filme uma espécie de narrativa universal sobre sujeitos à deriva numa contemporaneidade fugidia. Janaína Freire (2009), por exemplo, no livro *Identidade e exílio em Terra estrangeira*, faz uso da obra de forma a demonstrar um possível colapso no qual estariam passando as identidades culturais na contemporaneidade. Já

Oricchio (2003) busca compreendê-lo a partir de uma possível dissolução de fronteiras em uma sociedade globalizada – para ele, sintoma expressado na própria forma com a qual o filme guarda semelhanças com os títulos de perseguição policial. Ou seja, uma transnacionalização também do próprio fazer cinematográfico.

Por sua vez, Lúcia Nagib (2006), em *A Utopia no cinema brasileiro*, obra na qual empreende leitura bastante peculiar acerca do cinema nacional, também aposta na vontade dos cineastas por um diálogo com tendências internacionais inseridas num mercado globalizado. Ao mesmo tempo, a autora também identifica um diagnóstico sobre o exílio econômico que marcou aquele período em consequência da perda de uma identidade nacional. Ao considerar que as imagens do mar são símbolos maiores da utopia no cinema brasileiro, Nagib aponta que em *Terra estrangeira* suas águas se mostraram incapazes de conduzir seu navio ao destino¹².

Vera Follain de Figueiredo (1999), em artigo publicado na revista *Cinemais*, ao refletir sobre *Terra estrangeira* – e também *Central do Brasil* – busca tecer relações entre as produções contemporâneas e outras do passado, oriundas não só do cinema, mas também da literatura, a partir dos processos de invenção e desinvenção da ideia de nação. A nacionalização, naquele fim de século, segundo a autora, teria se tornado uma ficção desnecessária, compreendida como fruto de contingências históricas já ultrapassadas, que pressupunham um espaço integrado a um poder central em função de um ideal compartilhado por todos. O afrouxamento desses laços nacionais consequentemente teria acarretado certas angústias e, para Figueiredo, *Terra estrangeira* trabalha justamente sobre este “sentimento de orfandade decorrente do fato de a pátria-mãe querer sair do cenário antes do filho atingir a maioridade” (FIGUEIREDO, 1999, p. 78), ao mesmo tempo em que também problematiza a traição e o abandono de um “Pai-Estado” (FIGUEIREDO, 1999, p. 79).

Investindo nas consequências desse esvaziamento do sentimento nacional, ao invés de afirmar plenamente o processo de transnacionalização da cultura como algo a ser almejado e cegamente comemorado, o filme, portanto, se vale de elementos e características dessa cultura global justamente para colocá-la em crise, desvelando a falácia daquele novo discurso, na moda até então, que pregava a emergência de um mundo sem fronteiras. Dessa

¹² No entanto, como veremos à frente com Varela (1996), no filme, o mar parece remeter mais à utopia lusitana do que ao sonho utópico brasileiro. Este último, ao contrário, estaria mais conectado ao elemento terra. Uma utopia telúrica: dos sertões, das florestas etc.

forma, a utopia globalizada se mostrou injusta e longe de ser realizada, uma vez que as benesses da nova ordem mundial não foram compartilhadas por todos.

A leitura crítica de Figueiredo também propõe um método com o qual a presente pesquisa irá dialogar: a visão em perspectiva em relação à história.

Em linhas gerais, a interpretação que parece mais recorrente dentre a fortuna crítica em questão é, de fato, a que compreende o filme como documento do exílio não forçado, ação símbolo daqueles anos. Assim, numa visão abrangente sobre essas diferentes leituras, associando-as ao próprio filme, é possível identificar a tentativa de colar a uma narrativa ficcional um comportamento empiricamente observado na sociedade em um determinado período histórico; o sintoma social e sua inevitável consequência no cinematográfico, mesmo que essa reflexão apenas encontre lugar na representação alegórica – ao menos no sentido mais corrente de alegoria: como um conjunto de metáforas. A partir do filme, encontra-se o histórico.

Essa breve revisão também faz ver que, por um lado, identifica-se, na obra, inscrições em variados gêneros, principalmente o *road movie* e o *noir*. Esse gesto seria uma demonstração da tentativa de diálogo com vertentes internacionais, em termos tanto estéticos quanto mercadológicos. As identificações genéricas, no entanto, são rarefeitas; elas se dão apenas a meio caminho, não por falta de habilidade dos realizadores, mas por uma vontade explícita de estranhar as formas de representação genéricas hegemônicas.

Ainda, há em parte da fortuna crítica a identificação do filme como registro histórico. Ao mesmo tempo, o filme parece ensaiar um registro histórico. No entanto, a partir da tentativa de seu registro, e da constatação de sua impossibilidade real – por isso, a opção de uma narrativa ficcional genérica na qual o contexto é visto à contraluz, e não como temática principal –, podemos vislumbrar a emergência de uma postura reflexiva na enunciação. Ou seja, se é possível encontrar na obra a vontade de pensar sobre tal conjuntura, essa postura não se dá diretamente. E, mesmo que o conteúdo factual seja decisivo para a construção do filme, motor de toda sua criação e desencadeador do contexto de dilaceramento do qual a obra surge, o histórico parece ser extrapolado em *Terra estrangeira*. Em grossas palavras, não se trata da feitura de um documentário, no sentido usual do termo, tampouco de um drama histórico. Ao cabo, *Terra estrangeira* é uma obra de ficção que, inicialmente, se debruça sobre o cotidiano de uma família de classe média paulistana que, em dado momento, se viu – como a maioria das famílias brasileiras – diretamente afetada pelas medidas

arbitrárias do governo. Após a brusca ruptura – a morte da mãe em aspecto micro; o confisco das poupanças no macro –, no entanto, abandonam-se os traços que remontavam, indiretamente, o contexto no interior do enredo ficcional.

Assim, *Terra estrangeira* parece filiar-se a uma estirpe reflexiva do cinema que, de acordo com Regina Mota (2001), foi inaugurada por Roberto Rossellini no princípio do neorealismo italiano: um cinema que nasceu de uma lacuna – falta de verba, atores, estúdios, negativos, câmeras etc. – para construir uma estética do vazio no cinema. Sobretudo, uma imagem da ética. A câmera de Rossellini vai às ruas para desnudar um cenário real do pós-guerra, mas "não se trata", no entanto, "de colocar um espelho diante do real, mas de operá-lo, utilizando a câmera como um bisturi que corta fundo a carne, até os ossos" (MOTA, 2001, p. 23). Nesse cinema – bem como nos de outros diretores do neorealismo italiano – não se encontram respostas e soluções fáceis para aquele contexto de crise, e, assim, esse novo realismo se difere de outras formas de realismo. Por isso, Rossellini é reconhecido como o pai do cinema moderno, causador de uma fissura no jogo de opacidade e transparência entre a janela de identificação do cinema clássico hollywoodiano e as vanguardas de início de século (XAVIER, 2008). Uma lógica do paradoxo, como propõe Virilio citado por Mota (2001), pois, ao mesmo tempo em que investe no direto da imagem, ou seja, na simultaneidade entre a captação do momento e sua enunciação, formalizada em longos planos-sequência e na saturação do tempo da ação, a significação do espectador emerge não da ilusão de ver em sua frente o acontecer do movimento: ele se interessa, ao contrário, pelas forças que o produzem e o intensificam.

Um cinema reflexivo, portanto, que frente à impossibilidade de descrever o indescritível, procura pensar através das imagens. Pois, como expõe Glauber Rocha (2004), Rossellini foi o primeiro a utilizar a câmera de cinema como instrumento de investigação e reflexão. Nesse sentido, na visão de Mota:

Não se trata de usá-la [a câmera] para documentar ou simular a realidade, mas de fazê-la funcionar como um dispositivo da sensibilidade e do pensamento do pós-guerra (...); o “naturalismo” de Rossellini não se estende a uma espontaneidade de captura do real (...), utilizando todos os recursos do corte, montagem descontínua e, quando necessária, a criação técnica (MOTA, 2001, pp. 22-24).

Terra estrangeira – guardadas as devidas proporções com relação ao cenário do pós-guerra italiano – também nasce de uma lacuna aberta por uma crise política que agravou

ainda mais os contextos econômico, social e cultural. E, frente à impossibilidade de produzir qualquer tipo de diagnóstico objetivo aos eventos que apenas marcaram um pico em um movimento nacional destrutivo que acumulava crises sobre crises, o filme parece buscar um discurso outro, de reflexão e pensamento por imagens, que não poderia, de fato, produzir explicações fáceis e totalizantes. A longa sucessão da qual falo acima pode ser visualizada, por exemplo, tomando como ponto de partida o golpe militar de 1964, passando pelos anos de uma ditadura autoritária e violenta, por toda a resistência civil que buscava contrapô-la, pela brecha democrática aberta no início da década de 1980 e pela eleição e morte de Tancredo. Mas, poderíamos ir ainda mais longe, regressando ao Estado Novo, à república velha, ao Império, à colonização ou à conquista, e daí mergulhar nas sociedades matriarcais indígenas ou na colonização moura da península ibérica, ou ir ainda mais longe, certos de que o ano zero de Jesus Cristo não seria um limite. A partir dessa hipotética regressão, o que podemos constatar é a sobrevivência de fragmentos de culturas variadas, oriundos de diferentes eras de imagens que se acumulam e se contraponteam, e que hoje ainda nos formam e nos subjetivam. Ou seja, nesse (múltiplo) ponto de vista, torna-se impossível a produção de qualquer diagnóstico objetivo, por exemplo, em *Terra estrangeira*, e o caminho mais viável parece ser o do pensamento reflexivo por imagens. O filme associa a essa característica do neorrealismo, no entanto, elementos do estilo de sua época como a colagem de gêneros e a vontade renovada de reestabelecer o diálogo com o público.

Mas, em última instância, o que esse gesto reflexivo parece promover é a retirada do filme do fluxo da história a partir da imagem. Restam, entretanto, o social e o cultural, que, anacronizados pela imagem, se colocam como objetos para a reflexão através de uma perspectiva histórica abrangente, e não pela lente do historicismo. Ou seja, paradoxalmente, retira-se o objeto da história para inscrevê-la em seu interior: a história no objeto, e não o contrário, como propõe Benjamin (2011), de forma que o filme torna-se uma mônada. Voltarei a essas discussões posteriormente, mas, para melhor compreendê-las, será necessário reconstituir relações entre cinema e história.

2.2 O confronto com a história

Dar um passo atrás pode nos ser útil para uma melhor compreensão acerca da metodologia vislumbrada em *Terra estrangeira*. O retorno a realizações de Walter Salles

anteriores a esse filme permite encontrar um conjunto de obras que propõem uma linha de pensamento por imagens que parece convergir com o método empregado em *Terra estrangeira*. Falo aqui dos documentários *Japão, uma viagem no tempo* (1986), *Chico, ou o país da delicadeza perdida* (1990) e *Caetano, 50 anos* (1993)¹³.

2.2.1 **Walter Salles: documentarista-historiador**

Japão, uma viagem no tempo, é uma série de quatro episódios segmentados intitulados respectivamente *Kurosawa - Pintor de imagens*; *O Outro lado do mundo*; *Os Novos criadores*; e *Os Samurais da economia*, veiculados pela TV Manchete. Após uma temporada no país oriental, Walter reuniu mais de 100 horas de imagens e entrevistas, posteriormente montadas a partir de uma linha narrativa desenvolvida por seu irmão, João Moreira Salles. Essas imagens foram intercaladas com trechos de filmes de importantes cineastas nipônicos, como Yasujiro Ozu e Akira Kurosawa. Como resultado, a partir da imagem se produz um entrelaçamento heterogêneo de temporalidades de forma a compreender o tempo presente, expressando de forma complexa as contradições de um país bem desenvolvido em termos tecnológico, político e econômico: ou seja, um progressismo em choque com as rígidas tradições de uma cultura milenar. A série de documentários, portanto, ao invés de sublimar os conflitos, mostrando exclusivamente as belezas do país, os explicita na tela, gerando uma tensão que não se resolve ao longo dos episódios e provocando no espectador certa estranheza capaz de levar à reflexão crítica. Ou seja, produz-se um entrelaçamento de temporalidades que acaba por gerar contrapontos entre elas, com o objetivo maior de provocar uma alteração na própria forma de nos relacionarmos com o nosso presente.

Já *Chico, ou o país da delicadeza perdida* é um ensaio de pouco mais de uma hora de duração, coproduzido pela TV francesa FR3, e tem como personagem central Chico Buarque

¹³ Dessa fase, também merece menção o documentário *Krajcberg, o poeta dos vestígios* (1987), um ensaio imagético sobre o escultor polonês radicado no Brasil. Walter Salles realizou ainda musicais e documentários musicais para a TV, trabalhando, coerentemente, com uma revisita à Bossa Nova, como o *Especial Marisa Monte* (1988), *João e Antônio* (1992), especial de fim de ano da Rede Globo com registros de dois shows de João Gilberto e Tom Jobim, e o especial *Tributo a Tom Jobim*, realizado no *Free Jazz Festival*. Entretanto, nos os três casos são registros, por um cineasta, de uma apresentação musical, marcando a diferença para com o tom ensaístico de *Japão...*, *Chico....* e *Caetano....*

de Holanda. A montagem articula uma longa entrevista com o compositor a trechos de sua apresentação, produzida por Nelson Motta exclusivamente para o documentário, na Fundação Progresso, casa de shows do Rio de Janeiro. As músicas e as diferentes temáticas da entrevista podem conferir um ar fragmentário, como pequenos esquetes musicais comentados por Buarque, com variações temáticas que vão até a uma conversa acerca da obra do pai de Chico, Sérgio Buarque de Holanda. Mas, Salles imprime uma linha de força, propõe um eixo geral por entre os fragmentos, gesto que, no entanto, é provocador de tensões mais do que sínteses e fechamentos.

As primeiras imagens desse ensaio, realizadas na orla do Rio, são sobrepostas por texto narrado por Paulo José, no qual são rememoradas passagens históricas que vão desde a chegada dos portugueses ao Brasil, dando destaque aos índios como os habitantes primeiros dessa terra, passando pelos anos de experimentação, criação e resistência que foram as décadas de 1960 e 1970, até o momento de realização da obra, o início dos anos 1990. Salles, portanto, a exemplo do que havia realizado em *Japão...*, imprime um olhar peculiar à história, não com a ambição de um historiador clássico, mas, sim, fazendo uso de seus fatos para realizar um exame mais complexo do tempo presente. Revisita a trajetória da MPB como forma de compreender melhor as questões sociais do país, marcado pela violência urbana e pelo abismo entre classes.

No mesmo período, dirigiu em parceria com José Henrique Fonseca uma série de quatro programas intitulada *Caetano, 50 anos*, investindo em um formato diferente dos que já havia utilizado, sem recorrer à narração *off*. O programa foi transmitido pela TV Manchete. Aqui, Salles retoma a linha ensaística: abre considerável espaço para a música do cantor, mas vai além de produzir uma simples historiografia sobre sua carreira. Longe disso, faz imbricarem-se, na imagem, as memórias de Caetano Veloso e as do país.

Um dado, entre vários, salta aos olhos: há a repetição de uma mesma imagem, na qual se vê o mar, com o horizonte ao longe. Esse plano é sobreposto pela leitura que o cantor realiza da carta de Pero Vaz de Caminha, na qual relata a chegada das caravelas ao Brasil em 1500. A mesma passagem é apresentada tanto no início do primeiro programa quanto no final do último e sugere a marcação de um ciclo de pensamento – lembro, aqui, que também em *Chico...* o diretor já havia recorrido à temática do descobrimento. Salles não parece pretender, com isso, discutir os termos da conquista europeia, mas, sim, colocar em relevo dimensões de um passado que continuam vivas na atualidade. Entre os dois extremos da narrativa, que

acabam por se confundir, Salles faz ver elementos que constituem não só a vida do cantor, mas a própria genealogia do povo brasileiro. Interessa-me, nessas obras, a metodologia empregada em suas construções e a forma pouco ortodoxa da abordagem da história.

Em *Terra estrangeira*, ao mesmo tempo em que o diretor parece exibir certa vontade de um peculiar registro histórico, guarda diferenças com relação ao formato documental que marcou o início de sua carreira, a começar, obviamente, pela opção por uma narrativa ficcional¹⁴. Entretanto, certo olhar de documentarista, neste filme, parece se fazer presente através de uma série de indícios: os documentos de arquivo inseridos na diegese, como as gravações de rádio e imagens de televisão; a opção pela fotografia em preto-e-branco, que parece conferir um tom documental associada à postura da câmera, que filma as cidades e os rostos de transeuntes e à própria metodologia imposta pelo gênero *road movie*, que reduz as possibilidades de previsibilidade ao longo da produção e intensifica, na obra, a máxima francesa de que todo filme é um documentário de seu próprio processo de produção: um *road movie*, antes de tudo, parece ser um registro documental do percurso da viagem. Sobretudo, são conformações da técnica na maneira de filmar dos cineastas, mudanças de procedimento que vêm desde o neorrealismo italiano, como propõe Mota (2001).

Terra estrangeira foi fotografado em preto-e-branco por Walter Carvalho, com película 16mm. Uma das justificativas para a escolha desse formato de filme é o seu custo, inferior às tradicionais fitas 35mm. Sua câmera, no entanto, é mais leve e oferece maior mobilidade – característica bastante útil para documentaristas antes da propagação do digital. É válido recordar aqui que o primeiro contato de Walter Salles com expressões artísticas foi a partir da fotografia, influenciado, principalmente, pelo realista Henri Cartier-Bresson e pelo vanguardista experimental húngaro André Kertész, além de Robert Doisneau. De acordo com o crítico Marcos Strecker (2010), autor de *Na estrada: o cinema de Walter Salles*, o cineasta herdou destas referências, sobretudo, o gosto pelo registro realista, o tom humanista e o apuro estético em imagens em preto-e-branco. Assim, a opção pelo filme monocromático não parece ter sido ao acaso e abre brechas para diversas especulações.

Primeiramente, como observa Nagib (2006, p. 45), trata-se de um gesto que marca a posição de cinefilia de Walter Salles, ao mesmo tempo sofisticado e nostálgico. Em si, a

¹⁴ Mesmo considerando, com Xavier (2008, p. 14), que “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora”.

opção pelo preto-e-branco já demonstra certa postura com relação ao histórico. Remete, evidentemente, aos primórdios do cinema, quando não havia o recurso do technicolor. Mas, o tratamento expressionista com o qual os diretores, em parceria com o fotógrafo Walter Carvalho, utilizam os contrastes entre preto e branco e se apropriam da luz para compor com linhas e massas o plano cinematográfico, demonstra um flerte com o *film noir*¹⁵ – gênero que dá o tom a algumas sequências do longa-metragem¹⁶.

O preto-e-branco do *noir* também inspirou o alemão Wim Wenders – influência confessa de Salles e famoso pelo tensionamento do gênero *road movie* – que adotou essa estética em diversos filmes, com destaque para *O Estado das coisas* (1982), que, alguns anos antes de *Terra estrangeira*, também foi filmado em Lisboa. Esse trabalho, inclusive, traz um diálogo ficcional – ou nem tão ficcional assim, uma vez que parece ser diretamente inspirado nas conflituosas relações entre Wenders e seu produtor à época, Francis Ford Coppola – entre um diretor de cinema e seu produtor, quando esse último ironiza a vontade daquele realizador de utilizar negativos monocromáticos em sua realização atual, por considerá-la antiquada¹⁷.

É também possível atribuir à opção pelo preto-e-branco em *Terra estrangeira* como fazendo referência ao cinema brasileiro do passado, sobretudo os primeiros filmes do cinema novo, cujos diretores faziam das escolhas de fotografia posições políticas: num momento em que o filme colorido já era amplamente difundido no mercado, como signo de um suposto progresso no cinema, os filmes produzidos numa realidade subdesenvolvida – pensava Glauber Rocha – deveriam ser primitivos assim como o era a cultura da qual emergiam: uma cultura da fome e da miséria em que “os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores” (ROCHA, 2004, p. 66). Filmes como *Rio, 40 graus* (1955), *Rio, zona norte* (1957) e *Vidas secas* (1963), todos de Nelson Pereira dos Santos, *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1968), de Glauber Rocha, *Porto das caixas*

¹⁵ O *film noir*, termo cunhado pela crítica francesa, correspondeu, inicialmente, aos filmes B de Hollywood, aqueles produzidos nas entressafras das grandes produções com as sobras de recursos, utilizando equipes enxutas e *sets* menores. A fotografia expressionista, além das temáticas de detetive ou de mistério, é a principal marca desta classe de filmes e, por sua vez, flerta com o período do expressionismo do cinema alemão. Essa influência possivelmente se deve ao considerável número de diretores germânicos (não somente a Alemanha) que abandonaram seus países de origem perseguidos pelo nazismo, como Fritz Lang, F. W. Murnau, Erich von Stroheim, Billy Wilder, entre outros.

¹⁶ Ver FOTOGRAFAS 4.

¹⁷ Essas questões que envolvem a película monocromática são retomadas no livro de Strecker, quando esse transcreve uma conversa que mediou entre Salles e Wenders (STRECKER, 2010, pp. 232-255).

F4: NOIR

Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

(1962), de Paulo César Saraceni, *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman, *O Padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, entre outros, foram fotografados com películas monocromáticas. Ou seja, parece ser nítida a vontade de se criar pontes entre as gerações.

2.2.2 *O filme de estrada*

A metodologia imposta pelo *road movie* também abre espaço para uma atuação documental da câmera, mesmo em um filme assumidamente ficcional. É prudente elucidar, contudo, que, de fato, há certo embaralhamento de gêneros em *Terra estrangeira*, mas o *road movie* parece significar com maior consistência, trazendo outros gêneros para conformá-lo e conferir diferentes nuances e tons à jornada do protagonista Paco.

A viagem, associada ao sentimento de não pertencer, é elemento recorrente ao longo de toda a filmografia de Salles. Até o início de 2014, data de conclusão da presente pesquisa, o diretor já havia realizado nove longas-metragens de ficção. De acordo com Strecker (2010, p. 26), todo o seu cinema “é marcado por temas que se repetem, férteis também na literatura. O rito de passagem, a busca de uma identidade e a procura do desconhecido – a errância”. Nessas buscas, o elemento viagem funciona como catalisador¹⁸. O movimento do viajante está presente já no primeiro longa-metragem do diretor, *A Grande arte* (1991), uma superprodução que antecedeu *Terra estrangeira*. Também é elemento fundamental em *Central do Brasil* (SALLES, 1998), talvez o filme mais importante da carreira de Salles, ao menos em termos mercadológicos¹⁹. Para Figueiredo (1999), esse parece ser um contraponto a *Terra estrangeira*: pois, se a viagem, na fita de 1995, era para fora do país como negação das possibilidades nacionais, em *Central...* acontece um mergulho rumo ao “coração do Brasil”: o sertão nordestino, origem de toda uma legião de migrantes que buscaram na região sudeste oportunidades de trabalho e melhores condições de vida. A essência do longa parece ser a da reconciliação com o passado, diferentemente da tensão seguida de morte em *Terra*

¹⁸ Outros elementos recorrentes na referida filmografia são o conflito familiar impulsionado pela ausência da figura paterna e a dimensão religiosa, levemente abordada em momentos pontuais de alguns títulos.

¹⁹ Quando lançado, o filme teve 1,3 milhão de espectadores no Brasil, além de outros 300 mil quando relançado após a indicação para o Oscar. Estes 1,6 milhão de espectadores representaram o recorde de bilheteria da retomada. No exterior, o longa ainda arrastou outros quatro milhões de espectadores, totalizando 5,6 milhões. *Central...* recebeu diversos prêmios em todo o mundo, com destaque para os de melhor filme e melhor atriz no Festival de Berlim; o Bafta e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro. Ainda foi indicado ao Oscar de melhor filme e melhor atriz, com Fernanda Montenegro.

estrangeira, em que os conflitos não se resolvem ao final: ao contrário, se agravam. Para Figueiredo, em *Central...*, Walter Salles parece ter imprimido uma idealização de um Brasil rústico, mas que teria algo de original frente ao cenário de globalização das metrópoles, em que as tradições são engolidas em nome do progresso.

Em *Abril despedaçado* (2001), sofisticada adaptação do romance homônimo do libanês Ismail Kadaré, mesmo que não possa ser propriamente caracterizado como um *road movie*, traz a estrada como destino necessário para o protagonista Tonho (Rodrigo Santoro). Já sua produção seguinte, *Diários de motocicleta* (2004), é um autêntico filme de estrada. Narra a viagem de formação de Ernesto Guevara pela América Latina antes de entrar para a guerrilha em Cuba e se tornar o mito Che, tendo como base os diários de Guevara e de seu amigo e companheiro de jornada, Alberto Granado. Por fim, seu último lançamento, *Na Estrada* (2012)²⁰, é a adaptação para o cinema do famoso livro de Jack Kerouac (2011), *On the road*, no qual a viagem, como o próprio nome da obra já indica, é seu elemento central. Antes da conclusão da montagem desse filme, Salles lançou um documentário sobre o processo de filmagem que, por si só, já constitui também um *road movie*.

Mas, o que caracteriza os filmes de estrada enquanto gênero? Ou seja, quais conjuntos de elementos se repetem nesse tipo de filme – uma repetição na diferença – que permite vinculá-los ou a identificá-los dentro de um gênero? Para Samuel Paiva (2011), aquilo que move um *road movie* se relaciona a dimensões intrínsecas do ser humano e suas origens transcendem o próprio cinema e podem ir até à *Odisseia* de Homero (2011). As peregrinações e jornadas de autoconhecimento são temas férteis na literatura há milênios, de modo que o *road movie* se mostra como herdeiro dessas raízes literárias. É sintomático o fato de que Paiva abra o artigo em questão com a citação de uma reflexão proposta pelo próprio Salles:

Quando nasceram os filmes de estrada? Em Homero, no desejo de Ulysses retornar à casa? Nos primeiros documentários de cineastas-viajantes como Robert Flaherty? Na influência dos fotógrafos humanistas que, como Cartier-Bresson, cruzaram fronteiras para entender como viviam os outros, aqueles que não faziam parte de sua própria cultura? (...) Provavelmente, em todas essas origens (SALLES apud PAIVA, 2011, p. 37).

²⁰ O filme foi produzido por Francis Ford Coppola, dono dos direitos para a adaptação da obra de Kerouac. Essa adaptação já havia sido tentada por Jean-Luc Godard, Joel Schumacher, Gus Van Sant e o próprio Coppola, todas sem conclusão.

Normalmente associado a algum tipo de angústia existencial, a um filme de estrada podem ser atribuídas as seguintes características:

a busca que provoca o deslocamento [e] vincula-se a uma necessidade de liberação, seja do espaço familiar, seja do espaço do trabalho regular capaz de promover o bem-estar do indivíduo em sociedade, segundo a lógica capitalista de acúmulo de propriedades materiais. O *road movie* inscreve-se no âmbito de representação da modernidade, com suas tecnologias, porém, explicitando crises e contradições (PAIVA, 2011, p. 43).

A viagem possui íntima relação com o surgimento do cinema, e, em seus primórdios, era quase um sinônimo dessa mídia, devido à popularidade dos chamados *travelogues* que documentavam expedições e viagens a lugares distantes. Além disso, como pontua Paiva, o surgimento da maquinaria do cinema se confunde com a propagação de carros e outros meios de transporte, como reflexo da revolução industrial. Assim, deslocamento espacial e cinema coexistem. Mais ainda, quando o cinema acontece, ou seja, a experiência do cinema, para o espectador, é uma espécie de viagem sem sair do lugar, ou uma “midiamoção” (MOSER apud PAIVA, 2011, p. 40).

De acordo com Paiva, a viagem, antes vista como um adjetivo de outros gêneros, atingiu sua maturidade substantiva, enquanto um *road movie*, a partir da eclosão *beatnik* nos Estados Unidos, marcadamente após o lançamento, em 1957, do já mencionado livro *On the road*, de Jack Kerouac (2011). Assim, o gênero surge ligado a certo caráter de contestação da ordem vigente e a uma espécie de rebeldia, ao menos superficialmente. Nessa esteira, os filmes *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) e *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969) são considerados, por Paiva, como a inauguração do *road movie*. Ao mesmo tempo, esses filmes também marcaram, como observa Biskind (1998), uma ruptura estética na própria estrutura de Hollywood, pelos seus altos graus de improvisação e a pouca preocupação com a limpeza da imagem. Outros exemplos de destaque fora do contexto norte-americano, e que parecem ter informado Walter Salles, são: *Viagem à Itália* (1954), de Roberto Rossellini; *Passageiro: profissão repórter* (1975), de Michelangelo Antonioni; *Weekend* (1967), de Jean-Luc Godard, e o mais recente *Dez* (2002), de Abbas Kiarostami, além dos filmes de Wim Wenders que, em sua grande maioria, conformam e complexificam as definições desse gênero, principalmente os da trilogia da estrada: *Alice nas cidades* (1974), *Movimento em falso* (1975) e *No decurso do tempo* (1976).

Ou seja: o *road movie* parece se caracterizar enquanto tal quando a viagem ganha importância, num filme, enquanto processo, e não somente como um fim a se alcançar. Em alguns casos, simplesmente pouco importa onde ela terminará: interessa tão-somente o deslocamento errante. Apropriando-nos das ideias de Deleuze e Guattari (1997, p. 185), podemos compreender um *road movie* menos como um percurso seguro entre dois pontos do que como paradas indefinidas num percurso irregular, amplo e com proximidades ao nomadismo: “o intervalo toma tudo, o intervalo é substância”. A viagem, portanto, emerge como forma do pensamento.

Para Strecker (2010), o *road movie*, tanto para quem o faz quanto para quem o assiste, pode vir a ser um mergulho no desconhecido, uma jornada de descoberta. É por isso que algumas peculiaridades do gênero implicam certas conformações na maneira de filmar, notadamente a exigência à mobilidade e às filmagens em variadas e distantes locações e com equipes enxutas. Cria-se, portanto, um filme elástico, moldado à medida que o trabalho avança, informado pela improvisação e pelo inesperado. Um bom exemplo é *No decurso do tempo*, de Wim Wenders – influência confessa de Walter Salles. No caso específico do diretor brasileiro, como aposta Strecker, são deixadas opções abertas no roteiro justamente para que o ato de filmar possa incorporar novos elementos: o roteiro torna-se apenas a indicação de um caminho a perseguir, de modo a ampliar as oportunidades de filmagem, e não a limitá-las. Nesse sentido, é notável o fato de que *Terra estrangeira* foi rodado em poucas semanas e em diferentes locações: foram três continentes, em locais como São Paulo, Lisboa, Cabo Espichel (extremo oeste português), Cabo Verde e cidade de Boa Vista (fronteira entre Portugal e Espanha).

Por outro lado, frente a toda esta liberdade na produção, que abre espaço para uma visada, até certo ponto, documental – ou seja, com menos controle por parte do realizador em comparação com o que aconteceria, por exemplo, num filme totalmente rodado em estúdio –, *Terra estrangeira* exhibe um evidente e constante contraponto de uma faceta teatral, presente na interpretação de atores, na apropriação de textos dramáticos, como Goethe e Shakespeare e pelo uso expressionista da fotografia em conjunto com a direção de arte. Esses fatores se devem, em certo grau, à parceria de Walter com Daniela Thomas, renomada cenógrafa e encenadora de teatro, que no filme acumula também a direção de arte. Ela trouxe dos palcos, segundo Strecker (2010), a prática dos ensaios antecipados, uma medida que ao

mesmo tempo visava à economia de película naqueles anos de recessão e também garantia maior intimidade dos atores com seus personagens.

À faceta teatral somam-se estratégias dos departamentos de fotografia e de arte, vistas em sequências carregadas por uma iluminação expressionista com grande contraste entre preto e branco e pelos movimentos de câmera maneiristas, intensificadas pela manipulação explícita dos efeitos sonoros – cenas como o ensaio da peça de Shakespeare a que Paco assiste escondido; o teste de atores do qual o protagonista participa; a apresentação musical de Miguel em um bar de Lisboa; entre outras. Assim, a utilização do preto-e-branco acaba por produzir percepções ambíguas, pois, ao mesmo tempo em que confere uma estética de documento, proporciona uma utilização expressionista da iluminação, criando grande contraste devido ao alto coeficiente de intervenção estilística na imagem.

Entre o documental/realista e o teatral/expressionista, entre o registro histórico e a narrativa ficcional – ou melhor, nas intercessões entre essas dicotomias, parece emergir, em *Terra estrangeira*, uma visão de mundo que – evocando o filósofo Jacques Rancière (2005) – é cara a um regime estético das artes: um novo regime de historicidade que não se opõe aos antigos regimes – os sistemas ético e representativo. Pelo contrário, trata-se, no estético, de uma nova forma de relação com o antigo, no qual tanto a arte quanto a história podem ser resumidas como formas de rearranjos dos signos da linguagem. Com esse movimento, o filósofo demonstra que a antiga classificação da *Poética* de Aristóteles (1990) não mais é possível na contemporaneidade. Mas, ao equiparar arte e história e resumir ambas a uma ficcionalização, Rancière não pretende afirmar que a história é um engodo, pois, nesse caso, haveria a pressuposição de uma verdade a ser totalmente desvendada. Logo, trata-se sempre de um desvelamento, um acontecimento – parcial – da verdade, tanto na poesia quanto na história, e por isso, as duas atividades se equivalem – propositalmente – em Rancière. Assim, nota-se que a cada desvelamento corresponde um velamento, tornando-se impossível alcançar a totalidade do conhecimento²¹. Ou seja, em *Terra estrangeira* inscreve-se, na imagem e nos sons, uma peculiar relação entre o passado e o presente.

²¹ A esse respeito, é possível recorrer a Heidegger (2002) quando, ao remeter à etimologia da palavra “verdade”, vai até sua origem grega: *alétheia*. A tradução recorrente do termo grego no alemão é *wahrheit*, que corresponde à verdade científica, adequada e totalizante – a verdade à qual buscaria uma hipotética história universal. Heidegger, portanto, demonstra que ao termo grego, etimologicamente traduzido, melhor corresponderia a palavra *unverborgenheit*, que, no português, refere-se a um desvelamento. Nessa diferença semântica fica implícito que a cada desvelamento corresponde um novo velamento.

2.2.3 O epos cinematográfico: o cinema entre a viagem e a música

A partir desse complexo entrelaçamento entre realismo e expressionismo, é possível arriscar dizer que, em *Terra estrangeira*, o histórico ganha tons operísticos, uma vez que a música parece ter papel central nesse longa-metragem. Composta por José Miguel Wisnik, desde o início a banda sonora traz arranjos do fado, tradicional canção portuguesa associada à lamentação, à entrega ao destino e à providência divina. Executado ora ao piano, ora com violinos ou com a tradicional guitarra portuguesa, o fado dá ritmo à narrativa: o filme é regido pelo fado²².

Assim acontece, por exemplo, em filmes como *Roma, cidade aberta* (1945) e *Alemanha, ano zero* (1948) de Rossellini, e em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. A noção de “regência” cinematográfica é aqui decisiva se lembrarmos de que, no idioma italiano, a palavra que designa a direção de cinema é *regia*, guardando comparações diretas entre o diretor e um maestro de orquestra. Nesses casos, assim como em *Terra estrangeira*, a música parece reger a cadência fílmica, e com isso, a câmera baila entre imagens. Melhor dizendo, há uma cadência na relação entre câmera e personagens. Devemos, portanto, pensar, mais do que em trilha sonora, de um ritmo da narrativa cinematográfica²³.

Assim, se um *road movie* revela a entrega – do diretor, dos personagens –, o tanto quanto for possível, ao acaso e ao inesperado, de forma que a viagem, enquanto processo,

²² Trilhas adicionais são assinadas por Vicente Salvia e Antônio Pinto. No filme, podem também ser ouvidos ritmos africanos – nas cenas em que são mostrados os integrantes da colônia de Cabo Verde residente em Lisboa; o jazz tocado por Miles Davis, que Miguel ouve no rádio; uma canção popular da dupla Leandro e Leonardo toca no ambiente do bar no qual Paco conhece Igor; e, por fim, uma das mais emblemáticas canções de toda a retomada: a música *Vapor Barato*, composta por Jards Macalé e Wally Salomão, que Alex cantarola nas últimas tomadas do longa-metragem, enquanto dirige por estradas desconhecidas com Paco desfalecendo em seus braços.

²³ Ainda a respeito das significações da banda sonora, podemos considerar, com Peirce, citado por Pinto (2010), que, nas percepções que o ser tem dos fenômenos, o som tem tendências a se pré-sentimentalizar, ou seja, a ocupar, mesmo que momentaneamente, todo o campo da consciência. Como todo o contato do sujeito com o objeto percebido é uma relação mediada por signos, há sempre a geração de novos interpretantes. Logo, o som pode produzir, no sujeito, associações por semelhança com outros tipos de memória, que não necessariamente sonoras. A dimensão sonora, que acontece de maneira simultânea com as outras dimensões, definitivamente complexifica a percepção do filme. Evidente que estas relações associativas acontecem com todos os elementos fílmicos, mas ressaltamos aqui estas qualidades do som, pois esta dimensão, por vezes, é ignorada nas análises, que se restringem apenas ao enredo, algumas, e outras, chegam a meio caminho, aprofundando apenas nas significações das imagens.

transfigura-se numa errância, podemos afirmar que a regência do fado parece potencializar ainda mais esse movimento. No próprio Fado português parece já estar contida a vontade pelo deslocamento, carregada por sentimentos parecidos. Pois, como afirma a antropóloga portuguesa Maria Helena Varela (1996), viajar é tema que habita o imaginário lusitano desde tempos imemoriáveis e se relaciona a uma grande procura do Eu através de um Outro transcendental. A viagem (*epos*), para a autora, é uma das principais coordenadas do logos em língua portuguesa, uma razão heterodoxa e nômade que parece só existir na distância: um heterologos²⁴. Navegar para existir.

Indefinido na sua razão de ser, o heterologos em língua portuguesa parece só ser sendo, numa mobilidade que dá sentido à sua transcendência metafísica e desassossego existencial. A viagem foi sempre o jeito português de navegar, mais do que de existir, a sua forma peculiar de estar no mundo, desejando o impossível, o infinito, o mar!... (VARELA, 1996, p. 55).

Lançar-se às grandes navegações errantes, por mares nunca antes navegados, parece ter sido inevitável para habitantes de uma terra marítima, naturalmente lançada ao mar. Parece manifestar-se, assim, uma razão necessariamente vinculada à travessia. Nesta querela, o *epos* figura, para Varela, como uma das coordenadas simbólicas desta razão outra portuguesa, associado a um dos elementos deste heterologos, que é a razão nômade, e por isso, também indissociável do que caracteriza como “espírito de lugar”, uma vez que a viagem, o deslocamento, se dá necessariamente no espaço, e as motivações do movimento são também advindas do espaço: Varela escreve, com a literatura, uma geofilosofia. Além disso, é importante frisar que, em seu trabalho, a linguagem se mostra como condicionante da ação humana.

No Brasil, propõe a autora, após as fortes influências da colonização portuguesa e jesuíta, o heterologos foi absorvido e apropriado, e suas expressões, enriquecidas. Aqui se mantiveram o *epos* e o *mythos*, articulações mitopoéticas da razão nômade. Nessa genealogia do povo brasileiro, o heterologos também é abertura à transcendência, mas o mar teria cedido espaço ao ambiente telúrico, de modo que Varela pode ver, nas expressões literárias do

²⁴ Varela (1996) se propõe pensar de que maneiras a filosofia estaria incrustada em obras literárias de ficção de escritores da língua portuguesa. Para ela, a vocação da língua portuguesa à filosofia não estaria nos cânones e formas tradicionais desta disciplina, nos comodismos dos dogmas e das certezas, mas, sim, no próprio exercício ficcional e artístico: um pensar-sentir heterodoxo. A autora destaca os portugueses Sampaio Bruno e Fernando Pessoa, e os brasileiros Euclides da Cunha e Guimarães Rosa.

brasileiro errante, um homem apegado às raízes matriciais da terra. Se compreendermos a figura da mãe enquanto signo de terra, a morte dessa figura, em *Terra Estrangeira*, é o próprio rompimento com essas raízes. Não espanta, portanto, que seja esse o evento que lança Paco numa viagem em busca de uma figura paterna, no caso, representada pela cidade de San Sebastian.

Todo este imaginário lusitano, de tão profundo e longínquo, acaba por tornar-se mítico. E, além de figurar no próprio enredo e no fado, faz-se presente em *Terra Estrangeira* através das imagens de navios que aparecem ao longo da fita – imagens que não tecem relações diretas com o enredo, com exceção da última, aquela grande carcaça encalhada que se tornou símbolo do filme. À primeira vista, esses navios parecem funcionar como adereços da montagem, utilizados como imagens de corte entre sequências diferentes. Mas, um olhar mais atento permite considerá-los como constituidores desse imaginário lusitano das navegações que é a própria forma de ser e estar no mundo do português: a razão errante em língua portuguesa²⁵. Ao ritmo do fado, esse imaginário rege o filme. Mas, rege em direção a quê? Para onde navega *Terra estrangeira*? Em que direção aponta, no filme, essa razão errante em língua portuguesa?

O enredo nos apresenta uma resposta provisória: o destino ao qual o personagem pretende alcançar é a cidade de sua mãe, San Sebastian, no norte da Espanha. Mas, esse lugar, mais do que a meta a se alcançar, é o incômodo existencial que move Manuela, mesmo que de maneira errante e, posteriormente, também moverá seu filho, Paco. Em uma das sequências que compõem a parte inicial do filme, os dois conversam no sofá da sala sobre os planos da mãe. Ela quer utilizar o dinheiro da poupança para pagar a viagem a San Sebastian, e financiar o restante do valor em 36 vezes. Ele, ciente dos problemas que cercavam o aumento constante das taxas de juros no país, tenta dissuadi-la do projeto. No entanto, sem muito êxito. Ela, deprimida, com voz embargada e o olhar fugidio – quase em transe, responde:

Você não entende mesmo. Você não pode dizer “esquece San Sebastian”, como se fosse um capricho meu. É 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? (BERNSTEIN et al, 1996, p. 20)²⁶.

²⁵ Ver FOTOGRAMAS 5.

²⁶ Ver FOTOGRAMAS 6.

F5: NAVIOS



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

F6: PLANOS PARA SAN SEBASTIAN



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

É possível, com segurança, afirmar que esse mito quase obsessivo, no qual se tornou San Sebastian para Manuela e Paco, se faz presente em uma série de outros elementos que constituem os próprios personagens. Os dois estão totalmente imersos nesse imaginário: por toda a casa é possível encontrar alusões à cidade basca, como algumas bandeiras e diversas pinturas e fotografias, misturadas a imagens religiosas. Pelas paredes, onde quer que os personagens se encontrem, lá está essa particular San Sebastian do passado. O próprio sofá onde estão sentados, na cena descrita acima, traz estampas características da península ibérica. Vemos uma direção de arte carregada de intencionalidades que, não por acaso, é assinada pela codiretora do longa-metragem²⁷. O cinema possui essa característica: os personagens se constroem, em grande medida, na relação que travam com o espaço no qual estão inseridos. Um bom exemplo são as primeiras tomadas de *O Eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni, no qual a personagem principal é apresentada muda e com o rosto sem nenhum esboço de expressão. Esse semblante seco, no entanto, ganha contraste com os cenários nos quais esse rosto é inserido: uma residência modernista de classe alta. A apatia que moverá todo filme é aqui criada a partir do contraponto com a falta de um sentido existencial em meio à riqueza, ou até mesmo por ela causada.

Em *Terra estrangeira*, o imaginário luso-brasileiro da viagem compõe um lugar que jamais será alcançado ao longo de toda a trama. O destino tornou-se mítico. A San Sebastian do passado de Manoela, que se confunde com suas raízes, só existe como uma lembrança afetiva. E mais: a obsessão de Manuela é posteriormente incorporada por Paco e, por fim, também por Alex, que se deixa iluminar pela simples ideia de encontrar tal lugar mágico: San Sebastian, “o único lugar do mundo em que as casas confundem-se com as pedras”, como afirma o traficante Igor em certo momento. E aqui emerge como uma curiosa e significativa coincidência a semelhança entre o nome da cidade, de inspiração católica, e um dos mais fortes mitos culturais portugueses, o sebastianismo, de origem nitidamente patriarcal e messiânica.

²⁷ Para o crítico de teatro Yan Michalski Daniela Thomas é uma verdadeira artista plástica do palco, dona de características como rupturas com os padrões realistas de representação, pontos de partida para a criação de “um universo fantasioso e simbólico, que fornece uma complexa soma de sugestões metafóricas sobre a situação dramática em que as personagens se encontram. (...), uma generosa fonte de informações poéticas sobre a maneira de esses personagens estarem no mundo” (MICHALSKI apud ENCICLOPÉDIA..., 2009, p. 1).

2.2.3.1 D. Sebastião, Rei de Portugal

O mito do sebastianismo é bastante forte no imaginário português e, em meio à colonização jesuíta, foi transplantado no Brasil. Em 1.578, D. Sebastião, rei de Portugal, desapareceu numa batalha em Alcácer-Quibir e seu corpo jamais foi encontrado. Após sua morte, dentre outros problemas, o reino foi subjugado à coroa espanhola. Esse e outros fatores associados levaram à crença de que D. Sebastião retornaria para salvar o povo dos problemas que sucederam sua morte. O retorno do monarca acabou tornando-se mítico, tendo sido posteriormente rotulado como o “sebastianismo”. Esse período, é importante notar, coincide com a intensificação do sistema de colonização no Brasil.

O tema foi recorrente em sermões e cartas do padre jesuíta Antonio Vieira, um dos nomes mais influentes do século XVII, além de em livros como *A esperança de Portugal* (1951) e *História do Futuro* (1953a e 1953b). De acordo com ele, um sapateiro de nome Bandarra teria profetizado, em trovas, após a morte de D. Sebastião, que haveria de surgir um rei português para trazer a paz mundial. Afirma Vieira:

Resumindo tudo a um silogismo fundamental, digo assim: – *O Bandarra é verdadeiro profeta; o Bandarra profetizou que El-rei D. João o quarto há-de obrar muitas cousas que ainda não obrou, nem pode obrar senão ressuscitando; logo, El-rei D. João o quarto há-de ressuscitar* (VIEIRA, 1951, p. 2).

É nítida a conotação messiânica da interpretação do jesuíta, que passa a erigir, portanto, o “milenarismo”, indo além do simples retorno do rei “Encoberto”. Ela prenuncia a emergência do Quinto Império, o de Cristo na Terra, sucedendo Assírios, Persas, Gregos e Romanos, governado por um rei português ao longo de mil anos:

Sonhos gestados no período de abatimento e sujeição do reino à Coroa de Espanha, “aquela noite eterna de sessenta anos tão compridos”, que se seguiu ao desastre de Alcácer-Quibir e ao desaparecimento de D. Sebastião (BOSI, 2009, p. 40).

Na colônia, a Companhia de Jesus era encarregada não só da catequese dos indígenas, mas de toda a criação de um sistema educacional: um projeto inaciano de “abrasileiramento” das gerações futuras. Esse forte relacionamento sugere que o imaginário sebastianista tenha sido incorporado pelo pensamento brasileiro em formação. E, de fato, essas imagens são recorrentes em diversas obras da literatura e do cinema no país, como em Euclides da Cunha

e Glauber Rocha, entre outros. Neste ponto, vale uma comparação, entre algumas semelhanças, intencionais ou não, entre a obra de Glauber e de Salles: além do evidente uso da palavra “Terra” no título, algumas estruturas dramáticas se parecem, como em *Deus e o diabo na terra do sol*: é após a morte da figura materna que o vaqueiro Manoel, assim como faz Paco, se lança à errância. Neste caso, pelos sertões, seguindo, junto a dezenas de fiéis, o beato Sebastião, todos com fé nas promessas de paraíso: a “ilha”, contraponto utópico ao contexto de miséria, fome e seca no sertão nordestino, “terra onde tudo é verde. Os cavalo comendo as flor e os minino bebendo leite nas água do rio. Os homi come o pão feito de pedra. E a poeira da terra vira farinha”. Descrição semelhante, com pequenas atualizações, seria perfeitamente cabível no contexto de *Terra estrangeira* sobre a cidade de San Sebastian. E, mesmo não se tratando de uma legítima adaptação, são notáveis as inspirações da obra de Euclides da Cunha permeando o filme de Glauber²⁸.

Podemos compreender, com Varela (1996), que o mito opera como *telos*, alimentando uma a vontade pela viagem, pelo risco e pela aventura e que acaba por transfigurar-se numa vocação épica, saudosista e messiânica. Esses traços, no filme, nada mais são do que a própria forma de estar e de se expressar no mundo para aqueles personagens. Assim, como propõe Varela (1996), é a face misteriosa do *mythos* que move o *heterologos*, ou seja, sua constituição paradoxal de uma eterna procura por um lugar inalcançável.

Em *Terra estrangeira*, o destino San Sebastian transforma-se também em uma utopia. Confunde-se, portanto, com o próprio movimento caro a um *heterologos* e sua eterna procura por uma razão que está num Outro inalcançável, uma razão por vir (devir). E aqui podemos relembrar os primeiros planos de *Terra estrangeira* nos quais vemos aquela estrada sem fim, mas bastante luminosa, que levará à eternidade. Ora, a eternidade é um não-lugar, uma utopia. E, assim, é um não-espço sem tempo.

Para Foucault, utopias são posicionamentos sem lugar real. Ou seja, mesmo que mantenham certa relação de analogia, direta ou indireta com o espaço real da sociedade, são essencialmente irreais. Mas, para o filósofo francês, existem, em qualquer cultura e civilização, utopias realizadas: “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2006, p. 415). Em oposição às utopias, Foucault os chama de heterotopias, lugares da crise ou do desvio, um espaço sempre

²⁸ Essas relações entre Euclides e Glauber são brevemente analisadas por Nagib (2006) em *A utopia no cinema brasileiro*.

outro que faz coincidirem posicionamentos aparentemente incompatíveis. A heterotopia é a contradição em forma de espaço, e “se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2006, p. 418), e assim, a uma heterotopia corresponde sempre, num arranjo complexo, uma heterocronia. Não espanta constatar que, para Foucault, a heterotopia por excelência é... o navio:

um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel a bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins (FOUCAULT, 2006, p. 421).

O navio, para o autor, foi e é, desde o século XVI, a maior reserva de imaginação, e nas civilizações sem os navios, “os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários” (FOUCAULT, 2006, p. 422).

2.3 Considerações preliminares: tempo e anacronia

Terra estrangeira é um peculiar *road movie* luso-brasileiro que busca, através da ficção e a partir de um contexto histórico específico, operar um gesto de reflexão e pensamento sobre o país e suas contradições. Para tanto, lança mão de estratégias heterodoxas, como os confrontos entre o flerte com o documental e a estilização expressionista combinada à representação teatral e o tráfego por diferentes gêneros sem, no entanto, permitir uma filiação plena a nenhum deles. Faz uso desses elementos para algo maior, que é a reflexão por imagens. E o mecanismo dessa postura reflexiva é a inscrição de imagens e sons que evocam algo do passado, de forma fragmentada, para compor a cena atual. O filme parece querer sugerir influências de forças que conformam a genealogia nacional, que é atravessada pelos anos de colonização ibérica, nos eventos contemporâneos. Com os fragmentos, forma-se um quadro vivo da história, que se mostra, portanto, heterogênea e não linear. Essa construção ganha força no próprio desenrolar dos movimentos no tempo do filme, caracterizado pela viagem (*road movie*): um deslocamento espacial que traz alterações no temporal e torna-se um mergulho no passado colonial, nas possíveis raízes do Brasil.

Mas, o destino final dessa viagem se mostrou utópico, inalcançável. A jornada de Paco refez ao inverso o caminho navegado há meio milênio pelos portugueses: se “a emigração para a Europa assume, assim, o caráter de volta sobre os próprios passos, de busca por uma origem mais remota onde tudo teria começado”, descreve, contudo, uma “trajetória cíclica que a marcha irreversível da história da modernidade ocidental torna impossível e que por isso se confunde com a morte” (FIGUEIREDO, 1999, p. 79). A tentativa de retorno ao passado se mostra frustrada para o personagem e o reencontro pleno com as raízes, impossível. Movimento similar ao que descreve Walter Benjamin (2012, p. 14) em sua peculiar interpretação da obra *Angelus novus* de Paul Klee: nela, o anjo – para Benjamin, o anjo da história – tem o rosto voltado para o passado. Ele gostaria de parar e reconstruir os fragmentos daquilo que foi destruído e acumula ruínas sobre ruínas a seus pés. Mas, como tem as asas abertas, um vendaval o arrasta “imparavelmente” para o futuro. O anjo segue rumo ao futuro, mas o que vê – e sua posição é sempre a do tempo presente – são somente as ruínas do passado. Ou seja: nesse fugaz instante percebido como “o presente”, o passado não cessa de interferir, projetando imagens de futuro. Que vemos o futuro a partir das intenções desses passados, é o que parece sugerir Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de história*. Gesto similar parece ser inscrito a partir das imagens e sons de *Terra estrangeira*.

Ao mesmo tempo, o apego dos personagens desse filme pelas raízes sugere o estado de constante espera pelo Messias, por uma salvação que vem de fora: é do passado que virá D. Sebastião para alterar os rumos do futuro; em outras palavras, só se espera chegar aquilo a que já se conhece. Se assim for, o filme parece demonstrar que a própria eleição de Collor – mas não só ela – teve tons sebastianistas: no candidato, o povo identificou o signo do Messias. E, se a mídia é o novo *locus social*, como sugere Contrera (2005), foi através dela, de seus rituais, que o mito foi atualizado, e daí a forte presença do objeto televisão em algumas sequências de *Terra estrangeira*, principalmente, a da morte da mãe. Mas, para além da constatação pontual, ou seja, especificamente relacionada ao caso Collor, o filme, com sua abordagem peculiar acerca da história, parece sugerir a predisposição do homem, imerso numa cultura patriarcal, a esperar por figuras salvadoras.

No entanto, se o reencontro – impossível – com as raízes é o *ethos* dos personagens, as forças que mobilizam o filme – enquanto organismo que compreende a trajetória dos

personagens, mas não somente, ou seja, da enunciação²⁹ – são de outra ordem. Pois, o gesto consciente dos diretores ao deslocar a câmera para a península ibérica é peculiar: ao contrário daquilo que motiva os personagens, busca não a conciliação, mas sim o conflito reflexivo. Ao narrar a saga intercontinental de Paco, os diretores, buscando desenvolver um pensamento por imagens, provocam tensões na própria noção de construção da história, pois trazem o passado para um confronto no presente. Ou seja: a partir de um dado histórico específico, pontual – na tentativa de produzir uma crítica ou um pensamento sobre a crise agravada durante o governo Collor, incorporam os fragmentos do passado, enquanto imagens, no interior da narrativa cinematográfica para potencializar significações outras que complexificam a leitura do próprio fato histórico, extrapolando-o. De certa forma, esse movimento retroperspectivo – que vai ao passado não para compreendê-lo em si, mas para discutir, com ele, o presente – faz eco ao projeto de Darcy Ribeiro (2006) de compor uma “teoria da cultura” que dê conta da complexidade ibero-latina.

Em resumo, com esse gesto ao mesmo tempo reflexivo e retroperspectivo, podemos dizer que *Terra estrangeira* opera uma variação entre diferentes níveis de história. Melhor dizendo: na superfície de *Terra estrangeira*, coincidem diferentes temporalidades. Não se trata de um *flashback* ou de qualquer outro truque de montagem que obedeça a uma linearidade cronológica e identifique, coerentemente, o trânsito entre épocas, distinguindo passados e presente. Tampouco há viagens no tempo. O que vemos em *Terra estrangeira* é uma espacialização do tempo, a planificação heterogênea de uma estrutura histórica que se quer linear e causal – ao menos no senso comum ou nas noções positivistas de história. E, mostrar o tempo através da simultaneidade é provocar uma anacronia. Assim, a história – aquela que remonta o passado – se apresenta enquanto estilhaços que compõem o presente: é nesse tempo, e somente nele, que vemos e reescrevemos o passado. Rememoramos. Ligamos uma imagem de passado à outra de maneira arbitrária – a escritura histórica é sempre arbitrária, ficcional. Assim, em *Terra estrangeira* representa-se a memória de uma genealogia a partir da anacronia.

²⁹ Eisenstein (2002) compara um filme a um corpo humano: a montagem dos diferentes órgãos não resulta na mera soma entre eles, mas sim, num organismo outro, um corpo vivo, composto pelos órgãos, mas com uma totalidade que não se reduz à soma entre eles. Nesse sentido, as trajetórias dos personagens no interior do filme seriam como órgãos, às quais o filme compreende, mas à soma entre elas, e outros elementos fílmicos, não se reduz. Há, portanto, uma sobra, uma diferença entre a soma dos órgãos e a totalidade à qual compõem, que é o próprio filme enquanto organismo.

Os quadros, as fotografias, os rostos dos velhos, os navios, a música: filma-se o presente e nele reconhece-se a intenção de uma imagem do passado, que tende a presidir as maneiras com as quais os seres sentem (*pathos*) e pensam (*logos*) – percebem os fenômenos no presente, e aqui falo tanto no contexto do enredo fílmico quanto da cultura que o extrapola, mas da qual ele surge. Daí Varela (1996) propor um pensar-sentir em língua portuguesa. Em outras palavras, na cultura, que precede o sujeito, cultivada que é de longa data, já está prevista uma recaída no messianismo – ou, seja lá o nome que se queira atribuir: sebastianismo, quinto-imperialismo etc. A espera (esperança) por algo ou alguém que vem de fora enquanto salvação, em momentos de crise ou dilaceramento do tecido social. É como se o filme comentasse, com certo sarcasmo: caímos novamente na mesma esparrela tantas vezes repetida. Nesse sentido, uma das sequências de *Terra estrangeira* parece exemplar.

Na primeira parte do filme, Manuela entra no quarto de Paco, interrompe seus estudos e questiona o fato de as aulas dele já terem começado, e de que, no entanto, ele insiste em ler um livro que não é de física. Ele, então, responde (reproduzirei trecho do diálogo abaixo):

PACO

– Não, mãe. Não é de física não. É uma *outra estória* [com ênfase; *grifo nosso*]... eu não vou falar nada ainda, para não dar azar. Mas, se der certo, minha vida vai mudar *completamente*.

MANUELA

(*angustiada, sentando-se na beirada da cama*) – Mudar como? Você não está pensando em sair de casa, está?

(...)

(*levanta-se, visivelmente irritada*) – Eu não estou achando graça nenhuma nessa estória, viu? Você aí fechado dentro deste quarto, cheio de planos, como se eu não existisse! E os nossos planos? E San Sebastian, você já esqueceu? (BERNSTEIN et al, 1996, p. 12)³⁰.

Nem bem Manuela termina sua frase, na banda sonora são introduzidos repiques de uma guitarra portuguesa, que em seguida irá retomar a música-tema do filme. A música, portanto, sobrepõe e atenua o corte seco da montagem que passará a mostrar um barco rebocador cruzando o quadro, revelando ao fundo um panorama da cidade de Lisboa. Na sequência seguinte, veremos Alex em seu trabalho na cidade lusitana. Ou seja, em primeiro

³⁰ Entre colchetes inserimos comentários nossos; entre parênteses transcrevemos informações que constam, exatamente dessa forma, no roteiro do filme.

lugar, vemos que a música produz um efeito de transição que atenua a ruptura do corte seco, interligando, assim, as duas sequências: no Brasil e em Portugal. Ao mesmo tempo, a música surge em tom de alerta, e, associada à posterior imagem do barco, torna-se um comentário sonoro e visual – e não-conceitual – à afirmativa de Manuela sobre o retorno a San Sebastian. Revelam-se, assim, intenções na forma de um subtexto: essa obsessão viria de longa data. Que estas formas de perceber os fenômenos – o fenômeno Collor, por exemplo – são presididas por intencionalidades passadistas é o que parece demonstrar *Terra estrangeira*. Ao retratar uma ocorrência particular, parece tomá-la enquanto sintoma de um fenômeno mais amplo, mítico e reincidente. E é o movimento de Paco – a sua viagem – o elemento que provoca a passagem entre o fato particular para inscrevê-lo nessa ordem maior e universal que sugere a reincidência.

Para uma melhor compreensão desta dinâmica entre o particular e o universal inscrita no interior de *Terra estrangeira*, é possível recorrer a alguns exemplos, que poderão nos fornecer outras imagens como contraponto. É o caso de *O Pintor da vida moderna*, de Charles Baudelaire (2010), ensaio no qual esse autor busca compreender o que é o belo na obra de arte no princípio da modernidade. Para tanto, propõe uma teoria: em cada época, o belo é feito de um elemento eterno, invariável, e de outro relativo, circunstancial, portanto, variável. Uma inevitável dualidade acompanha o homem, geração após geração, mesmo que a impressão que a obra de arte produza seja única. Na extensa análise sobre as gravuras de Constantin Guys, o Sr. G, à qual se dedica, Baudelaire percebe que nelas estão impregnadas “a moral e a estética da época” (BAUDELAIRE, 2010, p. 14). Ao mesmo tempo, propõe que, numa hipotética viagem por todas as modas ao longo da história, emergiriam transições gradualíssimas, o que sugeriria que uma “profunda harmonia rege todos os elementos da história (...) até mesmo nos séculos que nos parecem ser os mais monstruosos e loucos” (BAUDELAIRE, 2010, pp. 14-15). Cada época é marcada por peculiaridades, mas sempre numa complexa e quase incomensurável relação com o que há de eterno e atemporal na cultura. Logo, temos, em uma dinâmica operação, o histórico e aquilo que se inscreve fora da história. De fato, Baudelaire, em sua visão moderna, valoriza o que há de novidadeiro nas gravuras de G., e, portanto, tende a pouco valorizar aquela outra dimensão. Esse dado, no entanto, não diminui o fato de existir tal dialética no interior da sua concepção sobre o tempo.

Sobre uma dualidade similar Giorgio Agamben (2009) constrói seu ensaio *O que é o contemporâneo?*. Para ele, o contemporâneo é formado por uma dinâmica entre luzes e

sombras; é preciso ver os dois para que se possa ser, de fato, contemporâneo. Perceber, não somente a luz do século, mas também o facho de trevas no qual se esconde o escuro das épocas. Assim, o compromisso da contemporaneidade é, para Agamben, tanto com a clareza do tempo cronológico, mas, principalmente, com a intempestividade que urge dentro do cronológico e o transforma. É sintomático, portanto, o fato de que o autor dá início a seu ensaio evocando as *Considerações intempestivas* de Nietzsche, nas quais esse último denuncia a febre da história que acomete a sociedade moderna. O verdadeiro contemporâneo, portanto, para Agamben, é aquele que consegue dar um passo atrás e contemplar sua época com certo distanciamento, e por isso, não coincide exatamente com ela. Somente através deste deslocamento, desta anacronia, é que é possível que se perceba e se apreenda o tempo no qual se vive. Nesta perspectiva, retornando ao exemplo anterior, vemos que tanto o Sr G. quanto o próprio Baudelaire foram, ou estiveram, contemporâneos ao vislumbrarem os “peculiares” e os “eternos” da época em que viveram. E, se em Baudelaire há a valorização dos peculiares, esta só é possível mediante o reconhecimento daqueles invariáveis.

Ora, é desta ordem o movimento da imagem dialética de Benjamin (2012): para ele, a relação com o passado é sempre impregnada de um “agora”: o passado é constantemente reescrito no presente; é um instante imobilizado e posto em relação com o presente, criando uma imagem, formando uma mônada. O passado só existe lembrado no presente; o presente é composto, portanto, pelas imagens atualizadas do passado, postas em relação. E, por isso, não existem, para o autor, épocas de progresso ou decadência: têm todas igual valor em suas especificidades. Benjamin abole, dessa forma, aquela suposta causalidade linear na qual costumam se apoiar os historicistas.

É nesse mesmo sentido que podemos compreender o ensaio *A expressão americana*, do cubano José Lezama Lima (1988): um olhar dialético e imaginal sobre a história. Pois, para ele, como em Benjamin, esta não emerge pela razão, mas por um logos poético que constrói a história pela imagem, afastando-se da causalidade do historicismo em busca de analogias que revelem o devir através do contraponto entre essas imagens. A imagem participa da história – é a última das histórias possíveis – e por isso todo discurso histórico é uma ficção do sujeito, que pode reorganizar essas imagens. Nessa altura, podemos recordar o prelúdio de *Terra estrangeira* quando Paco requeria para si o direito de ter a posse não mais da parte, somente, mas de “toda a vida”. Ou seja, parece tomar para si justamente essa

possibilidade de reescrever, ele mesmo, sua própria história, ficcionalizando-a: o historicismo recai necessariamente na linguagem.

Em todos os exemplos discutimos a essencial dialética do tempo e foi possível perceber relações entre variáveis e eternos (Baudelaire); entre luzes e sombras (Agamben); entre o agora e a imagem do passado (Benjamin); ou o contraponto entre diferentes imagens (Lezama Lima). Parece ser algo dessa ordem que emerge a partir da reflexão em *Terra estrangeira*: a fundação de uma memória construída no contraponto entre imagens temporais, incorporando em seu interior fatos históricos e mitos culturais para inscrever uma visão crítica de mundo, propondo, assim, um *vir a ser* da consciência de uma brasilidade que se propõe enquanto travessia, “o eu coletivo quem se procura, sujeito e objeto da viagem” (VARELA, 1996, p. 59).

Por fim, resta observar que essas considerações preliminares são, ao cabo, hipóteses, levantadas a partir de uma investigação inicial sobre *Terra estrangeira*. E, enquanto tais, deverão ser testadas e demonstradas no capítulo final, analítico. Antes, contudo, caberá um contraponto teórico e cinematográfico para compreender algumas questões conceituais que ainda não foram devidamente cobertas: qual a forma fílmica desta atemporalidade apurada, filosoficamente, no filme? Quais os mecanismos que concretizam, em imagens cinematográficas, essas ideias abstratas? Como é construída, no filme, a imagem de uma anacronia? É possível dizer que estamos diante de uma alegoria da memória, fundada sobre a anacronia?

3. ALEGORIA, ORIGEM, BARROCO

(...) quanto menos esta paixão se limita ao período barroco, tanto mais adequada se mostra para evidenciar em épocas posteriores os seus traços barrocos.

Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*.

Após termos nos debruçado sobre *Terra estrangeira* e nele identificado elementos dialéticos da cultura e sua relação complexa com as noções de tempo, algumas digressões conceituais fazem-se necessárias para que seja possível dar nomes às imagens de *Terra estrangeira*. Ao final do capítulo anterior, algumas questões colocadas ficaram sem resposta definitiva, e deverão, a seguir, ser trabalhadas de maneira a buscar uma compreensão mais abrangente da obra e das mediações que ela evoca. Pois, definitivamente, *Terra estrangeira* é um filme composto por diferentes camadas de significação que não se resolvem entre si, tornando opaca uma narrativa que se projeta, ao menos superficialmente, do ponto de vista de um contrato de transparência.

O filme, em seus momentos mais genéricos, parece emular um *noir* e instaura um mistério a ser revelado: onde está a mala de Paco, roubada por Pedro e Alex? De que maneira ela será reavida, seja pelos comparsas de Igor, seja pelo próprio Paco? O desfecho, no entanto, mostra-se um falso clímax – para um pseudo-conflito – e só é apresentado na forma de posfácio, após Paco ter morrido, Igor ter se ferido gravemente e Alex ter conseguido fugir para a Espanha. Em uma sequência que não apresenta nenhuma relação de causalidade com as anteriores, apenas ao espectador é apresentada a “solução” do mistério: vemos, em uma estação de metrô, num espaço e tempo não identificáveis, um senhor cego a tocar o violino contrabandeado, quando um passante chuta a caixa do instrumento e faz espalharem-se os diamantes, que logo são pisoteados e se esfarelam pelo chão. Este posfácio parece significar apenas a negação do referido mistério, ou seja, sobre a pouca utilidade de seu desfecho: composto por um personagem que não conhecemos a tocar num lugar que nunca vimos, sugere que o mistério em si se construiu apenas como uma mera anedota, como veículo figural para um comentário outro. De familiar, nesse posfácio, apenas o violino, objeto que se

torna fundamental no filme menos pelo que representa em termos do mistério do que como símbolo das significações contundentes que emergem da banda sonora³¹.

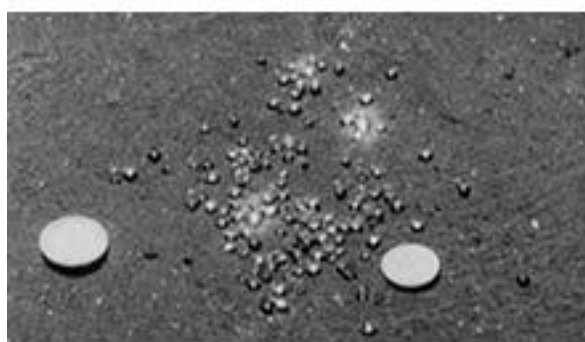
Terra estrangeira parece apresentar, a partir do fado e da viagem, uma representação da anacronia da memória e do devir de uma cultura, de uma genealogia. Perguntava, ao final do capítulo anterior, que nome atribuir a essa forma, e aqui o conceito de alegoria, tal como Walter Benjamin (2011) o desenvolve em *Origem do drama trágico alemão*, pode ser de grande valia para melhor caracterizarmos o estatuto imagético do filme, sobre o qual, até o momento, foram esboçadas algumas hipóteses. Mas, se Benjamin utiliza essa construção para um exame minucioso sobre os textos produzidos no Barroco alemão, buscarei um aporte no pensamento de Vilém Flusser (2011) para compreender a transição de conceitos textuais para imagens superficiais, em direção a uma imagem-conceito. Também será possível recorrer, em alguma medida, à transposição da noção de alegoria para o campo dos estudos cinematográficos desenvolvida por Ismail Xavier (2012) e ao diálogo que estabelece com o filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Buscando uma consolidação maior no pensamento sobre esse filme, que funcionará, no universo dessa dissertação, como um contraponto às nossas investidas em *Terra estrangeira*, alargando as possibilidades de análise que terão lugar no terceiro capítulo desse trabalho, colocarei em relação outras leituras críticas acerca de *Terra em transe*.

3.1 O antiquário e o conceito de alegoria segundo W. Benjamin

Em *Terra estrangeira*, após a morte da mãe, o protagonista Paco busca consolo no uísque barato com as últimas moedas que lhe restam, quando é abordado por Igor, traficante de pedras preciosas. Em meio ao caos recém-instaurado, Igor tenta recrutar pessoas que atravessem mercadorias para a Europa. Na sequência seguinte, um plano-conjunto mostra os dois adentrando um antiquário que Igor administra como fachada a seus negócios ilícitos: em objetos banais, como o violino que Paco levará, ele esconde as pedras para o contrabando. Um plano-conjunto descreve o espaço repleto de móveis e objetos antigos, empilhados de maneira errática, enquanto o traficante declama:

³¹ Ver FOTOGRAMAS 7.

F7: EPILOGO



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

[os objetos] são vestígios de uma puta aventura! A maior aventura de todos os tempos, a dos conquistadores (...), da navegação, da descoberta, da colonização, da imigração... todas as provas estão aqui, todas! É claro que não as grandes provas, porque o ouro já se foi há muito tempo, e o diamante está acabando... Essas são as *pequenas* provas, o dia-a-dia, o suor de gente comum (BERNSTEIN et al, 1996, p. 39)³².

O que parece mais marcante nessa sequência, que traz um dos diálogos – quase um monólogo – mais impressionantes de todo o filme, é a evocação da memória através dos fragmentos, dos pequenos elementos, ordinários. Ora, esse tipo de construção se assemelha por demais ao método benjaminiano e à sua concepção de alegoria barroca para passar incólume por nosso estudo.

Jeanne Marie Gagnebin (2011), em obra na qual tece denso comentário sobre a obra de Walter Benjamin, compreende que a importância maior da narrativa – e isso já para os gregos – é a da constituição do sujeito, que é, notadamente, a rememoração, inicialmente tarefa dos poetas, posteriormente, do historiador. Logo, as histórias que a humanidade se conta a si mesma tratam-se de um “fluxo constitutivo da memória, e portanto, de sua identidade” (GAGNEBIN, 2011, p. 3). Mas, esse movimento da narração é duplamente atravessado por forças do lembrar e do esquecer, essa última, operação subterrânea de recorte e montagem a partir do apagamento, opondo ao infinito da memória a finitude necessária da morte, inscrevendo-a no âmago da narração. O sujeito, portanto, é constituído por uma “dupla trama da palavra rememoradora e esquecida” (GAGNEBIN, 2011, pp. 4-5).

A construção de *Terra estrangeira* parece apontar, como já dissemos, para uma alegoria da memória. Há uma íntima relação do alegórico com o fragmentário – o desordenado e o atravancado –, como nos exemplos de Novalis citado por Benjamin (2011, p. 200) em *Origem do drama trágico alemão*, como o gabinete do mágico ou do físico, o quarto de criança, o sótão assombrado ou o quarto de arrumos. A imagem do antiquário em *Terra estrangeira* não nos parece muito distante dessa lista: na construção alegórica, afirma Benjamin, as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos. Importante notar que essa desordem, no caso de *Terra estrangeira*, faz-se presente também no trânsito entre gêneros, ou nas falsas apropriações dessas diferentes construções genéricas, que são como que excessos construtivos, ornamentos.

³² Ver FOTOGAMAS 8.

F8: ANTIQUÁRIO



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

O autor deixa claro: a alegoria é uma forma de expressão, assim como a linguagem e a escrita, e não uma retórica ilustrativa através da imagem. Tal qual nesses outros exemplos, é também um sistema de signos, e opera necessariamente um movimento abismal: a fundamental diferença, a inevitável sobra entre o sentido e a representação – ao contrário do símbolo³³, em que forma e conteúdo são indissociáveis. Por sua própria natureza, a alegoria atesta a impossibilidade de se atingir uma verdade absoluta por meio da arte, e transforma tudo aquilo em que toca em coisa significativa, aberta à exegese. Pressupõe uma necessária arbitrariedade na relação entre significante e significado; entre texto e sentido.

A concepção genérica de alegoria, conforme nos lembra Gagnebin (2011, p. 32), é a de um caminho outro para a leitura, para além daquele já oferecido pelo discurso, e seu nome, etimologicamente, vem dos termos gregos *allo* (outro) e *agorein* (dizer).

Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último. A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros (GAGNEBIN, 2011, p. 38).

A oposição entre alegoria e símbolo perpassa todo o livro de Benjamin sobre o Barroco, e parece fundamental para a compreensão da primeira: “a alegoria é o contraponto do símbolo, mas por isso mesmo igual a ele em força” (BENJAMIN, 2011, pp. 198-199).

O barroco, sugere Benjamin (2011, p. 170), demonstra que a alegoria é dialética: “consoma-se na alternância dos extremos”, funda-se em problemas de natureza político-religiosos. Ao contrário do símbolo, fruto da beleza e da virtude, a alegoria é a própria condição criatural, pecaminosa, fora da Graça. É dialética, pois existe numa dupla condição de história natural e mundana, decisivamente inscrita na categoria do tempo, ao passo em que o símbolo é marcado pela brevidade e pelo instante místico e fugaz da redenção:

na alegoria o observador tem diante de si a *facies hipocrática* [o rosto de alguém próximo da morte] da história como paisagem primordial petrificada (...) com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo (BENJAMIN, 2011, p. 176).

³³ Quando Benjamin (2011) evoca a palavra “símbolo”, ele se refere ao símbolo religioso, e não ao conceito caro aos estudos de semiótica.

Desse contraponto com o símbolo é possível compreender porque a alegoria é comumente retomada em momentos de crise da sociedade com a teologia e a religião: tempos de pouca fé nas totalizações soteriológicas – nesse sentido, podemos evocar, acerca de *Terra estrangeira*, toda a discussão acerca da redenção messiânica e sua inevitável oposição, que é a morte. Assim, a reabilitação da alegoria empreendida por Benjamin é, antes de tudo, a reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade encontrada no símbolo religioso. E a imagem da morte é fundamental para o autor, pois é ela que cava fundo a demarcação entre *phýsis* e significação.

Questiona Benjamin (2011, p. 234), em busca da reconstrução da substância do drama trágico-lutuoso: “que significado atribuir àquelas cenas de horror e martírio que abundam nos dramas do Barroco?”. Pouco à frente, já lemos o seguinte comentário:

Como o espírito é, em si, pura razão fiel a si mesma, e só as influências corporais o põem em contato com o mundo exterior, a violência da dor física que ele sofre constitui uma base mais imediata para a emergência dos afetos do que os chamados conflitos trágicos. Quando o espírito, como espírito que é, se liberta pela morte, também o corpo vê satisfeitos todos os seus direitos. Porque é óbvio que a alegorização da *phýsis* só pode consumir-se em toda a sua energia no cadáver. E as personagens do drama trágico morrem porque só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria. Nelas, a morte não é a porta de entrada na imortalidade, mas no cadáver (BENJAMIN, 2011, p. 235).

A morte surge, na alegoria, como a evidência de uma existência física sensível, necessariamente excessiva – e poderíamos arriscar acrescentar, aqui, até mesmo selvagem, marcando, no entanto, uma diferença entre selvageria e barbárie, essa última, equiparada ao fascismo e, por isso rechaçada pelo autor, assim como faz com a noção de mito – que se confronta com a razão temperante e com o predomínio do espírito frente ao corpo. Lembremos que a morte compõe e move toda a extensão de *Terra estrangeira*: Manuela, no início; Miguel, no meio; e Paco, no fim. Já em *Deus e o diabo na terra do sol*, por exemplo, padecem o coronel, a mãe do vaqueiro, o beato, o cangaceiro Corisco, entre outros. E em *Terra em transe*, filme que será abordado à frente, é, ele inteiro, um delírio pré-morte de Paulo Martins, e a cena de sua morte é exibida tanto na abertura quanto no encerramento da obra. Ao mesmo tempo, em todos esses filmes, alegóricos, a relação entre o homem e a religião é posta em crise.

O luto do drama do luto trágico no barroco alemão, para Benjamin, emerge da crise das promessas de salvação do Renascimento. Em oposição, portanto, à transcendência

metafísica religiosa; em outras palavras, à sobrevida no reino dos céus. Por isso, o Barroco é “terreno, demasiado terreno” (BENJAMIN, 2011, p. 191); é a arte da decadência e da certeza da morte, arte da finitude. Arte do acontecer histórico, em tudo oposta à graça e eternidade majestosa do símbolo religioso. E, por isso, compreender o Barroco à luz de Benjamin, mesmo que de forma breve, é também fundamental, uma vez que, para esse autor, o barroco é a forma mais completa da alegoria.

As alegorias, porque históricas, não simbólicas e não eternas, são apegadas ao agora atual – que se opõe ao instante místico simbólico. Por isso, envelhecem e precisam encontrar sempre novas formas surpreendentes. Não são imutáveis, não são passíveis de traduções exatas, de definições de dicionários. Mas, essa mesma característica torna a alegoria uma imagem aberta ao tempo; traz a necessidade de buscar interpretações em um “outro lugar”. Para Benjamin, essa é a própria forma da criatividade barroca: “do acontecer da história salvífica [pois redime do esquecimento uma paisagem de ruínas] isola-se o eterno, e o que resta é uma imagem viva ao alcance de todas as intervenções que a encenação achar por bem fazer” (BENJAMIN, 2011, p. 195). Fazer da história natureza: é este o fundamento benjaminiano do processo alegórico.

Sob o “manto da sua fantástica pompa” (BENJAMIN, 2011, p. 259), por detrás de todo o excesso estilístico do Barroco, de todo o exagero dos ornamentos, das curvas e torsões, das colunas e dos altares; ou, no caso do drama trágico alemão, da fragmentação amorfa das palavras escritas; a partir e por detrás de tudo isso, na representação alegórica está marcada a falência do plano soteriológico do Renascimento, ou seja, seu projeto de eternidade e salvação *a posteriori* no reino dos céus. E é nisso que a alegoria se contrapõe ao símbolo: com seu aporte, mesmo que carregado de teologia, ao terreno, ao mundano, à *phýsis* sensível, descontínua e imperfeita: humana e não divina. Assim, podemos compreender as imagens de colunas barrocas contorcidas, doloridas e sofridas, grandes e pesadas, como representações alegóricas da dor e do sofrimento mundano, todo o martírio terreno necessário para sustentar o louvor divino e o reino dos céus, instantes místicos em suspensão eternizados nos afrescos superiores das Igrejas.

Em outras palavras: se ao símbolo referem-se eternidade e perfeição, a alegoria é o instante histórico e atual do agora; por isso, os símbolos permanecem ao longo da história com sua carga religiosa imutável. À alegoria, terrena, é inerente a metamorfose, o envelhecimento, a caducidade e a morte. Ela é o próprio tempo em trânsito e a noção de

passagem já está inclusa em sua própria etimologia, *allo-agourein*, no qual o ‘dizer’ leva de um sentido a outro. Em pouco tempo, as obras construídas por essa forma se acabam em ruínas; essas, no entanto, não desaparecem, mas estabelecem-se concretamente sob novo estatuto: imagens abertas ao tempo, entregues às significações e exegeses. As alegorias são “formas-escombros da obra de arte salva” (BENJAMIN, 2011, p. 260), uma salvação em nada semelhante àquela do projeto divino. Através do imperfeito, do fragmento e da diferença, a alegoria barroca proclama com ênfase inaudita toda a ambiguidade mundana, materializada na plurivalência de sentidos, a “paixão pela antítese” (BENJAMIN, 2011, p. 207), traço essencial da alegoria e do Barroco.

A alegoria é formada por contradições, por antinomias, pela dialética entre “convenção e expressão” (BENJAMIN, 2011, p. 186), duas noções por natureza antagônicas: o conflito entre a técnica fria, tratadística, pronta a ser aplicada, e a “expressão eruptiva da alegorese”. Ela é a expressão de uma convenção, e não o contrário, e entre esses extremos, há, necessariamente, um abismo, uma diferença irremediável. Com a alegoria, instaura-se a falta, a ausência, a diferença – e aqui utilizo essa última palavra enquanto substantivo. Tal dialética, no Barroco do séc. XVII, se manifesta na própria essência da escrita:

do ponto de vista externo e estilístico – no caráter exuberante da composição tipográfica e excessivo da metáfora – a escrita tende para a imagem (...) essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico (BENJAMIN, 2011, p. 187).

A alegoria, portanto, é o inevitável esfacelamento do ideal divino – como expresso pelos projetos artísticos que buscavam a perfeição da forma. Ela expõe e explicita, na necessária fragmentação e na diferença, a falência de tal projeto, provocada pela evidência da morte terrena e corpórea. A alegoria – e aqui buscaremos uma aproximação ao *Prólogo epistemológico-crítico* do livro sobre o Barroco – promove a manifestação fenomênica de uma ideia; trata-se, portanto, de compreendê-la como “representação”, ou seja, um caminho, dentre vários, de ordenação do pensamento, possibilidade. E, como tal, trata-se de caminho não direto à coisa no mundo. Mais uma vez, Benjamin faz ver a emergência de uma lacuna; nesse caso, entre a ideia, abstrata, e sua representação concreta no mundano. Aqui, a noção de ideia Benjamin retira da filosofia platônica – de forma bastante crítica e peculiar, entretanto. Faz ver que as ideias relacionam-se com as coisas como as constelações em relação às estrelas: aquelas compostas pelo conjunto de estrelas, mas não redutíveis à sua soma. Do

agrupamento surge algo novo, necessariamente diferente, o que impede a identificação plena de um conjunto com o outro. Benjamin se interessa pelo processo que leva do agrupamento de estrelas à concepção de uma constelação, a esse trânsito do pensamento que leva – a princípio – da terra ao céu. E, mais ainda, seu empenho é em demonstrar, nos estudos sobre o barroco alemão, quais as possibilidades encontradas na arte para dar vasão a esse deslizamento entre extremos. Tal artifício é a alegoria.

Podemos, aqui, arriscar afirmar que, no caso específico do cinema, a alegoria é a imagem de uma ideia, pois subverte o caráter cônico e indicial da imagem cinematográfica – o que, com ressalvas, pode ser chamado de efeito de real. Com a alegoria, o cineasta engana o *aparelho*, joga contra ele de forma similar à que reivindica Flusser (2011), fazendo-o mostrar aquilo que não está em seu *programa*. A relação é necessariamente dialética: a ideia é universal; a imagem é concreta. Da incompatibilidade entre ambas, devido às suas naturezas dessemelhantes, emerge um lastro, uma diferença. No cinema, a alegoria provoca um jogo de antíteses rumo ao não fechamento de sentido.

Num filme, como em qualquer obra de arte, pode haver um sentido alegórico geral, cuja concepção, do ponto de vista teórico, explicitarei acima. Assim, o sentido alegórico geral de *Terra estrangeira* parece ser o da representação de uma memória coletiva. Na semântica de Benjamin, podemos dizer que essa memória existe enquanto ideia e o filme é sua representação concreta, fenomênica; entre ambos, emerge aquela diferença irremediável. Há, portanto, na alegoria, dois mundos que coexistem em cena: o mundo real, do drama (enredo), das coisas e dos acontecimentos, e um mundo paralelo, “ideal”, das significações e das causas. Nessa relação, “o sentido destaca-se da sua ação como as letras num monograma” (BENJAMIN, 2011, p. 210). A alegoria proporciona uma construção paradoxal dessa impossível convivência entre as coisas e as ideias: são necessariamente diferentes, mas coabitam o mesmo espaço fílmico. O fundamental, nesse caso, é a posição e a disposição das figuras e a pompa dos seus desfiles, “um quadro alegórico com figuras vivas e mudanças de cena” (BIRKEN apud BENJAMIN, 2011, p. 210): ou seja, o estilo e a montagem.

Mas, além do sentido geral alegórico, há também construções alegóricas individuais que compõem a obra, como os vários e diferentes altares laterais que compõem as igrejas barrocas, com seus diferentes painéis, talhas, imagens, inscrições, emblemas e demais adereços. A sequência do antiquário, com a qual demos início à presente sessão, é, portanto, dessa ordem. O mesmo procedimento pode ser apontado a outras sequências de *Terra*

estrangeira, as quais serão analisadas no próximo capítulo. Sobre esses momentos individuais, Benjamin afirma:

os atos não se organizam sequencialmente uns a partir dos outros, mas dispõem-se antes em terraços, uns sobre os outros. A trama dramática é disposta em amplas camadas simultaneamente visíveis, e o nível em que acontece o interlúdio transforma-se em plataforma onde se acumula toda uma estatuária (BENJAMIN, 2011, p. 207).

A simultaneidade, afirma Benjamin, é a essência do Barroco. Eventos que acontecem ao mesmo tempo no espaço. Se Benjamin alude ao palco teatral, podemos transportar essa noção para o cinema. E, no filme, ela pode se dar ao menos através de dois recursos: na composição do plano e na relação entre imagem e som. Essas relações possivelmente se dão em todos os filmes; no caso de uma aplicação formal da alegoria barroca, no entanto, elas deverão ser necessariamente antitéticas. Pois, como aponta Benjamin, o ornamento, as torsões, as curvas, obscurecem toda a estrutura do drama sobre a forma de antítese, de metáfora encenada. E, “mesmo a aplicação funcional e pontual da alegoria não é simples intensificação da ação dramática, mas interlúdio de alcance amplo e intenção exegética” (BENJAMIN, 2011, p. 207). Se sobre esses instrumentos, composição e música, já dissertei longamente no capítulo anterior, agora é possível reconhecê-los sob o prisma da alegoria barroca, devido às suas características de simultaneidade e antítese. E aqui, por ora, é possível justificar essa relação provisória entre *Terra estrangeira* e o Barroco remetendo à epígrafe deste capítulo, que, nas palavras de Benjamin, sugere que a tal “paixão pela antítese” não se limita a um período histórico rotulado como Barroco, e – numa característica nitidamente antitética – se mostra ainda mais adequada para evidenciar traços barrocos em outras épocas. Pois, sob esse nome, parece haver algo que parece ser mais da ordem de uma essência do que propriamente um estilo artístico, como veremos, posteriormente, com Lezama Lima (1988).

E, se em *Terra estrangeira* identificamos a música como sendo importante instrumento do discurso, vemos, em Benjamin, que na alegoria, em suas pesquisas acerca do drama trágico lutuoso, esse elemento é igualmente importante. O autor conclui que a tensão fonética na linguagem, ou seja, as pesquisas acerca da relação entre a palavra falada e o seu registro escrito, no século XVII, culminaram numa grande valorização da música “como contraponto do discurso carregado de sentido” (BENJAMIN, 2011, p. 227). Se, como propõe Benjamin, no drama trágico do século XVII – e não somente no do barroco alemão –, a

música tem significações outras que não as puramente teatrais, quando pensamos suas propriedades no cinema, vemos que deixa de ser mero pano de fundo – música de fundo, de acompanhamento ou cobertura, trilha sonora – para transformar as sequências fílmicas em passagens alegóricas plenas. Exerce funções estruturais. A valorização da música como elemento central da alegoria é tamanha que leva Benjamin a não poupar elogios ao romântico Johann Wilhelm Ritter, e seus esboços sobre as “figuras sonoras” (RITTER apud BENJAMIN, 2011, p. 230): para cada som haveria imediatamente um representante imagético a seu lado, sua letra; uma ligação íntima entre palavra e escrita – entre ambos, no entanto, uma distância abismal.

Esta ligação tão íntima entre palavra e escrita – de tal modo que escrevemos quando falamos... – há muito tempo que me ocupa. Ora diz-me lá: de que modo se nos transforma o pensamento, a ideia, em palavra? E teremos nós alguma vez um pensamento, uma ideia, sem o seu hieróglifo, a sua letra, a sua escrita? – É certamente assim, mas geralmente não pensamos nisso. (...) palavra e escrita são uma só coisa desde as origens, e nenhuma delas é possível sem a outra... Toda a figura sonora é uma figura elétrica, e toda a figura elétrica é uma figura sonora (...). Na verdade, toda a criação é linguagem, e assim criada literalmente pela palavra: ela é a própria palavra criada e criadora... Mas esta palavra está inseparavelmente ligada à letra (...). O domínio essencial de todas as artes plásticas – a arquitetura, a escultura, a pintura, etc. – é o dessa escrita, ou reescrita, cópia.

Com essa citação, Benjamin marca uma relação íntima entre a linguagem oral e a escrita que se encontra no âmago do drama trágico alemão, funcionando em conjunto no interior de uma dialética, na qual uma é tese e a outra síntese, reconhecendo assim a música como a última linguagem universal, um elo central e intermédio do movimento dialético: a música, ou seja, seu caráter rítmico, é precisamente a antítese que possibilita, a partir do som linguístico, mas não diretamente dele, que se exerça a escrita. Assim, o autor conclui que são as amplas e paradoxais conexões e lastros entre linguagem e escrita que dão fundamentação filosófica à alegoria.

3.1.1 Alegoria e imagens técnicas

São também complexas as relações entre as imagens e a escrita, mais propriamente, como sugere Vilém Flusser (2011), entre tecnoimagens e conceitos textuais. A compreensão dessas relações é fundamental para a construção de um pensamento mais concreto acerca da

alegoria no campo do cinema, uma vez que as noções de Benjamin são desenvolvidas a partir da análise de produções literárias.

As imagens, nos alerta Flusser, exigem ao observador uma percepção diferente da que ele experimenta com o texto escrito: este último é compreendido em linhas, sintagmas; já as imagens são vistas através do método de *scanning*, ou seja, através de movimentos circulares e aleatórios dos olhos, que se perdem entre um signo e outro dispostos em uma superfície. Por isso, as imagens não são “conjuntos de símbolos com significados inequívocos” (FLUSSER, 2011, p. 22), não são denotativas. Ao contrário, oferecem ao observador um espaço interpretativo e conotativo.

Tais tecnoimagens, das quais a fotografia é o primeiro exemplar, e dela derivou o cinema, resultaram de esforços científicos aplicados – físicos, óticos, químicos etc. –, ou seja, são produtos do desenvolvimento histórico de conceitos textuais lineares. De acordo com Flusser, o homem inventou a escrita, e com ela, a consciência histórica, para desmágicaizar sua relação com o mundo, buscando representações e explicações conceituais objetivas para os fenômenos com os quais se deparava, mas pouco compreendia. Antes da escrita histórica – causal e linear –, a “pré-história” produzia imagens – em paredes, cavernas etc. – como forma de explicar ou manipular magicamente o mundo externo. A escrita surgiu, portanto, das imagens primitivas. As imagens técnicas, por sua vez, são produto da escrita, que é produto das imagens antigas, numa relação dialética.

Numa sociedade que se organiza através de imagens técnicas, o homem parece retornar a uma perigosa idolatria, aquela à qual a escrita e a consciência histórica tentaram dar fim: ele não mais consegue compreender tais imagens como representações do mundo. Assim, para Flusser, a imaginação, que é a capacidade de produzir e decifrar imagens, torna-se alucinação e o homem passa a viver o mundo como se fosse um conjunto de cenas, ou a ver tais cenas como sendo o próprio mundo. Nesse ambiente em que os biombos da representação se diluem diante dos olhos do espectador, em que as representações são “difícilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas” (FLUSSER, 2011, p. 30), me parece que as alegorias desempenham um importante papel de explicitar a crise das representações, revelando as lacunas e distâncias entre o mundo e sua representação imagética, bem como entre as imagens, os textos e as imagens técnicas. Quando o observador “confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 2011, p. 30) e o “homem-desprovido-de-aparelho sente-se

cego” (FLUSSER, 2011, p. 78) e não sabe mais olhar, a não ser através de suas lentes e telas, a alegoria cinematográfica põe em crise justamente essa relação mágica. Mas, se para combater aquela idolatria inicial, das imagens tradicionais, o homem produziu um universo totalmente diferente de signos – a escrita –, o cinema, com suas alegorias, ao contrário, combate a magia das imagens técnicas com outras imagens da mesma natureza.

O cinema clássico estadunidense, tal como preconizado nas obras de David W. Griffith, se baseou no (efeito de) realismo inerente à imagem cinematográfica: um espelho, o duplo do mundo; (tentativa de) representação fidedigna da realidade. Este efeito se potencializa pela ilusão da decupagem clássica, que gera uma falsa sensação de continuidade entre um e outro plano, por meio de uma montagem que, através do *raccord*, busca apagar a própria ruptura que provoca. A imagem fotográfica, como propõe Ismail Xavier (2008), é, ao mesmo tempo, ícone e índice em relação àquilo que representa. Ou seja, guarda semelhanças qualitativas (icônicas) ao mesmo tempo em que aponta para a pré-existência daquele objeto no mundo (indicial). No caso do cinema, estas características são ainda potencializadas pelo desenvolvimento temporal, que pode reproduzir o movimento. O cinema oferece ao espectador a ilusão de uma janela translúcida, efeito que ainda pode ser potencializado pela atmosfera de imersão da sala escura: de maneira ingênua, na tela parece ser o próprio mundo que se apresenta.

Desde os primeiros anos de atividade cinematográfica, os realizadores já buscavam formas de subverter esse caráter “automático” da imagem, como demonstram os exemplos das vanguardas de 20. Nesse sentido, a alegoria emerge como mais uma poderosa estratégia para desmágicizar as imagens técnicas utilizando, para tanto, outras imagens técnicas, enganando o *aparelho*, jogando contra ele de forma similar à que propõe Flusser (2011), fazendo-o mostrar aquilo que não está em seu programa.

O aparelho fotográfico é o modelo primeiro de todos os outros que o seguiram, sejam eles os de uso pessoal, o próprio cinema ou mesmo grandes aparelhos administrativos, econômicos, sociais ou políticos. Uma nova filosofia das imagens técnicas, da forma como Flusser (2011) reivindica, é uma nova forma de pensamento sobre a sociedade que se constitui a partir dessas imagens. Pois, se a sociedade, como sugere Braga (2006), se organiza e se constitui com e a partir da mídia, o novo tecido social, “mídia” se confunde, portanto, com a própria cadeia de produção de diferentes imagens técnicas, de forma que uma futura filosofia da fotografia – como reivindica Flusser – poderia também receber o nome de

filosofia da mídia, filosofia da cultura das mídias, ou, simplesmente, filosofia da comunicação – aqui, considerando “comunicação” como sendo muito mais do que uma disciplina, mas sim como uma espécie de “espírito do tempo”.

Assim, construir pensamento acerca da produção e circulação de imagens técnicas significa refletir sobre a nova forma de vida do homem social: a relação entre o homem, seu grupo e o mundo mediada por tecnoimagens numa sociedade pós-industrial. O pensamento sobre a produção e circulação de imagens torna-se necessariamente um gesto político na medida em que pensar a arte passa a ser também uma reflexão sobre os processos econômicos, políticos, éticos, estéticos e epistemológicos da sociedade.

Se essas novas imagens são “transparentes”, ou seja, se o homem passa a não mais reconhecê-las como representação, urge a essa nova filosofia torná-las opacas, visíveis. Nesse sentido, a alegoria audiovisual parece ser o cinema explicitando sua própria condição de representação. Não se trata, no entanto, de um desmascaramento, ou de uma revelação da verdade por trás do espetáculo, mas, sim, de um jogo entre o homem (*homo ludens*, segundo Flusser) e seus aparelhos, por ele programados, mas que também o programam. O que significa dizer que não existe um inimigo oculto por trás da mídia a ser combatido.

Fotografias, constata Flusser, são imagens de conceitos: conceitos transcodificados em cenas. Essa afirmação possui um duplo sentido: parece referir-se tanto ao fato de a imagem técnica ser produto da aplicação prática de conceitos científicos, mas, principalmente, traz a noção de que o fotógrafo – ou o cineasta – parte de um argumento, de uma bagagem conceitual anterior, composta por critérios estéticos, políticos, epistemológicos, filosóficos etc., para construir, com a câmera, a sua cena, a sua imagem, formando um inseparável complexo aparelho-operador – não desconsiderando, evidentemente, a carga sensível, toda a dimensão do *pathos* envolvida na criação artística: intuições partem, pois, de conceitos.

Esse processo se assemelha àquilo que Glauber Rocha (1966), em ensaio no qual disserta sobre o ofício do diretor, chama de carregar de estilo um argumento cinematográfico: “recondicioná-lo na direção de atôres e direção de câmera e por fim fazê-lo sangue disseminado do filme e não estrutura ou acabamento dêste filme” (ROCHA, 1966, p. 48). Logo, nos termos de Flusser, podemos considerar que *aparelho fotográfico* é “brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias”, e o *fotógrafo* é “pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico” (FLUSSER, 2011, p. 17).

Ou seja, para o autor, um argumento, sintagmático e conceitual, precede a imagem cinematográfica duplamente, tanto do ponto de vista da construção do aparelho e sua técnica, sua programação por outros aparelhos maiores, como empresas, Estados *ad infinitum*, como também na carga de programação, ou de estilo, que o fotógrafo-cineasta projeta no aparelho. Desse confronto, ou jogo, é que Flusser espera que o homem saia vencedor e retome para si o domínio dos brinquedos que construiu: afinal, “liberdade é jogar contra o aparelho. E isso é possível” (FLUSSER, 2011, p. 106).

Aproximando esta discussão daquela sobre alegorias, é possível considerar que o fotógrafo, ou o cineasta, eterniza seus conceitos em imagens que se tornam abertas ao tempo e à interpretação. Logo, se no Barroco, como vimos em Benjamin (2011), as alegorias eram escritas visuais, no que concerne a alegorias tecnoimagéticas, podemos, mais do que nunca, considerá-las como, e de fato, imagens de conceitos.

No caso das alegorias cinematográficas propriamente ditas, podemos recorrer a *Alegorias do subdesenvolvimento*. Ismail Xavier (2012) se debruça sobre as relações da alegoria estética com a política a partir de um conjunto de obras realizadas entre 1967 e 1970, abordagem que, para a compreensão da alegoria no cinema, traz contribuições relevantes. Assim como ele a concebe, ela compreende uma “gama de motivações e estratégias de linguagem, bem como de efeitos de sentido conforme a postura estética do cineasta” (XAVIER, 2012, p. 31). O autor encontra, num filme, duas dimensões alegóricas: a da narrativa e a da composição visual.

Em termos do discurso do filme, o trabalho da câmera, a relação imagem-som e a montagem podem assumir os termos da narração mais convencional, na qual o comentário fica “embutido” numa composição do olhar e da escuta mais plenamente conjugada com a evolução das ações (XAVIER, 2012, p. 39).

Haveria, no alegórico, uma oposição dialética necessária entre a fragmentação (que problematiza o sentido) e a totalização (que quer afirmá-lo plenamente). Características que levam a uma “separação, disposição nítida dos elementos para o olhar; espacialização, portanto, das forças, dos conceitos, da duração” (XAVIER, 2012, p. 40), ou seja, modos pelos quais a narrativa cinematográfica figura a experiência no tempo próprio da representação.

3.2 O contraponto com *Terra em transe*: a alegoria como não fechamento de sentidos

No livro em questão, Xavier (2012) analisa diferentes filmes do cinema novo e do marginal, tendo a alegoria, principalmente a benjaminiana, como base metodológica. Interesse-me, em especial, pela abordagem de *Terra em transe*, de Glauber Rocha (1967), por acreditar que possua algumas sequências alegóricas que dialogam com elementos que apontamos em *Terra estrangeira*, tais como a exploração de composição do plano e música para inscrever a anacronia, conforme explicitarei no capítulo 2. Assim como no filme de Salles, *Terra em transe* foi produzido, e influenciado, em um contexto de crise e ruptura, mas faz escolhas outras para refletir acerca do fato histórico. Há ainda a figura da morte em oposição a uma redenção divina. Assim, uma revisão acerca da obra de Glauber, e de alguma fortuna crítica, poderá nos abrir toda uma vereda de possibilidades para melhor compreender a alegorização da memória genealógica em *Terra estrangeira*, uma vez que parece ser algo dessa ordem que também propõe Glauber.

3.2.1 Diagnósticos e contradições

O que mais me chama atenção na abordagem de Xavier, além de sua cuidadosa imersão na obra, é a proposta explicitada, de saída, por buscar olhar para o filme a partir do contexto, tendo a obra como desdobramento da conjuntura. Não acabaria o crítico estudando o período e seus reflexos nos filmes, mais que os filmes em si, mesmo considerando a formidável busca pela imanência pretendida em suas análises? Evidente que é essencial a qualquer crítica buscar uma melhor compreensão sobre o momento histórico no qual a obra foi realizada, já que esse contexto informa o trabalho do artista significativamente, mas a grande questão parece ser: até que ponto partir do contexto rumo à obra pode acabar por apagar algo do brilho, vivacidade universalidade e atemporalidade daquela peça?

No caso específico de *Alegorias do subdesenvolvimento* – e, como disse, aqui me deterei em sua análise sobre *Terra em transe* –, o autor compreende que aquele conjunto selecionado de filmes coloca em questão o papel do intelectual-cineasta como porta-voz da comunidade, em um contexto geral que combinava a não realização de projetos sociais e a ruptura democrática instaurada pelo golpe militar de 1964. De fato, *Terra em transe* narra, entre outras coisas, o desenvolvimento de outro golpe de Estado, protagonizado pelo

autoritário senador Porfírio Diaz e, mesmo com todas as diferenças entre o enredo alegórico e a história oficial, as comparações entre um e outro contexto são possíveis. No entanto, a referência de Glauber não parece ser exclusivamente à ditadura brasileira, mas sim a certa predisposição latino-americana à necessidade do líder, do chefe, seja ele populista ou ditatorial. Trata-se de questões sociais ao longo da história, e não questões históricas em si. Assim como em *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* parece discutir a natureza política do continente, recuperando o passado, “invocando a memória e lançando a idéia do futuro” (GERBER, 2005, p. 112), a partir de um inacabamento de ideias por imagens, sons, palavras etc., que impossibilitam o fechamento de sentidos únicos.

Em *Sertão-mar*, livro anterior no qual Ismail Xavier dedica longas páginas a *Deus e o diabo na terra do sol*, parte-se de outro pressuposto contextual: o da expectativa da revolução, devido à efervescência cultural e política em meio ao governo João Goulart. Nele, encontramos algumas passagens que demonstram a vontade do crítico em compreender o filme na chave do “afã de pensar o cinema nacional numa obra-síntese” que teria uma “inclinação ao diagnóstico totalizante” (XAVIER, 2012, p. 33). Afirmo o autor:

Em *Deus e o diabo*, quando Glauber compôs a alegoria para afirmar um ponto futuro de justiça e liberdade, concebeu uma peregrinação e descortinou um mundo apto a evidenciar os traços nacionais que sustentavam sua certeza de que as alienações seriam superadas (XAVIER, 2012, pp. 44-45).

Já a crítica de Maurício Gomes Leite, sobre *Terra em transe*, oferece um viés e um método mais nuançado:

Terra em transe, desagradavelmente, rompe com um oceano de idéias feitas, aniquila teses e supertes (...). Glauber Rocha detesta o óbvio, tem alergia pelos relatórios e não trabalha sobre fichas catalogadas no arquivo dos sentimentos banais (...). Nada disso interessa a Glauber. Sua matéria, sem atingir um anarquismo indisciplinado, é a contradição. (...) o candomblé transformado em ópera barroca, o cinema finalmente cinema (LEITE apud CINEMAIS, 2005, pp. 77-79)³⁴.

³⁴ A edição nº 38 da revista Cinemais (2005) trouxe, na ocasião do lançamento da versão restaurada e remasterizada de *Terra em transe*, um bom compendio de ensaios que propõem novos olhares ao filme, além de uma compilação de textos críticos produzidos quando do primeiro lançamento do filme de Glauber (CINEMAIS, 2005, pp. 64-97). A crítica de Maurício Gomes Leite, da qual recortei trechos emblemáticos, foi originalmente publicada pelo Jornal do Brasil em 9 de maio de 1967.

Em *Alegorias...*, o projeto de Ismail é o de buscar a coerência interna de *Terra em transe*. Oferece-nos, dessa forma, e de maneira generosa, um bom aporte aos estudos de cinema. Mas, em seu movimento de análise, não estaria o autor buscando a definição precisa das relações entre a representação e o representado, significações e significados, deixando de lado, dessa forma, a diferença essencial entre elas, característica tão cara às alegorias, principalmente quando se toma como método os conceitos de Benjamin? Nesse sentido, uma passagem atenta do crítico José Carlos Avellar é bastante elucidativa: “De um certo modo, quando pergunta: “Qual o sentido da coerência?”, Paulo está repetindo em cena o que o filme nos diz todo o tempo no modo de compor suas imagens” (AVELLAR, 2005, p. 173).

Regina Mota (2001, p. 71), em seu livro *A Épica eletrônica de Glauber*, empreende uma análise sobre obras tardias do diretor e propõe ver em *Di* (1977), de forma condensada, o método do cineasta que, segundo ela, já estava implícito em seus outros trabalhos, desde *Pátio* (1959), e se estendeu até *A Idade da Terra* (1980) e o programa *Abertura*, objeto principal de sua pesquisa: “o diretor não quer que nenhum sentido se feche. A cada pequeno sintagma, é acrescentado novo paradigma, multiplicando o sentido sugerido, que pode ser ampliado ou desfeito pelo contraponto musical ou pela plurinarração”. Trata-se, segundo ela, de um método que reproduz “a pintura, a escultura, os ilusionismos, a leveza e o peso das expressões do barroco”. Ou seja, suas obras são espécies de rascunhos audiovisuais, ensaios que trazem rabiscos e cortes de maneira a explicitar a marca do processo de criação, gerando um produto inacabado, que aponta, mas não determina um fim ou um sentido cristalizado.

3.2.2 *Transe e alegoria*

Se existe algum tipo de fatura sintetizada na obra de Glauber, parece ser a da evidência do transe, e não somente uma busca pela justificativa do fracasso de uma tentativa de revolução. O transe perpassa toda a obra de Glauber, já presente em *Barravento*, por exemplo, materializado nos tambores do candomblé nos terreiros matriarcais. Também é visto em *Deus e o diabo na terra do sol* na errância e na cantoria dos fiéis que seguem o beato Sebastião, bem como em algumas passagens alegóricas como aquela que traz a pontuação do ritmo constante sugerido pelo pilão que Rosa soca, com intensidade, em frente sua casa. Nesse filme, o transe é circularidade, metamorfoseado em imagem através da roda que o casal Manoel e Rosa utiliza para moer a mandioca; é o próprio movimento circular do

sertanejo, que vai de um mito ao outro, caminha entre deus e o diabo, a deus novamente, e de volta ao diabo *ad infinitum*.

Assim, não me parece de todo correto compreender a caminhada em linha reta, “o voo cego pela caatinga” (XAVIER, 1983, p. 89) de Manoel nas tomadas finais, como sendo a representação da superação dos mitos rumo à revolução³⁵. Pois, corrida similar é vista com Cota, em *Barravento* (1962), rumo à morte. E, em *Terra em transe*, é a mesma linha reta que percorre Paulo Martins em seu carro, quando atropela um bloqueio militar e é, por isso, baleado. Glauber não parece defender ou acreditar na derrubada iluminista dos mitos em prol de uma humanidade esclarecida. No máximo, faz ver o mito e sua ação na natureza do homem, de forma que ele não seja usado de maneira colonizadora; para que os mitos não se convertam em messianismos, coronelismos e sebastianismos. Se *Deus e o diabo na terra do sol* pode ser equiparado a uma imagem geométrica, esta não é a da reta, mas sim a do círculo – ou, até mesmo, às características rosáceas barrocas.

Ora, Glauber foi um homem de seu tempo. Acreditava na possibilidade de uma revolução pelas artes, na emancipação da sociedade frente a suas dominações. Em *Estética da fome*, afirma com veemência:

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador (...). O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência (ROCHA, 2004, p. 64).

Mas, por “revolução”, Glauber parece ter uma compreensão um pouco mais alargada, como deixa entrever em *A Revolução é uma Eztetyka*: a de uma cultura revolucionária.

(...) a revolução como cultura natural. A arte passa a ser, pois, revolução. Nesse instante, a cultura passa a ser a norma, no instante em que a revolução é uma nova prática no mundo intelectualizado. (...) A nova cultura revolucionária, revolução em si no momento em que *criar é revolucionar*, em que criar é agir tanto no campo da arte quanto no campo político e militar é o resultado de uma revolução cultural-histórica concretizando-se, no mesmo complexo, *História e Cultura*. (...) Uma revolução econômica e política que se desliga de uma revolução cultural torna-se insuficiente na medida que conflitua o homem entre sua liberação econômica e seu atraso mental (ROCHA, 2004, pp. 99-100).

³⁵ Cheguei a reiterar essa afirmação sobre os planos finais de *Deus e o diabo* em meu artigo *Glauber e o barroco: cinema da resistência e contraconquista*, publicado na Revista Rumores (PEREZ, 2012). Marco, aqui, no entanto, uma correção de perspectiva após leituras mais aprofundadas.

Se for possível compreender as obras de Glauber enquanto alegorias, penso que o devemos fazer naquele sentido que Benjamin (2011) a elas confere: como imagens abertas ao tempo, nas quais os significantes deslizam o tempo todo. Nesse cinema, o alegórico “se manifesta através dos recursos que Glauber utiliza para expandir a significação dos personagens, das imagens e de suas falas”, avalia Mota (2001, p. 97).

Talvez – e isso é de fato uma suposição –, o incômodo maior provocado pela crítica de Xavier seja o fato de que leva a sério demais os enredos de Glauber e busca neles a raiz das representações, as fontes das personificações, as significações de cada fala ou cada movimento. Seu cinema é anedótico desde *Pátio* (1959), o primeiro curta-metragem. À primeira vista, a mente do espectador entra em colapso frente às tentativas de buscar significados para aquela encenação. Mas, o filme, literalmente, não é mais do que parece:

Como duas figuras humanas – macho e fêmea -, jogadas sobre um pátio em preto e branco com vista par o mar e céu e cercado por folhagem, partimos com a câmara, utilizada como instrumento, em busca do visual mais limpo, mais depurado, e que saíria do seu estado real para o estado de poeticidade, através unicamente da solução de enquadramento, do ponto-de-vista seletivo do cineasta em busca de elementos válidos que, na sala de montagem, lhe propusessem o problema de “criar” o organismo rítmico, o filme em seu estado de cinema enquanto cinema. É certo que a utilização de figuras humanas criou, dentro da lógica fílmica, uma pequena anedota. Todavia cremos que esta fica isolada em segundo plano desde quando o que imporá, fundamentalmente, é o clima fílmico, a nova dimensão de poeticidade que a peça cria. “Pátio” não quer “dizer” nada, não quer “discursar ou narrar” essa ou aquela atitude humana, mas tão-somente criar em seu próprio âmbito aquilo que encontraríamos no grego Cacoyanis e no Kubrick de “A Morte Passou por Perto”: “estados” que só podem ser criados pelo enquadramento e pela montagem, os materiais de trabalho do cineasta consciente do seu ofício (ROCHA apud TEMPO GLAUBER, 2010, p. 1)³⁶.

Ao final, a personagem masculina urina em um vaso de planta, e nessa hora o cineasta, no auge de sua juventude e audácia, parece rir da cara do espectador, como se dissesse: “essa história, que você busca significar, não é mais do que uma longa mijada”, com o perdão da expressão vulgar. Uma anedota, portanto, e por detrás, a vontade de criar formas vivas, o cinema em seu estado essencial de cinema. Com *Barravento*, é nítido que Glauber abandona o experimentalismo total em prol do social, projeto que jamais deixará de lado, mas seu anedotismo permanece. Ou seja, devemos compreendê-lo mais como um criador de formas,

³⁶ Texto reproduzido pelo portal do museu *Tempo Glauber*, mantido pela mãe do cineasta na cidade do Rio de Janeiro. Publicado originalmente pelo Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 29 de março de 1959, em repercussão ao lançamento do curta-metragem.

do que propriamente de enredos. Formas abertas ao tempo, e não engessadas na história, coladas ao fato, como seu puro registro ou comentário. E aqui é possível marcar uma distinção entre questões históricas e questões sociais ao longo da história: entendo que Glauber se apoie nesta segunda vertente.

Ou seja, mais do que um comentário sobre o golpe, *Terra em transe* vai além e, como seu próprio título sugere, filma o transe de uma grande extensão geográfica de terra, espaço que hoje nos acostumamos a chamar de América Latina. O transe está presente, no filme, desde o início. É, junto aos tambores e vocalizações do candomblé, literalmente o primeiro elemento a se apresentar no longa-metragem. Esse elemento, portanto, não figura apenas como uma metáfora pontual que justificaria o golpe de 1964. O transe constitui o filme, é sua essência, do início ao fim. É a partir dele que se inscreve uma anedota política de um país tropical, com semelhanças ao Brasil, e não o contrário. O transe espacializa temporalidades diversas e permite a simultaneidade. Ou seja, um filme traz a marca de seu tempo, inegavelmente o contexto que o gerou se faz presente, de uma maneira ou de outra. Mas, se o transe é a suspensão do tempo, saca-se o filme da história para retratar, não exclusivamente o Brasil de 1967, mas literalmente, Eldorado, país tropical e metafórico, em transe, elemento que é, desde *Barravento*, a própria estrutura do cinema de Glauber: o ritmo que distribui os movimentos no tempo.

Para Jair Fonseca, citado por Mota, nesse cinema inscreve-se uma “linguagem que *transita* entre a palavra, a imagem e o movimento” (FONSECA apud MOTA, 2001, p. 102. *Grifo nosso*). E, dessa forma, emerge a relação direta entre o transe e a alegoria. Afirma o autor:

A identidade entre a linguagem-transe e a linguagem alegórica reside na simultaneidade de fixidez e de movimento, de cuja relação dialética resulta a síntese da significação. A visão alegórica colhe imagens fragmentárias e tece com elas uma relação nova, cujo sentido é formado a partir do movimento dessas imagens que, transformando-se numa imagem-conceito, não deixam de se mostrar como são para significar outra coisa. A alegoria, como procedimento racional que permite o trânsito de uma imagem a outra, de um sentido a outro, na criação de conceitos, encontra a sua metáfora no transe intencional e intencionado da linguagem glauberiana, na medida em que o transe aqui não é desvario, mas é trânsito, é possibilidade de transição (FONSECA apud MOTA, 2001, p. 102).

O transe em Glauber, portanto, é metáfora da alegoria: é o movimento, o deslocamento de significantes rumo a uma nova visão, a todo tempo buscando um novo dizer, oferecendo novos paradigmas.

Se em *Terra estrangeira* o elemento viagem, o deslocamento entre Brasil e Portugal rompe o contínuo histórico e faz coincidir diferentes temporalidades, em Glauber, esse elemento é definitivamente o transe. E a anacronia se formaliza em cena de forma muito nítida a partir da banda sonora em conjunção com a “dança” da câmera, que cria novas composições, fortemente pictóricas, a todo instante: são quadros vivos. Mas, trata-se, acima de tudo, de uma embasada concepção de ritmo e de montagem, de manipulação dos tempos e dos espaços com a mediação da câmera: é o próprio transitar do tempo. Como afirma Glauber,

a mais profunda de todas as consciências [fílmicas] é o ritmo, que não é a quarta categoria porque é a suprema, é a *consciência do diretor*. E é o ritmo, na sala de corte e colagem, quem vai imprimir a imagem, palavra e sons o sentido definitivo do filme. O ritmo é o tempo que leva o diretor para narrar, descrever, observar ou analisar um determinado momento. É a partir deste tempo que se revela a seleção do mundo para o autor. É o seu amor, e sua política. E, sobretudo, o seu rigor. Um cinema sem tempo não existe. *Sem tempo* é o argumento filmado em milhares de metros (ROCHA, 1966, pp. 50-51).

O específico cinematográfico, como afirma Sergei Eisenstein (2002) em *A forma do filme*, é a montagem. Mas, para ele, esse conceito refere-se a algo mais do que apenas àquele trabalho artesanal de corte e colagem de uma sequência à outra. A própria composição do plano cinematográfico já é montagem em potencial, pelo choque entre seus elementos internos. O plano, para Eisenstein, é uma célula de montagem, e não um elemento da montagem: “exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião” (EISENSTEIN, 2002, p. 42). Ao contrário do cinema clássico americano, que na montagem busca a ligação de um plano a outro, de maneira causal e sintagmática, o soviético propõe a colisão, o choque que possa gerar significações outras que não as já dadas através do tema filmado. Assim, o conflito já está presente no interior de cada plano: conflitos de direções gráficas (linhas estáticas ou dinâmicas); de escalas; de volumes; de massas; de profundidades, assim como na atuação expressionista dos personagens. A essa lista podemos acrescentar a dimensão sonora do cinema. A proposta eisensteniana de uma montagem dialética é, portanto, aquela que busca o choque entre informações – em planos distintos ou no mesmo plano – de forma a destruir a continuidade do espaço diegético e a causalidade linear. Uma montagem disjuntiva, numa justaposição de elementos, e não num encadeamento causal entre eles. Montagem dialética, pois entre o fato

e sua manipulação pelo cineasta emergem significados outros. Em resumo, o que Eisenstein buscava realizar era um cinema que pensasse com imagens.

Nessa altura, é possível afirmar que através da montagem o cinema constrói a alegoria. Tanto em *Terra estrangeira* quanto em *Terra em transe*, com suas especificidades, é uma montagem alegórica que instaura a anacronia: a força disjuntiva da montagem coincide com a diferença entre a concretude do conceito e a abstração da ideia que, como vimos em Benjamin (2011), é o que funda a alegoria. Em *Terra estrangeira*, os ambientes, o fado, o teatral e a viagem trazem ao presente da ação diegética o contraponto de outras temporalidades, oferecendo uma visão retroperspectiva da história como fundamento complexo para se pensar a crise do tempo presente; já em *Terra em transe*, são os tambores do candomblé, sobrepostos por rajadas de metralhadora, pela música modernista de Villa-Lobos, as palavras poéticas ditadas pelos personagens, as roupas e palácios de época e a câmera convulsiva que instauram, de maneira barroca, o transe. Nesse sentido, duas sequências no filme de Glauber são emblemáticas e merecem atenção: a reencenação da conquista europeia da América, logo no princípio do filme, após a primeira agonia de morte de Paulo Martins; e a coroação de Diaz.

3.2.3 *Temporalidades em simultaneidade: filogenia e origem*

A sequência da conquista mostra Diaz, após desfilarm em carro aberto com um crucifixo nas mãos e uma bandeira na outra, em uma praia, em plano conjunto, próximo a uma grande cruz fincada na areia. Junto a ele, estão três figuras alegóricas que visualmente representam, apesar dos excessos de composição, um índio, um padre e um conquistador ibérico. A banda sonora mantém o ritmo dos tambores, ouvidos desde o início do filme. A linearidade das imagens sugere que Diaz chegou lá num automóvel, fato que instaura essa sequência alegórica, a princípio, no tempo presente. A cena sugere um passado, o da conquista. Não parece se tratar, no entanto, de uma representação da conquista em si, ou da encenação do “mito de fundação”, mas sim, da inscrição desse passado como intencionando o contemporâneo. No mito de fundação, o destino nacional parece estar pré-definido por uma ordem maior, de forma que o engajamento político dos atores é facultativo. Assim, relaciona-se com a noção de gênese, de um tempo e espaço em que tudo teria começado. Mas, como vimos em *Terra estrangeira*, uma busca por raízes parece impossível, e por isso, na narrativa,

confunde-se com a morte de Paco. Mas, o gesto político do cineasta, na enunciação – tanto Salles quanto Glauber –, coloca as imagens do passado em viva interação no presente. Como é o caso da sequência da coroação de Diaz, ostensivamente pomposa, que compõe um verdadeiro quadro vivo, com atuações expressionistas e composição exageradamente barroca. Xavier a descreve da seguinte maneira:

A cerimônia mistura figurinos arcaicos e modernos. Diaz usa um *terno do século XX* e um *manto real do século XVII*, segura o cetro do poder; atrás dele, uma figura fantasiada de *conquistador ibérico da era das descobertas* expressa sua lealdade segurando a coroa acima da sua cabeça (XAVIER, 2012, p. 64. *Grifo nosso*).

Vemos, nos grifos, a presença simultânea e excessiva de elementos oriundos de diferentes temporalidades. Xavier aprofundará na investigação desta alegoria como uma metáfora, ou conjunto de metáforas, do golpe de Diaz enquanto representação daquele outro, o militar de 1964. Sugiro acrescentar, a essa leitura, uma maior atenção aos pormenores temporais, como nos grifos, que não me parecem gratuitos e, assim, não são meros adereços cênicos. Se essa cena é uma alegoria, esses fragmentos a compõem, não no sentido de garantir uma unidade semântica, mas, pelo contrário, impossibilitando, em última instância, a apreensão total de seu sentido como representação direta de um fato histórico bem definido. Logo, de que maneira compreender esses fragmentos anacrônicos?

A essa mistura entre temporalidades Glauber imprime uma vivacidade: pinta com a câmera, não a historiografia nacional, mas um quadro vivo no qual os passados se encontram em efervescência intencionando o instante presente a todo momento. Rompe-se a visão contínua da história ao ritmo impresso pelo transe. O filme de Glauber, de acordo com Raquel Gerber (2005, p. 102), inaugura uma nova linguagem, “a linguagem da intemporalidade”. Afirmo a autora:

É impossível buscar somente a história nos filmes. Um filme é sempre histórico e a-histórico (...). A sua interpretação implica numa dialética, isto é, eles [os signos que um filme contém] nos remeterão para o passado e o futuro. Mas o reconhecimento da interpretação implica num conhecimento presente – implica a reflexão e a consciência (GERBER, 2005, p. 100).

Ou seja, assim como *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* discute uma espécie de natureza política nacional, ou continental, recuperando diversas temporalidades passadas e compondo certo tipo de memória que, de acordo com a autora, não é aquela diária,

utilitária. Assim, ambos conjugam-se e narram, em um par de horas, muitos anos da história nacional, lutas e oscilações entre lideranças políticas – um vaqueiro entre um beato violento e um cangaceiro com consciência popular; um intelectual entre o golpismo e o populismo. “O cinema”, afirma Gerber (2005, p. 115), “deve ser pensado como um instrumento de análise da ciência da história”, através de uma abordagem dialética entre uma anterioridade e um presente.

A partir daí, Gerber passa a interpelar o filme do ponto de vista da psicanálise de Freud, tendo em vista um projeto maior e ambicioso, que é o de pensar o cinema, a partir de Glauber, como uma psicanálise das massas rumo à emancipação. Para tanto, demonstra aqueles que são “os grandes temas glauberianos” (GERBER, 2005, p. 122): a morte e recuperação do pai, a moral e a religião. Interessante observar que esses são também os temas por excelência do cinema de Walter Salles, como apontado no segundo capítulo dessa dissertação. Mesmo que a abordagem psicanalítica não seja o mote desta pesquisa, algumas questões pontuais desse pensamento poderão ser de grande valia, como a evidência, descoberta por Freud de “uma mente coletiva, em que ocorrem processos mentais exatamente como acontece na mente de um indivíduo” (FREUD apud GERBER, 2005, p. 123), com sentimentos que persistem por milhares de anos em uma determinada cultura, permanecendo operativos em gerações que, conscientemente, não possuem conhecimento de suas existências. Em *Terra em transe*, propõe Gerber – e podemos estender sua consideração a *Terra estrangeira* –, parece existir a construção daquilo que, no dizer de Freud, são “traços de memória, da experiência de gerações anteriores (...), uma tradição herdada e não uma tradição transmitida pela comunicação” (FREUD apud GERBER, 2005, p. 140-141). Cruzam-se, assim, as psicologias individual e de grupo.

Por fim, podemos afirmar, com Gerber e seu aporte da psicanálise, que tanto em Glauber, em *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*, quanto em Salles e Thomas, em *Terra estrangeira*, resgata-se uma “anterioridade filogenética” (GERBER, 2005, p. 142). E, a essa filogenia, é possível uma aproximação ao conceito de “origem” (*Ursprung*), fundamental para Benjamin (2011) em *Origem do drama trágico alemão*. Esse conceito, apesar de eminentemente histórico, traz consigo uma sutil, porém fundamental diferença, com o de “gênese”:

O conceito de origem não se refere ao devir de algo que nasce, mas antes a algo que emerge do processo de devir e esgotamento. A origem está no rio do devir e o seu ritmo arrasta para a torrente os materiais da gênese (BENJAMIN, 2011, p. 259).

Para se reconhecer o que vem de uma origem, para Benjamin, é necessária uma dupla perspectiva: por um lado, ela deve ser reconhecida como restauração, reconstituição, e por outro como algo imperfeito e inacabado. A origem é um momento decisivo no passado para a definição de uma essência no presente. Para Benjamin, a origem não se destaca dos dados factuais, mas se relaciona intimamente com sua pré e pós-história. A revelação desses fenômenos é a tarefa do investigador e pode se dar “no mais singular ou complexo dos fenômenos, nas experiências mais inseguras e ingênuas, tanto como nas manifestações de hipermaturidade das épocas tardias” (BENJAMIN, 2011, p. 258).

Para Gagnebin (2011), com a noção de origem, Benjamin remete ao passado a partir da mediação da rememoração, ou seja, não um reencontro imediato, mas sim, através de um processo meditativo e reflexivo. Nesse sentido, acrescenta que só é restaurado – por intermédio da reflexão e da rememoração – aquilo que foi destruído; surgem, assim, as imagens das ruínas, marcas do pensamento benjaminiano, que representam a rememoração mediante o reconhecimento da perda. Logo, a retomada de um passado, em Benjamin, é ao mesmo tempo uma “abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo”. (GAGNEBIN, 2001, p. 14). Esses fragmentos de passado salvos são interligados de maneira inédita e desenham um novo objeto histórico, até então insuspeitado: uma constelação salvadora. A origem é uma mônada, propõe Gagnebin em seu comentário ao autor alemão. Essa restauração, entretanto, implica necessariamente uma transformação no presente, alterando, assim, também o passado retomado: um movimento que, segundo a comentadora, é notadamente político.

Assim, as imagens do passado que foram identificadas nos objetos dessa pesquisa podem ser consideradas como fragmentos de uma origem benjaminiana. Logo, com uma sutil diferença à forma como Xavier encara a questão em *Terra em transe*: “a subjetividade do poeta abraça a história, recua ao momento de gênese da formação nacional e projeta a tradição no presente” (XAVIER, 2012, p. 118). Pois, como lembra-nos Gagnebin, não é plausível encarar o conceito de Benjamin no sentido de uma metafísica das origens, não se trata de nostalgia ou retorno às raízes. “A origem não está ligada a um aquém mítico ou a um

além utópico que deveria ser reencontrado apesar do tempo e apesar da história” (GAGNEBIN, 2011, p. 19).

Como dissemos, a noção de origem em Benjamin é necessariamente histórica, e esse dado é crucial para não contradizermos o pensamento do próprio autor. É sabido que essa firme posição é em nome de um rechaço ao mito, uma vez que Benjamin – e não teria como ser diferente – o equiparava ao fascismo, fenômeno que viu crescer e ganhar tamanha força que o levou a tirar sua própria vida. É por isso que a filosofia de Benjamin é necessária e fundamentalmente histórica. Mas, sua noção de história é bastante peculiar e se afasta drasticamente do historicismo. Pois o tempo histórico, para Benjamin, é “infinito em todas as direções e não preenchido em cada instante” (BENJAMIN, 2011, p. 261). Para os acontecimentos empíricos, o tempo é uma forma, mas, ao contrário do tempo mecânico, como o que marcam os ponteiros do relógio, uma forma não preenchida. Como comenta Gagnebin, para Benjamin, a apreensão do tempo histórico se dá em termos de intensidade e não de cronologia.

A força determinante da forma histórica do tempo não pode ser totalmente apreendida por nenhum acontecimento empírico, nem absorvida completamente por ele. Um tal acontecimento, que seria perfeito no sentido da história, é antes um elemento empiricamente indeterminável, ou seja, uma ideia. A esta ideia do tempo preenchido chama-se na Bíblia – e esta é a sua ideia histórica dominante – o tempo messiânico (BENJAMIN, 2011, p. 262).

Não estaria Benjamin, ao pesquisar o Barroco alemão e assim definindo o tempo histórico, compreendendo uma necessária e paradoxal anacronia no coração da história? Ou seja, não seria algo similar a essa anacronia aquilo a que ele chama de origem? Ainda: a partir da imagem de um redemoinho, com a qual Benjamin constrói seu conceito de origem, até que ponto – com todas as correções que nos afastem do argumento fascista – poderíamos compreender seu pensamento como similar ao movimento cíclico do mito? Essas questões são cruciais, uma vez que existe uma forte presença dos mitos no cinema de Glauber. Nesse sentido, estaria o diretor realizando uma espécie de dialética do mito? Pois os messianismos míticos, nos filmes, impedem que o Brasil não dê certo; ao mesmo tempo, o transe, através dos tambores e cânticos afro-brasileiros, é a marca de uma cultura popular legítima. Renunciar totalmente ao mito em prol do desenvolvimento e do progresso seria uma proposta iluminista e racionalista que, a meu ver, se distingue totalmente da vertente glauuberiana. Pois o próprio filme é a forma do ritual mítico, a forma do transe, do ritmo, identificando-se com

uma essência selvagem – mas não bárbara – cara à cultura americana, como demonstra, por exemplo, os escritos de Oswald de Andrade (2011).

Pois, por outro lado encarar os filmes de Glauber como encenações da vitória do homem sobre os mitos é compreender “mito” exclusivamente como marca da dominação e da opressão, força necessariamente maligna e destrutiva. Este viés, no entanto, desconsidera outras perspectivas acerca dos mitos, caras à cultura popular e que garantem força e legitimidade a uma comunidade.

Talvez, o que esteja em jogo na filmografia de Glauber seja essa contradição última e decisiva, a da constituição do Brasil e da América a partir de um grande choque cultural, uma explosão que gera movimentos de ataque e resistência entre diferentes culturas contraditórias, que coexistem. A europeia se impôs pela força e, como propõe Darcy Ribeiro (2006), rege a história americana. As outras, no entanto, seja a cosmogonia indígena, primordial significadora dessa terra, seja aquela africana, para cá transplantada com sangue e força, resistem, informam, subjetivam esse povo americano, pseudo-europeu, em constante crise de uma razão por vir. Contradizem a informação europeizada. Nesse sentido, *Terra em transe* é alegoria, no ponto de vista de um sentido alegórico geral, enquanto um grande quadro vivo de forças contraditórias que compõem a razão sensível americana – ou seja, as formas de sentir e pensar, de ver e de dizer sobre o que é visto e sentido, levando em conta, como veremos à frente, a “paisagem” americana como elemento significante e subjetivador. Nesse quadro, a pedagogia do golpe é apenas um dos pontos num grande e errático percurso em espiral – e a crise de Collor, em *Terra estrangeira*, é outro desses episódios. Estaria sendo desenhada uma teia de imagens, de diferentes temporalidades, como conformadora de uma visão histórica em perspectiva, através do cinema? Esse é o método de Lezama Lima (1988) sobre o qual dissertarei a seguir.

3.3 Uma aproximação ao barroco americano

Se, ao longo do primeiro capítulo, o conceito de alegoria apareceu vez ou outra, desconfortável, sem um aporte teórico que dele desse conta, nesse capítulo foi possível construir um arcabouço mais concreto. Nessa empreitada, no entanto, outro termo surgiu, de maneira atravessada, aqui e ali ao longo de toda a segunda parte do estudo: o “Barroco”. Faz-

se necessário, por fim, construir uma compreensão mais sólida acerca dessa noção para que seja possível manipulá-la com maior tranquilidade em relação aos objetos estudados.

De acordo com Benjamin:

“Até as mais íntimas expressões do Barroco, até os seus mínimos pormenores – talvez, sobretudo, eles – têm uma natureza antitética” [citando Hausenstein]. Só uma reflexão com longa tradição, disposta a, inicialmente, renunciar à visão da totalidade, poderá ensinar o espírito, numa escola de certo modo ascética, a alcançar aquela força que lhe permitirá contemplar um tal panorama sem perder o domínio de si. Foi o processo dessa aprendizagem que até aqui [ao longo do *Prólogo epistemológico-crítico*] procuramos traçar. (BENJAMIN, 2011, p. 47).

Alegorizar, em termos barrocos, é tomar o problema em todas as suas dimensões e transformar a obra numa forma de apelo; abdicar da solução e expor a contradição, de forma que a obra se torne um terreno de instabilidade. As antíteses e sobreposições garantem a pluralidade de discursos e de formas, multiplicando o processamento pelos sentidos e amplificando a potência estética. Dessa forma, a alegoria guarda íntima relação com o barroco no que ele tem de mais contraditório. Ela não é uma técnica, é uma expressão, um jeito de ser e estar no mundo. E, como Benjamin a expõe, é a arte do conceito e o lugar do conflito, o gesto de colocar o objeto em crise.

Associações entre *Terra em transe* e toda a descrição apaixonada do barroco alemão desenvolvida por Benjamin podem ser bastante tentadoras devido à série de similaridades que apresentam. Aliás, não é novidade a assimilação do trabalho de Glauber do ponto de vista de um barroquismo ou até de um neobarroco, devido, principalmente, a seu estilo excessivo, enérgico e operístico que, por vezes, beira o incompreensível, ao menos do ponto de vista de uma compreensão que passe pela razão – Glauber, ao contrário, ataca os sentidos do espectador. Mas, nessa altura, torna-se imprescindível uma questão de ordem em nome de uma correção metodológica: até que ponto é legítimo nos valermos das proposições de um barroco alemão, melancólico e frio, produto de uma vivência histórica tão característica e específica como a da tradição germânica, para compreender uma obra nascida nos trópicos, em cultura completamente díspar? Não configuraria um equívoco do ponto de vista estético considerar, sem maiores diferenciações, o barroco baiano, mais próximo ao cinema de Glauber – assim como o mineiro ou o americano em geral – nos mesmos moldes do barroco alemão? Que barroco é esse? Se a alegoria está intimamente relacionada ao barroco, é

fundamental a compreensão das particularidades do barroco em seu contexto americano para compreender a alegoria que a ele se refere.

Para essa empreitada final, acionarei o ensaio *A expressão americana*, do cubano José Lezama Lima (1988). Se a alegoria não é uma técnica, mas, sim, uma expressão, um jeito de ser e estar no mundo, e, como Benjamin a expõe, é a arte do conceito e o lugar do conflito, o gesto de colocar o objeto em crise, é num movimento analítico parecido que Lezama Lima compreende o barroco não como um estilo, tampouco como uma época artística, mas como uma forma de viver e pensar, um devir em que a noção de tempo perde a utilidade. O ensaísta cubano, de forma que por vezes lembra o método de Benjamin, mas num estilo e apropriação mais próprio ao que é americano, entrelaça, portanto, barroco e anacronia. Vejamos como se dão tais relações.

No início do capítulo intitulado *A curiosidade barroca*, Lezama caracteriza de maneira contrapontística essa forma de expressão que dominou por mais de 200 anos o terreno artístico com tanta força e amplitude que, segundo ele:

abarcava os exercícios loyolistas, a pintura de Rembrandt e de El Greco, as festas de Rubens e o ascetismo portroyalista de Filipe de Champagne, a fervescente fuga bachiana, um barroco frio e um barroco brilhante, a matemática de Leibniz, a ética de Spinoza, e até algum crítico excedendo-se na generalização afirmava que a terra era clássica e o mar barroco (LEZAMA, 1988, p. 78).

Ou seja, se tantos estilos diferentes são barrocos, nenhum o é propriamente. Afinal, como o autor deixa claro, não podem existir dois estilos semelhantes. Do contrário, considerar-se-ia a história como uma eterna repetição de imagens visando à configuração de um destino morfológico pré-estabelecido. Lezama reivindica, portanto, um olhar que não busque a identidade ou a hierarquização entre formas artísticas, seja do ponto de vista temporal ou qualitativo. Como propõe Irlemar Chiampi, comentadora, tradutora e organizadora das notas da edição brasileira do ensaio cubano, Lezama rechaça o critério de valor imbricado ao de evolução, posto que “a associação só pode revelar similitudes ao lado de diferenças” (CHIAMPI, 1988, p. 27). É desse ponto de vista que Lezama empreende sua análise acerca dos domínios da expressão do homem americano, tendo o barroco como eixo condutor.

É possível, a partir das digressões do ensaísta, compreender que “barroco” diz respeito mais a uma forma de vida e pensamento do que propriamente a um estilo artístico. Na América Espanhola³⁷, ele representa:

aquisições de linguagem, talvez únicas no mundo, móveis para a vivenda, formas de vida e de curiosidade, misticismo que se prende a novos módulos para a prece, maneiras de saborear e de tratar os manjares, que exalam um viver completo, refinado e misterioso, teocrático e ensimesmado, errante na forma e arraigadíssimo nas suas essências (LEZAMA, 1988, p. 80).

Pode-se afirmar que, no viés lezamiano, a forma de vida americana é, por essência, barroca. Compreendo que há uma questão a qual Lezama deixa entrever em seu ensaio, a de que a chegada dos europeus à América provocou raras rupturas, um ponto de virada no percurso da humanidade. Se a Europa se desenvolveu, ilhada, ao longo de milênios, de uma hora para outra ocorreu a descoberta – do ponto de vista do europeu; conquista ou dominação, do ponto de vista ameríndio – de todo um novo mundo, imenso, repleto por uma fauna e flora até então desconhecidas, alimentos exóticos e impensáveis nas cortes europeias, habitado por indígenas que travavam uma relação com a terra e com a natureza incompreensíveis para os novos colonizadores. Nesse espaço diferente e quase infinito a razão cartesiana europeia se desmoronou – como em *Catatau*, “romance-ideia” de Paulo Leminski (2010) –, deixou de fazer sentido frente à enxurrada de sensações até então desconhecidas, que não passavam pelo crivo da razão, e que agora se encontravam em erupção. O novo mundo era natural, selvagem, terreno demais para uma mentalidade forjada nos planos salvacionistas divinos. De forma que muitos ibéricos, por exemplo, como é sabido, abandonaram as vestimentas e costumes ocidentais e passaram a viver em meio à fartura dos índios, assim como o tupi-guarani, língua geral, chegou a ser o idioma dominante em boa parte do território da colônia por vários anos³⁸. Teriam, para Lezama, as contradições que constituíram a arte barroca emergido desse grande choque, dessa verdadeira explosão semiótica? Afirma o autor:

³⁷ Ao longo de seu trabalho, Lezama considera o Brasil como parte dessa América Espanhola, devido aos longos e decisivos anos em que Portugal esteve subjugado à coroa espanhola: 1560 a 1640.

³⁸ Cf. *Raízes do Brasil* (HOLANDA, 1995) e *O povo brasileiro* (RIBEIRO, 2006).

A platibanda mexicana, a madeira boliviana, a pedra cusquenha, os cedros, as lâminas metálicas, alcançam a riqueza da natureza por sobre a riqueza monetária. De tal maneira que, ainda dentro da pobreza hispânica, é a riqueza do material americano, da sua própria natureza, o que forma parte da grande construção para reclamar um estilo, um esplêndido estilo surgido paradoxalmente de uma heroica pobreza (LEZAMA, 1988, p. 101).

Parece haver, portanto, uma íntima relação, dentre outros fatores, entre a conquista e a ascensão do barroco. Uma compreensão que leva o autor, por exemplo, a afirmar que “entre nós o barroco foi uma arte da contraconquista”, numa analogia à tese contrarreformista, “adaptando-a ao que é americano” (LEZAMA, 1988, p. 80).

Pois é de conhecimento geral e longínquo aquela máxima que propõe a América como sendo a união entre o europeu, o indígena e o negro. No entanto, para Lezama, no cruzamento dessas classes outra é forjada, totalmente nova, a americana:

O primeiro americano que vai surgindo dominador de seus caudais é o nosso senhor barroco (...), autêntico primeiro instalado no que é nosso (...), [que] aparece quando já se afastaram o tumulto da conquista e o parcelamento da paisagem pelo colonizador (LEZAMA, 1988, pp. 80-81).

Esse novo homem, se ele surge de uma explosão, ele é, portanto, produto de uma espécie de amálgama que unifica aquilo que foi explodido, gerando algo novo e que se distingue da mistura dos materiais anteriores, ou seja, não se resume à sua soma. Daí parece vir a hipótese de Lezama para quem o barroco americano possui uma tensão em sua acumulação de informações e um plutonismo em sua assimetria – plutonismo entendido como um “fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica” (LEZAMA, 1988, p. 79) –, afastando-se da definição de Worringer sobre ser o barroco europeu um gótico degenerado, no qual haveria acumulação sem tensão e assimetria sem plutonismo.

Pois bem, esse novo homem americano instaura-se numa nova era temporal e precisa se expressar de alguma maneira, quando baixa a poeira e a confusão iniciais do processo de conquista. A forma artística à disposição, naquele momento, era a europeia: o barroco. Forma à qual ele apreende, incorpora e modifica, enriquecendo-a. O autor oferece incontáveis exemplos, dos quais destaco principalmente o do índio Kondori, que, na fachada da igreja de San Lorenzo de Potosí, na Bolívia, “em meio aos anjinhos larvais, das pendentes folhas de pedra, das claves que como galeras navegam pela pedra lavrada, aparece, suntuosa, hierática, uma princesa arcaica” (LEZAMA, 1988, p. 83). Uma “indiátide”, ou seja, uma cariátide com figuras indígenas, vista, à época, como uma “temeridade”, um “assombro”: o escultor “fez

arder todos os elementos para que a princesa índia pudesse desfilar no cortejo dos louvores e das reverências” (LEZAMA, 1988, p. 83). Anjos com rostos de índios, símbolos incaicos atrelados aos católicos em meio a um mundo teológico e fechado como aquele da contrarreforma; uma vontade dialética de incorporar o mundo exterior através da assimilação transmutativa advinda do plutonismo do qual fala Lezama, que a tudo queima e unifica, não sem uma boa dose de tensão. Com certo humor, o autor propõe um exercício imaginativo:

Ainda hoje nos deliciamos em adivinhar a reação dos padres da Companhia, que buscavam mais a pura expressão da pedra que os jogos de ornamentos e volutas, diante daquela regalia que igualava a folha americana com a trifólia grega, a semilua incaica com os acantos dos capitéis coríntios, o som dos charangos com os instrumentos dóricos e com as renascentistas violas de gamba (LEZAMA, 1988, p. 104).

Nessa altura, é possível evocar outro conceito – mas, também, um método – trazido por Lezama, o das “eras imaginárias”, ou seja, a tentativa de se pensar a humanidade a partir das potencialidades de cada tempo para produzir imagens. Segundo nos explica Chiampi, essas eras imaginárias podem ser como que afloramentos de imagens de dada cultura no interior de outra, de modo que “os tipos de imaginação transcendem as próprias culturas onde foram gerados e reaparecem em outras” (CHIAMPI, 1988, p. 28). O que permite compreender que sociedades, mesmo depois de desintegradas – como as ameríndias, por exemplo –, não desaparecem completamente, uma vez que fragmentos podem renascer posteriormente, como é o caso de Kondori. Aliando esta à perspectiva de Benjamin (2011), as imagens criadas por essas culturas, ao serem desintegradas, acabam por imortalizarem-se em ruínas abertas ao devir.

O que tento demonstrar é que, para Lezama, o estatuto imaginário de uma cultura acaba sendo, por fim, o de reinventar e somar imaginários anteriores. Como no exemplo do índio Kondori, o autor tece seu texto com vários outros contrapontos entre uma cultura em florescimento que herdava da Europa toda a sua história, oferecendo ao leitor um verdadeiro banquete: a história ocidental posta fartamente à mesa para o metafórico Senhor Barroco, que a tudo come recombina livremente, à sua maneira, única e barroca. Se Kondori foi, para Lezama, o primeiro formalista da raça, o ponto de maturidade da expressão artística do continente foi atingido com Aleijadinho que, de acordo com o autor cubano (1988, p. 105), preparava, em suas formas e em sua talha, a rebelião do século seguinte na cidade de Ouro Preto, uma “prova de que se está maduro para uma ruptura (...), quando um esforço da

forma recebe um estilo de grande tradição, e longe de diminuí-lo o devolve enriquecido, símbolo de que este país alcançou a sua forma na arte da cidade”.

Assim, o barroco é compreendido por Lezama como a conquista, na América, de uma forma e de uma linguagem próprias, que não se limitam às talhas, mas estendem-se às letras e outras formas de expressão – e, definitivamente, incluo aqui o cinema –, vistas através de diversos exemplos evocados pelo autor, que sempre os contrapõe com a cultura europeia – veja-se bem que não se trata de um ufanismo, ou de uma desvalorização do europeu em prol do americano, nem da busca por uma essência americana, mas sim, de um gesto que, como em Aleijadinho, “aviva com novas chispas a pedra hispânica com a prata americana” (LEZAMA, 1988, p. 106). Nas páginas de *A expressão americana* não faltam personagens como a monja poetisa Sor Juana Inês e José Martí, ou até mesmo a trajetória barroca de vida de um Simón Rodríguez, mestre de Bolívar que passou a vida renegado, entre empreendimentos e calabouços. Inútil prosseguir com outros exemplos para demonstrar o que já está claro: trata-se de uma necessidade de expressão que cria a sua forma através do que lhe é posto às mãos. É o surgir de uma linguagem nova e, literalmente, de uma nova maneira de falar, expressar aquilo que se sente e se vê:

Partem da pronúncia, do ar que em cada terra aspira e devolve do seu modo; partem da pronúncia, não da ortografia, e o idioma soa outra vez como clássico, nessa tomada de assalto das suas palavras. [Aprende-se] a manejar o sotaque como chave que penetra o paredão (...). Cada palavra, na sua pronúncia, passou pelo saborear, e depois para dar-se foi apertada pela mão” (LEZAMA, 1988, pp. 149-152).

Nessa passagem, Lezama fala das distâncias entre a terra e as palavras, entre a natureza do bicho homem e sua expressão através da linguagem, e a noção de cultura, mais do que nunca, remete ao cultivo do solo para fazer nascer uma nova genealogia. O projeto ambicioso do autor revela-se, por fim, o de construir uma nova história da cultura, na qual a paisagem é imprescindível, correspondendo à paisagem “a natureza amigada com o homem” (LEZAMA, 1988, P. 171).

3.3.1 A imagem entre a natureza e a história: o método do contraponto

A proposta de Lezama Lima, de acordo com Chiampi, traz, de maneira algumas vezes explícita, outras, velada, uma crítica ao projeto da História Universal concebido por Hegel

como sendo o processo da busca por um autodesenvolvimento e autoconhecimento do Espírito, ou seja, da razão. Em contraponto, Lezama parte para a construção de uma visão histórica que não se pauta pela razão objetiva, mas sim por um logos poético. Enquanto o projeto de Hegel remete a um dever ser, a ensaística de Lezama permite a emergência de um poder ser, abordagem que compreende o “real” como sendo multiforme, ou seja, sem construções apriorísticas, como em Hegel (CHIAMPI, 1988). Em Lezama, a noção de um logos poético remete a uma razão outra – ou seja, um heterologos, para emprestar o conceito de Varela (1996) – pautada pelo fazer artístico, que é em si lacunar, instável, inapreensível.

Por isso, Lezama propõe a construção de uma visão histórica da forma em devir de uma paisagem, forçosamente incluindo nessa conta a natureza, por Hegel considerada entidade inerte, fora da história. Podemos compreender que, para Lezama, a natureza é também subjetivadora, ou seja, molda o sujeito e por isso faz parte dele. Ela tem espiritualidade: “a paisagem [a cultura] surge quando o espírito [a razão] é revelado pela natureza” (CHIAMPI, 1988, p. 23). Trata-se, segundo Chiampi, de uma inversão paródica operada pelo autor cubano do conceito de natureza em Hegel: compreender a história como a forma em devir da cultura, sua transitoriedade, sua anacronia.

O “espaço gnóstico” é a natureza espiritualizada, plena de dons em si, que aguarda para expressar-se a mirada do homem para iniciar o imediato diálogo (de espíritos, o humano e o natural) que impulsiona a cultura (CHIAMPI, 1988, p. 23)³⁹.

Quando Lezama fala sobre a formação de uma “visão histórica”, trata-se da busca pela forma em devir da expressão de um povo. Ou seja, tendo como ponto de partida um sentido histórico simples, oriundo de processo historicista, causal e lógico, seu pensamento parte em busca de algo novo, uma visão histórica, “que é esse contraponto ou tecido entregue pela *imago*, pela imagem participante na história” (LEZAMA, 1988, p. 47). É, portanto, a metamorfose do historicismo em busca de uma nova visão de conjunto, em perspectiva, sobre as imagens da qual a história dispõe, de maneira não hierárquica. Nesse empreendimento, ao contrário do que pode transparecer, não há espaço para qualquer conclusão, “tão falsamente prazerosa como despreensiva” (LEZAMA, 1988, p. 51), uma vez em que o método do contraponto aparece a todo o tempo, produzindo antíteses que mantêm os significados em

³⁹ Lembremos aqui que a questão espacial adquire importante dimensão na construção do argumento de Varela (1996) acerca do heterologos, de forma que a leva a redigir uma geofilosofia.

constante movimento. Pois, não se trata, nesse método do contraponto, de buscar homologias entre fatos históricos para igualá-los, de maneira estéril, mas sim, apresentar similitudes ao lado de diferenças, fazendo emergir sempre a antítese. Da mesma forma, de acordo com Chiampi, esse método não consiste numa investigação do ser em sua acepção metafísica ou da gênese de sua cultura, ou seja, “o originário sem causalidade, antítese ou logos” (LEZAMA apud CHIAMPI, 1988, p. 22). Afirmação que nos remete, mais uma vez, às formulações de Benjamin (2011) sobre o conceito de “origem”.

O espaço, para o autor (1988, p. 53), espaço físico, de convivência, pode ser compreendido através de duas entidades, a natural e a cultural imaginária: “Se digo pedra, estamos nos domínios de uma entidade natural, mas se digo pedra onde chorou Mário, nas ruínas de Cartago, constituímos uma entidade cultural de sólida gravitação”. É o espaço natural contrapontado pela linguagem, expressão filogenética da cultura, que, enquanto antítese entre o bicho homem em relação ao espaço em que vive *in natura*, altera, direciona, sugestiona a percepção e experiência desse homem nesse espaço: agora um homem específico, numa época ímpar, num espaço esquadrinhado. Bicho homem vivendo naturalmente em seu habitat não tem tempo, não tem história: essa é, portanto, ficcionalização do sujeito, que, em meio ao devir de sua existência, manipula arbitrária e livremente imagens de outros tempos, para construir sentido para a sua própria vivência.

A visão histórica evocada por Lezama Lima é um procedimento, portanto, que busca ver essas imagens em interação, revelando a história como uma grande teia constituída pelo contraponto entre essas imagens, “onde o fato, ao surgir sobre a tapeçaria de uma era imaginária, ganhou sua realidade e sua gravitação”. Toda era, toda cultura, para o autor, possui uma potencialidade para a produção de imagens enquanto expressão de sua experiência no espaço naquele tempo. “Se uma cultura não consegue criar um tipo de imaginação, se isto fosse possível, quando sofresse o arrasto quantitativo dos milênios seria toscamente indecifrável” (LEZAMA, 1988, p. 57). Ou seja, dessa trama de imagens depende o fato para sua existência histórica ou seu indiferente desaparecimento. Dessa forma, como relembra Chiampi, ao evocar outro ensaio do cubano, a imagem aparece como “a última das histórias possíveis” (LEZAMA apud CHIAMPI, 1988, p. 24).

Dessa forma, Lezama propõe a compreensão da história a partir do transitar (transe?) de um sujeito metafórico que “atua como o fator temporal que impede que as entidades naturais ou culturais imaginárias se tornem *gelées* na sua estéril planície” (LEZAMA, 1988,

p. 52). Ou seja, é o deslocamento dos significados – como na alegoria – que garante vida à cultura: o seu devir.

Sobre a atuação desse sujeito metafórico, Chiampi ajuda o leitor a obter uma melhor compreensão: para ela, esse sujeito só pode produzir simulacros e, por isso, não pode aspirar à verdade. Assim, todo discurso histórico demonstra a sua inerente impossibilidade de reconstrução total dos fatos, ou seja, se mostra como uma ficção ou exposição poética fruto da imaginação do historiador. Esse sujeito metafórico é tal imaginação e não busca listar fatos culturais a partir de uma relação de causa e efeito, mas, ao contrário, move-se erráticamente no tempo, para frente e para trás, em busca de analogias que revelem o por vir. E assim também opera o próprio Lezama, fazendo de seu ensaio uma verdadeira fábula intertextual. Através do contraponto sintagmático entre imagens que descreve ao longo de todo o texto, busca, no próprio contexto do ensaio, fazer emergir essa visão histórica: obtém, através da palavra escrita, formas estéticas. Assim, ao longo dos cinco capítulos de *A expressão americana*, o leitor navega por diferentes épocas a partir de suas expressões artísticas: a pintura europeia renascentista, as estatuárias e arquitetura romana, a poesia grega, as cosmogonias ameríndias, as lendas orientais etc.

Traços, partículas, fragmentos de textos são extraídos de uma totalidade – como numa tomada sinédquica – para serem analogados com outros retalhos de uma outra totalidade. A idéia é compor, com esses saltos e sobressaltos, uma espécie de constelação supra-histórica, em que os textos dialogantes exibem o seu devir na mutação dessas partículas (CHIAMPI, 1988, p. 25).

Em resumo, o barroco, tal como esse autor cubano o concebe, não é um gênero, é uma forma de pensamento – e em última instância, um pensamento por imagens. E, é dessa forma que é possível pensar não no barroco em si, mas em operadores do barroco – dessa forma de ver o mundo: de que forma Glauber e Salles podem ser considerados operadores? Aparentemente, ao buscarem exercer, na imagem e no som, o contraponto entre eras imaginárias, implodindo o historicismo e construindo uma visão histórica. Essas eras imaginárias aparecem, nos filmes que nessa pesquisa evocamos, como fragmentos de origem (BENJAMIN, 2011), ou como vestígios de uma relação filogenética (GERBER, 2005). É possível pensar, por exemplo, na viagem de Paco entre Brasil e Portugal, um deslocamento espacial que, como proponho, evoca uma sobreposição temporal, como esse ir e vir errático de um sujeito metafórico ao longo do tempo.

Ainda, podemos contemplar a questão do mito do sebastianismo encontrado em diferentes obras e em diferentes momentos históricos, como por exemplo, no livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha (2005), em *Deus e o diabo na terra do sol*, e, como demonstrei no primeiro capítulo, também em *Terra estrangeira*, plasmado no destino utópico de San Sebastian e na figura do pai, buscado por Manuela e Paco. São imagens anacrônicas que irrompem, vez ou outra, e a cada momento com suas especificidades e diferenças. Afinal, como propõe Lezama Lima, “Tudo terá que ser reconstruído, invencionado de novo, e os velhos mitos, ao reaparecerem de novo, nos oferecerão seus conjuros e seus enigmas com um rosto desconhecido. A ficção dos mitos são novos mitos, com novos cansaços e terrores” (LEZAMA, 1988, p. 57).

4. MONTAGEM ALEGÓRICA CINEMATOGRAFICA

Não se trata do que foi feito. Coisas magníficas foram feitas. (...) A questão é – o que *pode* ser feito no cinema, o que só pode ser criado com os meios do cinema. Aquilo que ele possui de específico, de único, aquilo que somente o cinema seria capaz de construir, de criar.

Sergei Eisenstein, *A Forma do filme*.

No caminho proposto até aqui venho buscando explicitar a relação entre dois objetos: a imagem cinematográfica e a cultura – por sua vez, composta por imagens. Logo, meu estudo constitui-se sobre imagens cinematográficas que põem em questão a composição da teia ou constelação de imagens que formam uma cultura: é representação concreta, fenomênica, de suas imagens. Mas, enquanto tal, é um caminho indireto, existe na diferença, na fuga perpétua de um sentido último. Entre a cultura e suas imagens – expressões e representações – há sempre um lastro.

No capítulo 2 levantei novas hipóteses após uma revisão exigente sobre *Terra estrangeira*, para que, quase 20 anos depois, o filme possa correr um novo risco. Na sessão seguinte recorri ao conceito de alegoria para compreender as significações variantes possíveis a partir das imagens de *Terra estrangeira*: a alegoria como bloco cinematográfico que concretiza, em imagens e sons, uma ideia e um pensamento. Neste capítulo retomarei operadores conceituais para delinear categorias que balizarão um novo esforço analítico sobre *Terra estrangeira*. Para tanto, buscarei um choque entre as duas primeiras sessões que possa gerar um terceiro elemento, informado pelos anteriores, mas que à soma deles não se resume.

Já sobre *Terra em transe*, filme central no capítulo 3, muito já foi escrito ao longo das décadas por pesquisadores de diferentes nacionalidades e correntes filosóficas. De modo que uma nova abordagem deveria necessariamente fazer-se diferenciada, o que demandaria uma pesquisa exclusiva e de maior fôlego, o que aqui não será possível oferecer. O filme persistirá, no entanto, até o final deste trabalho como aporte, valioso contraponto.

É o objetivo maior dessa pesquisa, que se consuma na análise que se seguirá, compreender de que forma o cinema pode plasmar os possíveis da linguagem e da cultura e as relações dialéticas nelas contidas entre o pontual e o crônico, entre variáveis e invariáveis, entre o instante do presente e a nuvem intempestiva que o cerca. E a noção de alegoria,

tomada, inclusive, como método, é da maior importância, por explicitar, na arte, essa variação dialética que impede o fechamento último de sentidos, entre abstrações e concretudes; entre a ideia, universal e absoluta, e a imagem, representação fenomênica. A partir dos instrumentos únicos e possíveis de seu discurso, com aquilo que só o cinema pode fazer, como se conjugam esses dois planos, a princípio, incompatíveis, em *Terra estrangeira*? Buscarei verificar, a partir das noções de alegoria e temporalidade, como pode o cinema inscrever, em imagens e sons, uma ampla, crítica e reflexiva visão de mundo.

Ao trazer a concepção benjaminiana de alegoria ao cinema, com o objetivo de analisar *Terra estrangeira*, proponho um novo olhar, que não desconsidera toda a imersão crítica existente acerca da obra, mas, duas décadas depois, permite-a renascer enquanto ruína. Deixo em segundo plano a caça pelas marcas da conjuntura e tento encontrar, em elementos que, a princípio, parecem meros ornamentos, aquilo que faz a obra sobreviver ao tempo, e acabam por se mostrar como estruturantes.

Tomar o conceito de alegoria como operador conceitual e analítico pressupõe cercá-lo por uma discussão de cunho teórico e filosófico, e, ao mesmo tempo, fazer emergir instrumentos que possam ser úteis para, literalmente, operar o objeto-filme, revelar suas estruturas narrativas e de significação – sem, no entanto, engessar seus significantes, fazendo jus ao próprio fluxo das imagens e do pensamento, que é também a característica maior do transitar alegórico.

Ou seja, o método a ser empregado na análise compreende um duplo instrumento, composto ao mesmo tempo pela constituição de um *corpus* teórico e filosófico, externo ao filme, e por critérios notadamente fílmicos, matéria cinematográfica realizada através dos artifícios que os cineastas, em geral, têm à mão: as maneiras como distribuem corpos, objetos e ações frente à câmera, e como posteriormente articulam essas sequências, compostas por imagens e sons, criando um ritmo orgânico.

A separação entre ambos os campos, teórico e prático, conforme expus acima, apesar de útil à escrita, é ilusória. De nada vale, parece-me, uma estrita análise fílmica que não esteja conjugada com uma proposição teórico-filosófica mais profunda que dê conta de compreender, no cinema, movimentos de mundo. Ao mesmo tempo, a um trabalho que se propõe, antes de tudo, um estudo sobre cinema, abordagens completamente extrínsecas, que não tenham a matéria fílmica como lastro e referencial, correm o risco de se transformar em um devaneio teórico. Uma potente costura entre cinema e filosofia, que contemple ao mesmo

tempo a abstração das ideias e a concretude das imagens dos filmes, é o objetivo maior deste trabalho.

Parece consolidado, ao menos no senso comum, que, entre alegoria e cinema existe algo de já dado. De tanto correr solta, essa relação, que pressupõe uma complicada operação intelectual, parece ter se naturalizado, de modo que, por vezes, uma simples metáfora visual já é tomada como uma passagem alegórica. O caminho que leva dos conceitos acerca das alegorias até as representações cinematográficas, no entanto, parece-me tortuoso, extenso, incerto...

Vimos que a alegoria, da forma como a compreende Benjamin (2011), é uma forma de expressão, sistema de signos e traz em si a inevitável diferença entre o sentido e a representação, transformando tudo em matéria significante. O fundamental, portanto, é a disposição das figuras e a pompa dos seus desfiles, num quadro alegórico composto por figuras vivas: ou seja, falamos aqui de estilo e de montagem.

A alegoria, no cinema, pode provocar um jogo de antíteses rumo ao não fechamento último de sentido, acrescentando, a cada sintagma, um novo paradigma, tecendo, entre ambos, uma nova relação, como propõe Mota (2001). Seus significados, portanto, emergem do movimento imparável dos significantes: a alegoria pressupõe a deriva de uma imagem a outra, de um sentido a outro. Em sua própria etimologia, *allo agourein*, já está inscrita a noção de trânsito constante, porém instável, de um polo ao outro.

Nesse sentido, o tom do *road movie*, no qual a viagem ganha importância enquanto processo, e não somente como um destino a se alcançar, sendo que em alguns casos pouco importa seu fim, apenas o deslocamento errante, parece amplificar ainda mais o trânsito caro às alegorias. Um *road movie* alegórico pressupõe, de saída, o intervalo enquanto substância, a viagem como ritmo, variação. E assim é que podemos considerá-lo como forma do pensamento por imagens.

Se concordarmos com Eisenstein (2002) que o específico cinematográfico é a montagem, é, portanto, a partir dela que o cinema pode construir alegorias. Mas, aqui, compreendemos montagem para além do simples procedimento de corte e colagem entre planos, já que a composição no interior do plano é também montagem, devido à possibilidade de conflitos entre os próprios elementos internos.

Eisenstein afirma que o potencial dialético da montagem existe devido à combinação de tomadas de significado “singelo” para formar contextos outros, o que ele chama de “séries

intelectuais” (EISENSTEIN, 1977, p. 168). Isso pode acontecer temporalmente, num plano que se sobrepõe ao outro, ou no interior do próprio plano, ou seja, em sua dimensão superficial, paradigmática. São “colisões” que podem gerar significações outras que não as já dadas no objeto filmado, de forma que, na montagem, que é procedimento intelectual mais do que técnico, pode estar contido o trânsito entre significados caro às construções alegóricas. Além, evidentemente, de nos contrapontos entre a acústica e a ótica, entre o que é visto e o que é ouvido.

É por isso que não se trata de um exercício de corte e colagem somente: a noção de montagem preside a própria construção da cena no contexto de produção. Filmar é montar, já que o ponto de partida do cineasta é a concepção de uma determinada organização dos acontecimentos postos frente à câmera: “o corte de um fragmento da realidade com o machado da lente” (EISENSTEIN, 1977, p. 182). Por isso, é o ponto de partida para um “cinema intelectual”, um cinema que possa atingir um laconismo visando a “representação visual de conceitos abstratos” (EISENSTEIN, 1977, p. 168). De um cinema que pense através de imagens.

Nessa altura, é possível afirmar que a força disjuntiva da montagem e os conflitos que ela pode instaurar coincidem com o princípio alegórico da explicitação da representação e do trânsito dialético entre significações, evidenciando o lastro restante entre a concretude da imagem e a abstração de uma ideia. Por exemplo, parece ser uma montagem alegórica o que pode instaurar aquilo a que Raquel Gerber (2005) chama de “linguagem da intemporalidade”, fazendo do cinema uma espécie de instrumento de análise da ciência da história, conforme expus no capítulo 3. Dessa forma, no cinema constrói-se uma imagem dialética, num duplo caráter audiovisual e intelectual, relacionando de maneira complexa e não causal uma anterioridade e um presente. É válido lembrar que essa retomada de uma imagem do passado a traz necessariamente para um conflito no presente, implicando uma transformação e uma abertura sobre o futuro, “inacabamento constitutivo” (GAGNEBIN, 2011, p. 14). Um movimento notadamente político.

4.1 A análise cinematográfica: instrumentos e método

Após essa breve recapitulação de elementos teóricos, tanto filosóficos quanto das teorias do cinema, é fundamental compreender de que maneira o filme em questão constrói

tais relações de um ponto de vista mais prático. Ou seja, trata-se, na análise que se seguirá, de percorrer o caminho inverso, retrabalhando as teorias com os instrumentos dos discursos fílmicos e vice-versa. Para tanto, é preciso evidenciar os métodos e instrumentos necessários para interpelar a obra em questão.

De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2004), o objetivo principal do analista é produzir conhecimento. “Ele propõe-se descrever meticulosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e desse modo oferecer uma *interpretação*” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 14). A interpretação, acreditam os autores, é o motor imaginativo e inventivo da análise.

O olhar analítico busca “dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação”, sendo que uma das qualidades da análise é “precisamente a atenção para os detalhes, associada a uma forte capacidade interpretativa”, sem, contudo, “diluir o olhar na floresta dos pormenores” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 11). É o que buscarei fazer na análise que se segue.

Mas, a escolha sobre quais trechos ou sequências analisar e, dentre eles, em quais elementos aprofundar o olhar, não é tarefa fácil. De acordo com Benjamin (2011), há, numa alegoria, um sentido alegórico geral – que se distingue de um fechamento de sentidos – e construções alegóricas individuais ao longo da peça, que contribuem para construir seu sentido geral. A aposta da presente análise é a de compreender como se dá a construção dos fragmentos e, com eles, compor o sentido geral da obra.

Podemos tomar alguns dos fragmentos dos quais falam Aumont e Marie (2004) como correspondendo, no filme em questão, a construções alegóricas individuais: atos que, mesmo que se sucedam temporalmente – e, em um filme, uma imagem anterior, ou sequência de imagens, ecoa nas seguintes – funcionam também como terraços de significação autônoma dentro do universo fílmico. Esses terraços, como propõe Benjamin (2011), são formados por diferentes camadas simultaneamente visíveis, acumulando toda uma estatutária.

Buscando exemplos metodológicos para a análise dessas construções, aquele construído por Roland Barthes, retomado por Aumont e Marie (2004), parece ser de grande valia. O autor propõe o estabelecimento de “lexias”, pequenos fragmentos de tamanhos variados que permitam analisar o texto passo-a-passo, “numa espécie de câmera-lenta”, para

“examinar sucessivamente cada uma das lexias, encontrar-lhes unidades significantes (conotações) e relacionar cada uma dessas conotações com um dos níveis de códigos gerais” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 90).

Assim, propõem os autores, Barthes se interdita de sintetizar os resultados, abrindo o texto à pluralidade de seus significados, produzindo uma leitura “volumétrica, para melhor perturbar a naturalidade da obra” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 91). Esse modelo, transposto à análise de filmes, permite um “levantamento dos elementos significantes, “desdobramento” de suas conotações, apreciação da pertinência dos códigos potenciais sugeridos por esses elementos”, procedimentos que garantem uma atitude aberta, “uma renúncia a encerrar a análise num significado final” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 91). Tendo em vista toda a formulação teórica acerca da alegoria, levar este método em conta parece aumentar a potência da análise.

Nesse sentido, o primeiro passo para a seleção das lexias é pensar o filme a partir de cinco grandes partes, relativamente bem delineadas:

1) **Prelúdio:** corresponde às primeiras imagens do filme: os letreiros iniciais e as primeiras tomadas em plano geral do edifício e do Minhocão, tendo na banda sonora a voz de Paco a declamar livremente o poema de Goethe.

2) **1ª parte ou concentração de tensão:** com duração de pouco menos de 20 minutos, é toda encenada em ambientes fechados, principalmente no apartamento. Dura até o momento em que Paco encontra a mãe morta. O apartamento funciona como um dispositivo, carregado de intencionalidades acerca do desejo pela viagem e retorno ao passado. A tensão é potencializada pelos ruídos de pós-produção.

3) **Interlúdio:** momento de transição, que contempla o desespero de Paco, o enterro da mãe e vai até o colapso do protagonista no teste de teatro. Representa uma espécie de rito de passagem, e desencadeia a errância do personagem, a ‘gota d’água’ que permitirá a reviravolta da trama.

4) **2ª parte ou liberação de tensão:** contém a saída dos espaços fechados e a conquista das ruas e estradas. Ocorre o envolvimento de Paco com Igor e todo o desenrolar da trama *noir* em Portugal, até a morte de Paco, sobreposta pela canção *Vapor barato*. Aqui está contida a viagem como investigação da memória cultural.

5) **Epílogo:** o cego a tocar o violino roubado e os créditos finais.

Para os objetivos dessa pesquisa, entendo que os trechos mais emblemáticos encontram-se no prelúdio, na 1ª parte e no interlúdio, e, por esse motivo, optarei por conceder-lhes um maior detalhamento – que não impedirá, no entanto, de recorrer, vez ou outra, a passagens pertencentes a diferentes segmentos. Dentre as partes elegidas, buscarei expor uma divisão em lexias e as analisarei uma a uma, com calma, buscando sempre preservar a maior característica do cinema, que é seu fluxo temporal, seu movimento. Ou seja, considerando, sempre, que esses fragmentos, retirados do filme para a análise – logo, congelados, pausados – só existem em função de uma torrente.

São indissociáveis da apreensão linear e sintagmática da narrativa fílmica os aspectos visuais e sonoros que a compõem – ao mesmo tempo em que é difícil analisar somente a imagem, sozinha, deslocada de seu contexto narrativo e do fluxo temporal de projeção da qual faz parte, a não ser que haja objetivos estritamente bem delineados. Para Aumont e Marie (2004) há um discurso duplo inerente a qualquer filme: à narrativa propriamente dita sobrepõem-se outros discursos mais profundos a partir de gestos como o posicionamento da câmera, o enquadramento, a iluminação, o modo como os atores jogam olhares, atuam, dizem coisas e se movimentam em cena: são marcas significantes da enunciação. De modo que, “no cinema como em todas as produções de significado, não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é exprimido”, sendo que “o conteúdo de um filme nunca é um dado imediato, mas deve, em qualquer caso, construir-se” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 119-120). Ou seja, assim como propõe Glauber Rocha (1966), cabe ao analista compreender de que maneira o cineasta carrega de estilo aquele argumento cinematográfico.

Por fim, resta dizer, com Aumont e Marie (2004), que a análise não explica absolutamente a criação de um filme, ou seja, não restitui exatamente os passos, escolhas e critérios utilizados pelo cineasta no momento da rodagem, mas “pode nos levar a colocar questões semelhantes às que um cineasta coloca” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 268). Ou seja, não se trata, para o analista, de tentar desvendar o que se passou na cabeça do realizador, mas, sim, de colocar, por sua vez, questões de ordem criadora. “A questão-chave aqui é a do “porquê?”: porquê tal enquadramento, porquê tal movimento de câmara, tal corte num plano de pormenor, etc”. E é por isso que não recorro, neste trabalho, a entrevistas e declarações dos cineastas, nas quais comentam sobre os materiais em questão.

4.2 Das construções alegóricas individuais como lexias

Evidentemente, não descreverei todo o filme com minúcias. Pretendo me demorar somente sobre aquelas partes – lexias – que me parecem mais significativas ao nosso objetivo de investigar de que maneira *Terra estrangeira* projeta, em suas imagens audiovisuais, imagens da cultura, e como esse procedimento se relaciona com a vontade de pensar – de uma maneira ampla e complexa – a crise brasileira do início da década de 1990. Dessa forma, me debruçarei sobre sete lexias específicas do longa-metragem que me parecem potentes para tal reflexão: (i) o início do filme e a construção do personagem; (ii) a sequência na qual Paco se encontra na posição de Cristo Redentor e a montagem sobrepõe a imagem de Collor, o caçador de marajás; (iii) a morte de Manuela; (iv) a visita de Paco e Alex ao Cabo Espichel e o emprego dramático da profundidade de campo; (v) paradigmas gráficos que surgem, vez ou outra, funcionando de maneira autônoma na narrativa; (vi) o interlúdio; (vii) a sequência na qual Paco e Alex se deparam com o grande navio encalhado, que parece representar o próprio tempo imobilizado. Ao longo dessa empresa, retomar as noções de alegoria, história, tempo, messianismo e busca será de fundamental importância.

4.2.1 Início e personagem

Acima propus a divisão didática do filme em cinco partes. A análise da primeira delas, o “prelúdio”, já foi extensamente discutida no capítulo 2, e seria repetitivo refazê-la integralmente. Cabe, contudo, retomar aspectos centrais dessa passagem, pois se desdobram ao longo de todo o filme: a proposta de um sentido geral coletivo atrelado a uma vida privada, ordinária, aqui expressa pelos aspectos visuais como o prédio e as janelas⁴⁰; a

⁴⁰ A transferência bilateral entre vidas privadas e sentido coletivo acontece de maneira nítida também em outras partes do longa-metragem. Cito, de passagem, os melhores exemplos, nos quais essa associação é plasmada, sobretudo, pelo movimento de câmera: o encontro da mãe morta por Paco, e seu posterior enterro. Na sequência pós-morte, o plano nº 2 dá a ver Paco de joelhos segurando as mãos de Manuela. A câmera faz um plano detalhe bem fechado e baixo: não vemos seus rostos. Em seguida, deriva, em *travelling* e panorâmica, para a direita: das mãos da mãe, passando pelo corpo do filho, até enquadrar, em plano detalhe, a TV dessintonizada. Há, nessa sequência, ausência de individualidade, estratégia que remete à do prelúdio: afirmação de sentido coletivo atrelado às trajetórias individuais dos personagens. Não é só Manuela quem morreu, mas a esperança recém-renovada de todo um povo. A imagem emitida pelo aparelho de TV, então, é índice de um assassino ausente, representado pela dupla Collor-Zélia, vista no mesmo monitor, instantes atrás. Já na sequência do enterro de Manuela, a câmera se desloca em *travelling* lateral registrando a extensa parede de um cemitério barato: os túmulos não são mais que redondas manilhas de concreto distribuídas, como gavetas, umas sobre as outras, pela

sugestão, composta pelo enquadramento, pela profundidade de campo e pelo discurso lido *off*, de busca por uma razão que só existe na distância, e acaba por confundir-se, paradoxalmente, com a eternidade e com a morte.

A análise de inícios de filmes, para Aumont e Marie, pode ser bastante produtiva quando encarada como “matriz” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 108) dotada de uma riqueza semântica particular. Enquanto tal, não supõe o encerramento prévio do texto num sistema cristalizado que lhe determina todo o percurso que virá. É, pelo contrário, potência geradora. Pode expor o modelo teórico que aquela obra seguirá, mas, de algum modo, formula as regras do jogo sem encerrá-lo. A partir da análise de inícios, acreditam os autores, pode ser possível compreender a dinâmica interna da obra, a compressão e distensão de forças que se seguirão. Parece-me que é o caso dos primeiros instantes de *Terra estrangeira*. A narrativa ainda mal começou, mas ali já está contida, em germe, sua matriz. “Condensado em si mesmo, o filme expõe as suas cadeias significantes – a ordem sucessiva – na simultaneidade. Muito mais do que o “sentido”, é a flutuação do sentido” (KUNTZEL apud AUMONT; MARIE, 2004, p. 109).

Neste início, parecem presentes, de maneira alegórica, elementos-chave do longa-metragem: a viagem como eterna procura daquilo que se desconhece, errância existencial; destino final utópico, deslocamento cujo trajeto só poderá se confundir com a morte do protagonista.

A construção inicial do personagem Paco também merece, aqui, algumas notas elucidativas⁴¹. No prelúdio já ouvíamos sua voz, mas alguns planos depois ele será devidamente apresentado, enquadrado no interior de seu quarto em plano conjunto enquanto continua ensaiando *Fausto*: “os espíritos pairam próximos e me ouvem! Desçam! Desçam dessa atmosfera áurea! Levem-me daqui para uma vida nova e variada. Que o manto mágico seja meu e me carregue para terras estrangeiras”. O trecho é emblemático, pois coincide com o sentimento que percorrerá todo o filme e representa o próprio estado de espírito de Paco – mas também de sua mãe: tanto a espera por uma solução que virá dos céus (o messias?)

superfície da parede. Estão representados não só aquela morte, mas os milhares de sonhos abortados pelo assassinato econômico do governo. Como no prelúdio, uma edificação gera o sentido coletivo: assim como nas janelas do edifício, o túmulo de Manuela é apenas mais um dentre vários.

⁴¹ Ver FOTOGRAMA 9.

F9: FÍSICA E ARTE

Fonte: SALLES; THOMAS, 1995



quanto a expectativa de que a solução só existe na distância, em outro lugar, em terras estrangeiras (um heterologos?).

Neste plano, ele aparece sentado sobre uma cômoda, com as costas apoiadas na janela. Através dela, é possível ver, mais uma vez, o viaduto do Minhocão, agora bastante movimentado – a temática do deslocamento persiste. Nesta mesma janela, há um adesivo do curso de Física da USP, o qual Paco frequenta. O cinema, como propõem Aumont e Marie (2004), é *behaviorista*, ou seja, é muito mais dado às fisicalidades, às ações, do que às psicologias internas⁴². Os personagens, portanto, são construídos, sobretudo, através do espaço no qual se inserem, a partir do que falam e dos objetos com os quais interagem. Há, na sequência descrita acima, uma dualidade na constituição de Paco: ele cursa física, ciência exata, racionalização dos fenômenos da natureza, mas, ao mesmo tempo, almeja o trabalho no teatro, com a arte, marcada pela dimensão sensível, inerente ao ser humano. Trata-se de um conflito que não se resolve entre o pensar e o sentir.

Essa dimensão dos desejos dos personagens, algumas sequências adiante, transbordará o universo do enredo e tomará a superfície da imagem em uma construção alegórica individual, quando Paco vai assistir, escondido, ao ensaio de *Hamlet*. A estética dessa passagem é bastante onírica e contrasta-se com as anteriores, marcadas por uma espécie de realismo urbano. O que justifica tal mudança repentina na configuração estética do filme? Analisemos mais detidamente.

Após a conversa no sofá com a mãe, sobre a qual já mencionei algumas vezes, o jovem pede licença, se levanta e vai a um compromisso. Ela falava de seu desejo, quase visceral, de retornar a San Sebastian. A sequência seguinte, por sua vez, oferecerá outro sonho: o de Paco⁴³. Na banda sonora, ouvimos uma bela, mas melancólica, melodia executada por violoncelos e violinos, que reforça a atmosfera onírica e a angústia interna do personagem. A câmera, em primeiro plano, acompanha Paco em *travelling* enquanto ele adentra um ambiente bastante escuro. Logo vemos uma porta com os dizeres “proibida a entrada de estranhos”. Mas, sorrateiramente, ele entra. Lá dentro, acontece a preparação de uma cena de teatro. Vemos, inicialmente, os maquinistas nos bastidores. Em seguida, quando

⁴² Sobre o tema, ver também ensaio de Merleau-Ponty (1983) sobre *O cinema e nova psicologia*.

⁴³ Ver FOTOGRAMAS 10.

F10: ENSAIO ONÍRICO



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

a música cessa, passamos a acompanhar o diálogo da encenação que lá acontece, de *Hamlet*, de Shakespeare.

Nessa sequência, o filme exime-se, por alguns minutos, de seu contrato de transparência inscrevendo uma passagem onírica a partir de uma construção alegórica individual. E na alegoria, nos lembra Fonseca, as coisas não deixam de ser o que são para significar outras coisas (FONSECA apud MOTA, 2001). Na economia narrativa do filme, Paco vai, de fato, ao ensaio. Essa ação “sensório-motora” – para tomar o conceito de Deleuze (2007) – está de acordo com a linearidade narrativa. Justifica-se. Mas, toda a mudança de códigos que rege o desenvolvimento da sequência a destaca do desenrolar linear do filme e a transforma numa mônada, um cristal de significação independente, um amálgama de imagens e sons que ganha vida própria.

Como é característica do cinema, essa sequência é construída pelas ações de personagens e por objetos visíveis. Mas, é possível arriscar dizer que, ao mesmo tempo, representa, a partir de exterioridades, uma interioridade do personagem. Assim, aquele lugar cuja entrada é restrita a estranhos é o próprio universo ficcional de sua imaginação, ao qual o espectador adentra, lentamente, junto da câmera. Ao passo que Paco espia o ensaio, espiamos, com ele, seus próprios sonhos, anseios e dúvidas.

Apuramos, portanto, na análise do início e da construção do personagem, características que se desdobrarão ao longo de todo o filme: a viagem como busca errante e existencial; a espera conformista pela intervenção messiânica; e, sobretudo, o conflito, barroco, que se desdobrará em outras sequências, que analisaremos em seguida: a Física e o Teatro, a ciência exata e racional e a arte sensível e incerta. Conflito que só abandonará o personagem em sua morte: afirmação de uma existência terrena, demasiado terrena, em simultaneidade e contradição com uma dimensão espiritual e metafísica. O racional em choque com o sensível.

Conflito que podemos dizer similar ao sentimento e à dualidade que funda a alegoria barroca, tal como propõe Benjamin (2011): o dilaceramento causado pelo trânsito entre o terreno e o divino, entre o profano e o sagrado, entre o sensível e o racional, mundos cuja separação não é mais distinguível. Talvez seja essa uma das características que diferenciam, por exemplo, algumas paisagens representadas por pinturas renascentistas de outras, barrocas. Enquanto nas primeiras havia uma separação nítida e muito bem demarcada entre céu e terra,

no barroco essas fronteiras se tornam muito mais instáveis: todo o cenário se confunde e se mistura num grande movimento.

4.2.2 *Pai; filho; Cristo; Collor; San Sebastian*⁴⁴

Na terceira sequência da primeira parte de *Terra estrangeira* vemos Manuela em sua máquina de costura quando chama Paco para experimentar uma roupa na qual trabalha sob encomenda. No plano seguinte, os dois aparecem juntos num belo primeiro plano, um de frente ao outro. Manuela ajusta a roupa em Paco, o puxa pelo colarinho e, olhando-o nos olhos – ele, com cara de tédio –, comenta, com ternura: “é tão engraçado quando a gente começa a olhar para cima para falar com filho (...). Ainda mais agora que você tá ficando igualzinho ao teu avô, se eu começar a te chamar de pai você disfarça e deixa quieto”⁴⁵.

Há um corte para um plano de conjunto, e agora é possível ver melhor o contexto. Ele está com os braços abertos e ela faz alguns ajustes na costura. A campainha toca; a cliente chega. A mãe se retira para abrir a porta. Há um corte sobre o eixo: se víamos Paco de frente, agora o vemos de costas, olhando para a porta. A cliente exclama, animada, confirmando nossas suspeitas: “nossa, Paco, tá parecendo o Cristo Redentor!”. Ele se vira, envergonhado, e olha para os lados. Na banda sonora, como comentário, passamos a ouvir notas graves de piano que logo se misturam a um som agudo de sintetizador, induzindo certo suspense àquela passagem, o que, de certa forma, justifica a importância da análise que esboçarei. O corte seco sobrepõe diretamente a esse plano uma imagem de Collor, que discursa na televisão apresentando, em tom enfático, medidas de combate à corrupção: “dois: o funcionário público que participar de atos lesivos ao fisco será demitido e será preso”. Há mais um corte e descobrimos que houve uma elipse temporal.

A câmera nos oferece, agora, novo plano de conjunto da sala. É Manuela quem assiste, de seu sofá, àquele pronunciamento. Vemos, com nitidez, todos os ornamentos do cômodo. Ela se levanta, abaixa o volume do aparelho e se dirige ao quarto do filho. Terá início uma sequência sobre a qual já comentei no capítulo 2, quando ele fala que aquele livro não é de Física: “é uma outra história (...), se der certo, minha vida vai mudar

⁴⁴ Ver FOTOGRAMAS 11.

⁴⁵ Em sequência posterior, no interlúdio, veremos, na carteira de identidade de Manuela, que seu pai, assim como Paco, se chama Francisco Eizaguirre: coincidência/confusão de identidades.

F11: PACO, CRISTO, COLLOR



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

completamente”. Ela, preocupada com as possíveis mudanças, lembra-o sobre San Sebastian, a utopia na qual está imersa: “E os nossos planos? E San Sebastian? Já esqueceu?”. Ele faz uma cara assustada, e, como comentário, a banda sonora apresenta os repiques da guitarra portuguesa. Em seguida, veremos a imagem do navio em movimento e a primeira entrada no núcleo português.

Toda essa sequência que acabo de descrever parece ter função dupla: contribui para a primeira camada da narrativa, para o desenvolvimento linear da trama, e, ao mesmo tempo, parece se apresentar como uma daquelas construções alegóricas individuais. Há a comparação do filho com o avô: o filho é a imagem do pai. Ao mesmo tempo, esse filho-pai é comparado ao Cristo Redentor – figura que, na história das sociedades católicas, também sofre de igual confusão, digamos, psicanalítica: é filho, mas é o próprio Pai, ou sua imagem.

Entre o plano que exhibe Paco com os braços abertos e a imagem seguinte, de Collor na TV, parece haver uma continuação da ação, até porque Paco olha para a direção na qual se encontra o aparelho naquele espaço – e veremos a seguir que Manuela tem o costume de deixar a televisão ligada, mesmo quando não a está assistindo. A TV poderia estar de fato funcionando e ele olhando para ela. Mas, em seguida, constatamos que se tratou de uma elipse temporal.

Sendo assim, a montagem passa a funcionar não mais como continuidade da ação dramática, alternando entre um plano no qual vemos um personagem a olhar e outro plano, subjetivo, que oferece ao espectador aquilo que o personagem vê. Não é isso o que acontece. A montagem passa a operar como comparação entre dois elementos que não se relacionam em tempo e espaço, mas que, quando sobrepostos, propõem significações outras que não estão dadas na imagem. Exercício de montagem dialética pura, tal como propunha Eisenstein (2002). Filho, Pai, Cristo, Collor. E, logo em seguida, a utopia San Sebastian, que, como vimos, pode ser uma alusão ao mito do sebastianismo, abarca todas as significações num só destino utópico, e o comentário musical remete tudo isso a um passado longínquo, às raízes do Brasil: Portugal. Imagens variadas são postas em relação e em choque, na teia do cinema, através de seus diferentes instrumentos de discurso, que projetam significações outras que não aquelas dadas a ver e a ouvir diretamente no universo narrativo do filme. Soma-se a isso o fato de, enquanto Manuela assiste à TV, Paco está, mais uma vez, ensaiando *Fausto* – ensaiando um sonho – no seu quarto.

Mas, não se trata de uma metáfora, ou conjunto de metáforas, passível de decodificação. Ou seja, não se pode – e essa é a parte mais difícil da análise – dizer ao certo que X significa Y, exatamente. Temos vestígios, fragmentos. Mas, há, nessas operações, a ausência de um sentido último, de um segredo escondido a que se possa atingir juntando as peças espalhadas pelo filme. Trata-se, portanto, e de fato, de uma construção alegórica, tal como a compreende Benjamin (2011), concretizada pela montagem: entre temas, entre palavras, entre imagens e entre imagem e som.

4.2.3 A morte de Manuela e o tríptico do tempo⁴⁶

Uma das sequências centrais de *Terra estrangeira* é aquela na qual acompanhamos o falecimento de Manuela, em frente à TV, enquanto assiste ao anúncio das medidas econômicas do governo. Este acontecimento duplo (morte da mãe / medidas do governo) é fundamental para o porvir: sem dinheiro e sem referências familiares (ou seja, com as raízes rompidas), Paco partirá em viagem errante. Duas questões nessa sequência, em específico, interessam de maneira direta à nossa análise: (i) a relação que se estabelece entre Manuela e Zélia e as causas da morte; (ii) o plano final da sequência, que forma um tríptico fotográfico.

Inicialmente, vemos, a partir de dois planos, Manuela, abatida, lavando o rosto no banheiro. Mas, um rápido corte seco sobrepõe um primeiro plano da ministra Zélia Cardoso na televisão, no momento em que anuncia a retenção das poupanças. Uma sobreposição aproxima ainda mais o rosto de Zélia em primeiríssimo plano. Após alguns instantes, tem início uma alternância, com cortes secos, de planos e contraplanos frontais de Manuela e Zélia. Cria-se uma interação ‘olho-no-olho’ que põe em questão o caráter fundamental de proximidade caro à televisão. E o real irrompe na tela, arrebatador, mais aterrorizante que a própria ficção.

A primeira operação é notadamente a de registro histórico, para a posteridade, daqueles rostos. O detalhe no rosto de Zélia é acusatório. É a tentativa, pelo cinema, de uma vingança. Como se o filme gritasse: lá estão, largamente expostos, em primeiríssimo plano, as faces dos criminosos, dos assassinos políticos.

⁴⁶ Ver FOTOGRAMAS 12.

F12: MORTE DA MÃE



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

O pronunciamento faz Manuela entrar em choque: literalmente, ela depositara sua esperança na caderneta de poupança; com aquele dinheiro, poderia ir a San Sebastian. É a morte do sonho, interrupção da utopia. O caçador de marajás – o salvador Collor – e sua equipe mostraram outra faceta, menos messiânica e confiável. A esperança não se concretizou, o messias não veio.

Em seguida, a personagem se levanta do sofá. A câmera assume posição lateral e, a partir do quarto, filma o conjunto da sala. Ela caminha até a TV e troca o canal. O discurso de Zélia é, então, interrompido. No trajeto de retorno ao sofá, há um corte. A câmera focaliza Manuela em primeiro plano, mas ela está de costas. Então, se vira e olha, de viés, por sobre os ombros, para a TV. Sua expressão é a de uma pessoa acuada. Com o olhar fixo no aparelho – vemos reflexos, em seu rosto, da luz por ele projetada –, ela passa a balbuciar, assustada, suas últimas palavras: “*Aitá... Aitá... Pai...*”⁴⁷. Manuela se senta novamente no sofá, com o xale nas mãos. A câmera retorna à posição lateral. A personagem lentamente se reclina para trás até encostar no espaldar e sumir fora do enquadramento marcado pela porta do quarto.

Atentemo-nos às últimas palavras da mãe e a todo o seu gestual antes de morrer. Ela olha para a TV e chama pelo pai. Mas, de fato, para quem ela olha? E que pai ela chama? A TV, parece-me, objetifica a figura de Collor, que por sua vez, como já constatamos anteriormente, significa, no filme, não ele mesmo, apenas, mas todo um conjunto de signos. Mais precisamente, é um símbolo, em seu sentido semiótico: Filho, Pai, Messias, San Sebastian; ou, em uma palavra, a esperança.

Foi, sobretudo através da mídia, principalmente pela TV, que a agressiva campanha de Collor foi construída, bem como a forja de sua imagem como “salvador”. O que nos leva a considerar que, num momento em que o espaço midiático vem emergindo como o novo *locus* social, para lá também têm migrado os rituais. Pois a mídia vem se tornando o novo centro do mundo, ou, como propõe Braga (2006), uma nova processualidade interacional de referência. Isso significa que é na mídia – com a mídia, através da mídia, pela lógica da mídia, mesmo que para além da mídia – que a sociedade contemporânea se constrói e se organiza. Os rituais, nesse contexto, se tornam midiaticizados, além de midiáticos. Se Collor corporifica o signo mítico e patriarcal do messias, foi através do ritual midiaticizado que ele foi atualizado.

⁴⁷ *Aitá*, na língua basca, significa pai.

Não seria exagero considerar que a ascensão desse “caçador de marajás” à presidência na primeira eleição com voto popular após duas décadas de ditadura militar tenha despertado emoções salvacionistas. No momento de crise, o messianismo não deixou de bater à porta: única forma de apego, esperança cega por uma salvação vinda de fora. Este fenômeno se dá na história, mas a transcende. O mito se atualiza nela, mas corre por fora. Ele é atemporal e está instalado, como em germe, na cultura.

A segunda grande questão suscitada pela sequência da morte da mãe diz respeito às significações possíveis a partir da composição fotográfica e pictórica do plano de conjunto final, que oferece visão lateral do cômodo, a partir do quarto. Anteriormente, já havíamos nos deparado com um plano similar, quando Manuela assistia ao pronunciamento de Collor, antes de se dirigir ao quarto de Paco e questionar acerca do livro de Física. Mas, há, entre eles, algumas diferenças, sobretudo em relação ao local em que a câmera se encontra. No primeiro, víamos toda a sala, com detalhes. Já na sequência da morte a câmera recua alguns passos e se aloja dentro do quarto, atrás da porta, de modo que o batente cria um enquadramento dentro do enquadramento, criando um tríptico fotográfico: à esquerda, vemos a penteadeira de Manuela, com um grande espelho e repleta de objetos, sobretudo imagens religiosas e fotografias de antepassados. Na porção central, vemos um recorte da sala, com Manuela sentada no sofá, rodeada pelos objetos que aludem ao seu passado ibérico. A parte direita, por sua vez, é um grande borrão escuro – atrás dessa parede, no entanto, sabemos que é onde se encontra a TV.

A variação da composição do plano entre as duas sequências que exibem o mesmo espaço me parece sintomática. O recurso ao tríptico, no momento específico da morte de Manuela, ponto-chave do enredo e que promoverá sua reviravolta, parece trazer consigo uma série de significações. Aqui, estamos diante de uma alegorização, através da composição visual, das próprias noções de tempo e história. O que vemos é o presente repartido em três porções. Mas, não se trata de uma separação clássica entre passado, presente e futuro. Na superfície da imagem cinematográfica todas as temporalidades se inscrevem, num “tempo-de-agora”.

Como sugere Flusser (2007), o pensamento ocidental é histórico porque concebe o mundo em linhas, como progressão. Por outro lado, afirma o autor, ao olharmos para uma superfície, passamos nossos olhos sobre ela “seguindo caminhos vagamente sugeridos pela composição da imagem” (FLUSSER, 2007, p. 104). Na superfície, podemos abarcar sua

totalidade num lance de olhar e depois decompô-la em partes; síntese seguida de análise. Entre a leitura em linhas e a leitura em superfície há uma diferença “de tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro” em simultaneidade (FLUSSER, 2007, p. 105). O tempo envolvido na leitura em linhas é chamado de “tempo histórico”, porque história, segundo o autor, pressupõe tentar chegar a algum lugar a partir de uma progressão causal, sintagmática. Já a leitura em superfícies impõe uma estrutura bastante diferente para o pensamento, implicando uma “maneira a-histórica de estar-no-mundo” (FLUSSER, 2007, p. 110) ⁴⁸. A aposta de Flusser, portanto, é na possibilidade de se articular um “pensamento-em-superfície” capaz de propor conceitos ao transformá-los em objetos (FLUSSER, 2007, p. 115).

Dessa forma, o que vemos nesse tríptico em *Terra estrangeira* parece ser algo como uma simultaneidade de temporalidades imbricadas, juntas, numa mesma superfície. Afinal, como afirma Deleuze,

não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir. A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente (DELEUZE, 2007, p. 52).

Ou seja, para o autor, o cinema pode alcançar a apresentação direta do tempo.

Podemos considerar a porção central do tríptico como o presente corrente: a própria ação de Manuela, aqui e agora. Contém, em si, como já constatamos, imagens do passado nela incrustadas e a intencionar as ações: os quadros, as bandeiras, as pinturas. Coincidência ou não, é curioso notar que o relógio de pêndulo que vemos em cena está parado: neste momento, o cronológico, que é a ficcionalização linear do tempo, de nada vale. Os demais terços, no entanto, parecem sugerir outras facetas deste mesmo presente corrente. Na porção esquerda, temos um espelho que projeta o quarto enquanto imagem. É assim, lembra-nos Benjamin (2012), que o passado se apresenta: como imagem, projeção no presente; e o espelho, diz Foucault (2006), mostra os objetos lá onde eles não estão: uma heterotopia, que

⁴⁸ Flusser ainda irá dizer, nesse ensaio, que o cinema, ao combinar a leitura em linha, histórica, com a leitura em superfície, a-histórica, inauguraria uma forma pós-histórica de estar no mundo. Não entrarei nessa questão, mas é importante deixar registrado o desenvolvimento do pensamento do autor para evitar descaracterizá-lo. É válido considerar, entretanto, que a proposta de Eisenstein, no desenvolvimento da Vanguarda Russa, já na década de 1920, era justamente construir pensamento com imagens, apesar de que partia de outras bases.

costuma acompanhar uma heterocronia. Interessante notar que, quando Manuela morre e se reclina no sofá, parte de seu corpo é ‘engolida’ pela ‘esquerda’ do tríptico, onde estão o espelho – o duplo – e as recordações: ela própria, agora, está no ‘após-vida’, passará a existir como lembrança, lá onde não mais se encontra; se tornará uma imagem. Estará presente na ausência, assim como toda a tradição cultural anterior, filogenética.

Nesse mesmo sentido, vale observar que, algumas sequências à frente, já no interlúdio, veremos uma inversão dessa composição. Agora, a câmera cruzou o eixo em perpendicular e passou a olhar, a partir da sala, para o quarto em um novo plano conjunto. Vemos Paco atravessar o campo andando de um lado para o outro em frente à câmera, desesperado ao telefone, tentando encontrar o contato de alguma funerária. Ao fundo, novo enquadramento dentro do enquadramento favorecido pelo recorte do batente da porta, que faz ver outro cômodo, em outra camada. Lá, vemos o corpo de Manuela, que jaz na cama à espera do enterro. Ela cruzou o limite do presente e agora é vista a partir de uma moldura – é uma imagem, uma representação. No plano, ela passa a integrar aquele espaço que víamos, anteriormente, apenas a partir do espelho, como projeção. O quarto tornou-se um dispositivo, como um lugar que concentra uma infinidade de lembranças e memórias, onde Paco posteriormente buscará algum consolo. A mãe se tornou imagem de passado, e isso é expresso, no filme, pela hábil manipulação do espaço cinematográfico, possivelmente influenciada pela cena teatral e pela composição do plano, que por sua vez apresenta uma carga oriunda das regras da composição da pintura ocidental e sua apropriação e desenvolvimento na fotografia. E, vale lembrar, com Eisenstein (2002), que a composição do plano já traz em si a montagem em potencial.

Já a última porção do tríptico é escura e sombria: nada vemos, além de trevas. Mas, um artifício de iluminação passa a projetar, por detrás dessa parede, intermitências luminosas. Na diegese, ali existe uma janela com vistas para a avenida onde passam automóveis: daí a coerência narrativa da iluminação estilizada, que simula os faróis dos carros. Mas, ao considerarmos um plano tão complexo e bem elaborado, essas luzes e sombras sobre o presente parecem significar algo mais do que simplesmente aquilo que são. E aqui, buscando algum embasamento para melhor compreender essas construções cinematográficas, podemos acionar o aporte da filosofia, a partir da discussão de Agamben acerca de luzes e trevas em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*. Afirma o autor:

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

Perceber o “escuro” é uma habilidade particular para neutralizar as luzes que provêm da época buscando descobrir nelas as suas inseparáveis trevas: luzes e trevas coexistem, vêm essencialmente em pares. É enxergar a carga de ausência que se imiscui no que se faz presente. Questionar a interação daquilo que não está lá, mas que por isso mesmo interfere no que se apresenta. Afinal, como é sabido, a própria origem da linguagem se deu, justamente, na negação, na nomeação daquilo que se fazia ausente, ou seja, sua convocação à distância.

Ser contemporâneo, para Agamben, pressupõe uma paradoxal dissociação do tempo presente: “exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele [o indivíduo contemporâneo] é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, pp. 58-59). Para compreender a dinâmica por trás desse ensaio, é fundamental ter em mente que o compromisso com a contemporaneidade da qual fala o autor não pressupõe, exclusivamente, o tempo cronológico – a maneira com a qual temos maior facilidade em perceber e construir o tempo que passa. Pois, há, no interior do cronológico,

algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. (AGAMBEN, 2009, p. 66).

Essa citação é particularmente interessante por conjugar, de maneira surpreendente, duas abordagens aparentemente diversas sobre o tempo, mesmo que a elas não haja referências explícitas. Além de ter em sua base a intempestividade nietzschiana, há toda a carga das noções de história e origem (*Ursprung*) de Benjamin (2012; 2011) – ele, também um nietzschiano –, e a concepção do cone bergsoniano do tempo – ao menos na maneira como dá a entender a leitura empreendida por Deleuze (2007). A relação com Benjamin se faz ainda mais nítida quando o próprio Agamben apropria-se do conceito de “origem”⁴⁹.

(...) a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos

⁴⁹ Afinal, Agamben é tido como um dos principais tradutores do autor alemão no mundo.

tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Se a lei do cronológico para de se impor quando se pensa no tempo nos termos dos autores que venho citando – um tempo heterogêneo, fraturado e cindido –, é justo dizer da contemporaneidade, assim como Benjamin e Agamben, como, simplesmente, “tempo-de-agora” (AGAMBEN, 2009, p. 71): cronologicamente indeterminado, cujo fim é próximo e certo, mas incalculável. Tem a singular capacidade de colocar em relação consigo outros instantes do passado, evocar e ser evocado por suas imagens. O tempo-de-agora, diz Agamben, é por excelência o tempo messiânico, tempo de “ser contemporâneo do messias” (AGAMBEN, 2009, p. 71). O messias, ele próprio, imagem e semelhança do Pai.

A imagem é representação de algo já passado, já existido, pressupõe anterioridades e projeções sobre o futuro. Dessa forma, é possível compreender que a chegada do messias – ou a sua possibilidade – coloca em relação o presente e o porvir com imagens de um passado longínquo, o início de tudo, a criação do universo, do primeiro homem. Não só a gênese, que pressupõe um ponto de partida, mas, de fato, “origem”. O melhor exemplo é Adão, o primeiro homem, que está presente e constitui a todos os outros que o seguiram: reproduções do uno, único homem, o número um, que dá início a toda a imparável série. Platão diria que o desenvolvimento do universo resume-se, simplesmente, às reproduções, em imagem e semelhança, do número um, pressuposto em todos os outros que o seguem. É *Khôra*, que recebe em si todos os gêneros, mas é por si mesma isenta de formas (DUARTE, 2002).

Inútil prosseguir com maiores devaneios. O que tento demonstrar é que o plano analisado parece ser o próprio tempo se apresentando enquanto matéria, espacializado. E como tempo-de-agora, heterogêneo, fragmentado. Afinal, “Aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade” (AGAMBEN, 2009, p. 71). Como composto por luzes e trevas, o tempo presente é representado em *Terra estrangeira*: construído por variáveis e invariáveis, efêmeros e eternos, momentos visíveis de crise como pontas do crônico obscuro. E isso se dá na superfície da imagem, ela própria, a-histórica. Temos, nesse plano, uma construção alegórica individual a partir da composição visual. Mas, acima de tudo, é importante frisar que essa discussão contempla as linhas de força estéticas e

narrativas que condicionam e se desdobram em todo o filme e, por isso, não me parece mera especulação infundada.

Por fim, é importante reiterar que esse tríptico sucede a morte da mãe que, como vimos, está envolta no símbolo Collor-Pai-Messias. É que o mito, ele próprio, é atemporal. São imagens do passado a intencionar constantemente as ações no presente. E, talvez por isso, nesse plano o tempo se desdobra e se mostra como heterogêneo. Já a imagem do cadáver é fundamental aqui como nas alegorias estudadas por Benjamin (2011): pois é a evidência de uma existência carnal e sensível, da finitude mundana, em oposição à sobrevida no reino dos céus.

Em *Terra estrangeira*, o luto da morte é produto de problemas de uma dupla natureza: político-religiosa.

4.2.4 Um percurso no tempo e a profundidade de campo⁵⁰

Nesse mesmo sentido, de uma representação imagética, espacial, do tempo, será produtivo interpor outra sequência, mais à frente no desenvolvimento do filme, quando Paco já está em Portugal, onde nada saiu como planejado e ele tenta se virar como pode. Ninguém apareceu para buscar a encomenda e lhe dar o dinheiro. No Brasil, Igor não atende ao telefone. Com uma pista encontrada por acaso, vai até Alex. Ela queria se vingar de Igor pela morte de seu parceiro, e usa Paco para tanto. Seu plano é levá-lo a um lugar isolado com o pretexto de encontrar com negociadores. Nesse meio tempo, Pedro roubaria o violino e o faria desaparecer. O negócio não seria concretizado e Igor sofreria as consequências.

O local escolhido é Cabo Espichel, no extremo oeste português, próximo ao distrito de Setúbal. O local abriga o Santuário de Nossa Senhora da Pedra Mua, composto por um heterogêneo e antigo conjunto arquitetônico e repleto por signos religiosos. Em dado momento, Paco e Alex estão sentados na beira do desfiladeiro quando Alex afirma: “Isso aqui é a ponta da Europa. Isso aqui, ó... é o fim. Coragem, né, cruzar esse mar há 500 anos atrás. É que eles achavam que o paraíso tava ali, ó. Coitados dos portugueses. Acabaram descobrindo o Brasil”.

⁵⁰ Ver FOTOGRAMAS 13.

F13: CABO ESPICHEL



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

Em seguida, os personagens aparecem em primeiro plano. Os clientes não chegaram, e Alex informa, para a surpresa de Paco, que o próximo ônibus só sairia na manhã seguinte. “Dá para dormir é ali, ó”. A câmera gira para a esquerda e acompanha o movimento da mulher. Ela caminha pela profundidade de campo dirigindo-se a uma antiga construção moura, com teto abobadado, que vemos ao longe. Após alguns instantes, Paco passa a segui-la, o que torna a distância camuflada pela profundidade ainda mais evidente, já que passamos a ter três pontos de referência em diferentes camadas: Paco, mais à frente, Alex, no meio, e a capela, ao fundo. Posteriormente, dentro da capela, iluminada por velas, cujo interior é repleto por azulejos pintados com temas religiosos, eles terão uma transa inesperada, profanando um espaço sacralizado.

Escolhi destacar essa sequência para análise detalhada por algumas razões. Primeiro, pela caracterização de Paco como um homem de fé e de ingenuidade, que corre atrás do primeiro santo com promessas que lhe aparece pela frente. Esses erros fazem parte de seu processo de amadurecimento, que acompanha o desenvolvimento do filme. Em segundo lugar, pela forte carga de elementos religiosos: a cruz, a Igreja e as imagens de santos, uma abundância similar à que pode ser vista no apartamento de Manuela. Também chama a atenção a conversa acerca das navegações e da conquista do Brasil. Podemos dizer que os personagens, brasileiros, e nós, espectadores do mesmo país, estão olhando para a colônia a partir da matriz, de forma que é possível inferir que há uma vontade, no filme, de se pensar a crise que se passava no Brasil a partir de uma visão em perspectiva da história; como se alguma coisa naquelas velhas terras tivesse algo a dizer acerca da situação atual.

Significando conjuntamente com essas dimensões, o principal elemento nessa sequência me parece ser o uso dramático da profundidade de campo em três planos diferentes nos quais os personagens se deslocam no espaço. A profundidade proporcionada pela grande angular sempre existiu no cinema. Mas, a apropriação dramática desse mergulho entre diferentes camadas do quadro só foi inaugurada por Orson Welles em *Cidadão Kane* (1941). Em *A Imagem-tempo*, Deleuze comenta essa estratégia: “quando Kane vai encontrar seu amigo jornalista, para romperem a amizade, é no tempo que ele se move, ele ocupa um lugar no tempo mais do que um lugar no espaço” (DELEUZE, 2007, p. 52).

Sobretudo a segunda caminhada de Alex pela profundidade de campo, rumo à construção moura, é emblemática. Aquele vilarejo já traz, em si, características passadistas. Suas construções são antigas, com ares de abandono, com marcas da história que passou. O

diálogo entre os personagens e os elementos religiosos conferem a este lugarejo do passado a atmosfera da própria conquista e colonização do Brasil: a impostação católica, a catequização imperialista, a transferência de uma cultura dogmática e messiânica para a colônia, então habitada por sociedades indígenas, matriarcais e do totem, como observa Oswald de Andrade (2011).

No presente, os personagens revisitam o passado. Ou melhor, o trazem para um confronto no presente. Alex, em sua caminhada, se dirige a imagens de um passado ainda mais longínquo: a colonização dos lusitanos pelos árabes. Como vimos no capítulo 2, o deslocamento espacial de Paco entre Brasil e Portugal já traz, em si, uma variação temporal: no tempo presente, da ação, ele tenta visitar o passado. Assim como fazem os dois personagens de *No decurso do tempo* (1976), de Wim Wenders, que revisitam espacialmente sua história – tanto a dos próprios personagens quanto do povo alemão como um todo. Mas, na sequência do Cabo Espichel, há um agravamento dessa dimensão temporal, que deixa de estar contida apenas no tema ‘viagem’ e transborda para o corpo físico do plano, torna-se matéria palpável, e faz coexistirem num mesmo espaço, em profundidade, variações temporais. O tempo é anacronicamente espacializado.

Se, na cena da morte da mãe, vimos uma representação direta do tempo construída a partir da composição do plano, dos objetos cênicos e da iluminação, aqui essa representação se desdobra no mergulho na profundidade de campo. A construção do *continuum* histórico, mais uma vez, e agora com maior intensidade, é colocada em crise, explodida, profanada, a partir de uma construção alegórica individual, que funciona como um terraço de significação autônomo que não deixa de exercer função narrativa – a questão da mala – para oferecer novas imagens. Esta estratégia parece sugerir uma imagem de passado intencionando um presente, como nas noções de História esboçadas por Benjamin (2012). Em consonância com o ato sexual em local religioso, o próprio filme realiza uma profanação política da história, rearranjando, arbitrariamente, suas imagens em busca de uma visão histórica crítica e em profundidade. Na enunciação, rememora-se o passado para, com ele, pensar o presente.

F14: PARADIGMAS GRÁFICOS

Fonte: SALLES; THOMAS, 1995



4.2.5 Paradigmas gráficos⁵¹

Por “paradigmas gráficos” compreendo, aqui, superfícies que desempenham, em separado, papéis fundamentais no universo visual do drama (ANDREW apud AUMONT; MARIE, 2004, p, 189). Segundo Aumont e Marie, Andrew emprega o termo em destaque em sua análise de *Aurora* (1927), de Murnau, filme realizado por um dos mestres do expressionismo alemão já em sua fase americana. *Aurora* é um dos últimos do cinema mudo e representa uma sofisticação sem igual por construir, quase exclusivamente, o desenvolvimento dramático com imagens, já que são raros os momentos nos quais se recorre aos letreiros. Há, no entanto, uma diferença entre a maneira como Andrew emprega o conceito e a apropriação dele que aqui ensaiarei. Pois, existe uma diferença ainda mais fundamental entre os planos de Murnau, analisados por Andrew, e os de Salles e Thomas dos quais tratarei a seguir. Creio, contudo, que o termo, em si, é bastante forte e pode iluminar a análise.

O trecho em questão, aqui, é um plano geral fixo, feito por uma câmera alta, sobre o Minhocão e o edifício de Paco. Esse plano é inserido exatamente após duas sequências: a que Paco encontra a mãe morta e a seguinte, na qual ele chora a perda, sentado no sofá, com a cabeça da falecida mãe em seu colo. Nesta última, há uma intensificação dos efeitos de luzes e sombras, simulando carros passando no Minhocão, estratégia que já foi motivo de especulações filosóficas de minha parte (item 4.3.3). Em termos da linearidade da trama, do encadeamento lógico de imagens e ações, esse plano faz pouco sentido e parece ser mais um adereço de montagem, imagem de corte. No entanto, parece retomar os dois planos gerais do prelúdio – que, em conjunto com a leitura de Paco, parecem já sugerir o único destino possível: a viagem e a errância. Mas, ao contrário da imagem em questão aqui, esses planos do prelúdio possuem funções dramáticas evidentes, pois vemos, na pequena janela, Paco caminhando com o livro na mão – ou seja, se justificam, e por isso não podemos considerá-los como “paradigmas gráficos” plenos.

Por outro lado, o plano geral do qual trato se relaciona com aqueles dos navios, que também são inseridos no filme sem relações causais mais evidentes com as ações dos personagens, sobre os quais comentei no capítulo 2. Bem como com os primeiros-planos com

⁵¹ Ver FOTOGRAMA 14.

rostos de velhos que vemos, vez ou outra, ao longo da passagem de Paco por Portugal. Podemos pensá-los como imagens-conceito com funções alegóricas, para além do que verdadeiramente são: navios e viadutos. Um pouco como os infindáveis exemplos vistos em Yasujiro Ozu, como as paisagens vazias, formas geométricas ou planos de natureza morta, momentos que, segundo Deleuze, “não valem apenas por si mesmos, mas recolhem o efeito de alguma coisa importante” (DELEUZE, 2007, p. 24), como uma réplica ou comentário imagético ao desenrolar do drama. Em Ozu, de acordo com Deleuze, a imagem ganha autonomia em relação à sintaxe narrativa, e aqueles planos tornam-se situações óticas e sonoras puras, movimentos de mundo que ultrapassam a condição sensório-motora – na qual personagens se veem em situações que vão responder com suas ações. Assim, os eventos que se encadeiam na narrativa parecem existir tão-somente para que outras relações possam ser desenvolvidas a partir daquelas imagens que – mais uma vez, insisto – não deixam de significar o que são para significar coisas outras.

O plano sobre o viaduto e o prédio, em *Terra estrangeira*, vem reforçar um estado de espírito do personagem, aquilo que será sua própria forma de existir no mundo: a viagem errante em busca de uma razão ausente. Plasticamente, o plano é preenchido, na porção inferior, pelas curvas de duas pistas do viaduto que se encontrarão na parte superior formando um único e grande caminho sem fim, aquele mesmo que vimos, no prelúdio, sumindo ao longe na larga profundidade de campo – o caminho mítico para Portugal-San Sebastian.

Essa imagem parece inserida como comentário alegórico à morte da mãe e à chegada de Paco. Esse evento, como vimos, está envolto numa nuvem mítica e a-histórica, uma forma de estar no mundo que podemos resumir em uma palavra: heterologos. De forma que me parece válido resgatar, brevemente, algumas impressões de Varela, conforme exposto no capítulo 2. A autora propõe colocar em consideração um pensar-sentir heterodoxo, como uma terceira margem do *logos*, motivado pelo *mythos*, numa espécie de ‘filosofia insatisfeita’. Logo – questiona Varela –, se o sebastianismo, e suas derivações messiânicas, milenaristas e quinto-imperialistas, se mostram recorrentes nas expressões da língua portuguesa, o que estará por trás dessa vontade salvacionista? A autora entende que se trata de uma grande procura do eu através de um Outro transcendental, que se torna uma vocação épica, saudosista e messiânica. O mito, portanto, opera como *telos*, alimentando a vontade pela viagem errante, que nada mais é do que a forma de estar e de se expressar no mundo.

4.2.6 *Interlúdio*⁵²

Podemos dizer que, em termos de enredo, após a morte da mãe e seu encontro por Paco, o filme entra num processo de interlúdio, como que um intervalo, momento de transição e passagem, que ocupará os próximos 10 minutos do longa-metragem. Esteticamente, é possível considerar que o último plano geral que analisamos, aquele paradigma gráfico, traz a marca dessa segmentação. Há, para o personagem, uma perda de referência, seu mundo é ocupado por uma grande instabilidade. Inútil dizer mais uma vez que esse sentimento individual traz junto o coletivo, em subtexto.

Nesse interlúdio, Paco passará, gradualmente, a incorporar os desejos e angústias da mãe, e assumirá, simbolicamente, seu lugar e sua identidade. Nesse sentido, interessa aos objetivos dessa pesquisa a análise de quatro momentos específicos. Em primeiro lugar, um único plano de conjunto que repete, com diferença, outro plano da primeira parte: Paco está sentado na mesma cadeira que Manuela havia estado anteriormente, ao lado do telefone, com a bandeira basca acima. Há, no entanto, uma diferença fundamental: a câmera não se encontra mais perpendicular à parede, mas sim enviesada para a direita. E, se antes a imagem era fixa, agora o tripé foi abolido e o uso da câmera na mão colabora para a construção do sentido de instabilidade no universo narrativo. É um momento de inconstância no qual a rigidez do apartamento enquanto dispositivo acumulador de tensão começa a se rarefazer, e sua energia, a ser dissipada.

O segundo elemento para a análise vem logo em seguida, quando a câmera passa a acompanhar Paco no interior do quarto da mãe, enquanto procura algum dinheiro entre seus pertences. Há, portanto, um contato físico com o universo simbólico daquela personagem, que só pode se dar, no cinema, através das suas lembranças materiais. Ele revisita, espacialmente, as memórias da falecida, cujo corpo ainda jaz sobre a cama, enquanto transita dentro do quarto. Lá, ele mexe em gavetas e armários, revira fotografias antigas, documentos e roupas.

As fotografias são filmadas em detalhe, uma a uma. Sintomaticamente, elas estão separadas em dois grupos temáticos. O primeiro traz retratos de pessoas, principalmente uma criança (possivelmente Paco), duas fotos diferentes de um homem com trajes antigos

⁵² Ver FOTOGRAMAS 15.

F15: INTERLÚDIO I



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

(possivelmente, o pai de Manuela), uma fotografia da própria mãe, entre outras. O segundo grupo traz imagens igualmente antigas, mas agora exibindo paisagens, vistas e cartões-postais de San Sebastian.

Paco se atrapalha e deixa as fotos caírem no chão. Esse fato, aparentemente sem importância, será relevante mais à frente. Não as pega e se retira rumo ao armário, onde mexe nas roupas da mãe e abre sua bolsa. Dela, retira um talão de cheques e a carteira de identidade. Aqui, entramos no terceiro momento desta análise. Um novo corte seco sobrepõe um plano detalhe em leve movimento de *travelling* sobre uma folha de caderno com várias assinaturas, onde se lê Maria Eizaguirre⁵³. A câmera deriva por toda a extensão da folha e enquadra, por fim, a carteira de identidade da mãe e as mãos de Paco: ele treinara a assinatura para falsificá-la no talão de cheques.

Esse interlúdio representa um momento de passagem entre gerações no qual Paco incorpora, aos poucos, os anseios, desejos, sonhos, enfim – e literalmente –, a identidade da mãe. É momento de virada fundamental da narrativa, já que o personagem abandona seus próprios projetos pessoais e parte numa aventura errante em busca da utopia mítica da matriarca, onde também não conseguirá chegar: San Sebastian.

Isso se dá, primeiramente, pelas posições da câmera: Paco senta-se no lugar onde outrora sua mãe havia se sentado, um espaço da casa que seria aleatório não fosse a presença da bandeira basca. Em seguida, Paco adentra o universo simbólico da personagem Manuela e toma contato físico com suas lembranças, suas imagens do passado. É por elas impregnado. E, por fim, vemos a sequência das mil assinaturas repetidas, na qual o gesto de escrever repetitivamente aquele nome no papel parece inscrever as palavras a fundo na carne. Com gestos físicos, actantes, Paco incorpora essa ‘identidade’ outra e, com ela, a obsessão pelo mito e utopia que se tornou San Sebastian – o pai, o santo milagreiro, a ilha perdida de

⁵³ No capítulo 2 havia comentado sobre a confusão que envolve o nome da personagem. Nessa sequência é possível ler em sua carteira de identidade o nome “Maria Eizaguirre Azpilikueta”. Os créditos do filme, no entanto, atribuem o nome “Manuela” para a mesma personagem. Na fortuna crítica, também se usa Manuela para todas as alusões a Laura Cardoso. Não foi possível encontrar, em lugar algum, uma explicação para a confusão. Certo é que Maria, nome bíblico, parece se relacionar diretamente com as cargas simbólicas que temos identificado no longa-metragem, sobretudo à sequência na qual vemos Paco, com os braços abertos, na posição do Cristo Redentor. Optei, no entanto, por utilizar o nome oficial, Manuela, conforme os créditos do filme.

Thomas More. Pelas ações físicas, no contato de Paco com aqueles fragmentos concretos de memória, o cinema inscreve uma psicologia interna, um estado de espírito⁵⁴.

Em seguida, há a sequência do enterro e tem início o quarto e último bloco que analisarei nessa sessão⁵⁵. É, talvez, o momento mais belo de todo o filme. Paco, já em casa, toma banho. A imagem, no entanto, é bastante desfocada de maneira que só vemos seu vulto, trêmulo devido à água que escorre. Na banda sonora, ouvimos um lamento em tons de Fado executado por um violino. Paco, com as mãos na cabeça, balbucia trechos fragmentados de *Fausto*:

Sinto... poderes... bêbado! Bêbado! Sinto a coragem... coragem... o ímpeto de ir ao mundo e carregar a dor da terra e o prazer da terra, de lutar contra tempestades e enfrentar a ira do trovão! Eu... nada... agora... toda a vida. A abóboda... nuvens... sobre mim. A dor... luz vermelha... raios vermelhos giram em torno da minha cabeça, da abóboda desce um horror que se apodera de mim! Vida... vida... vida... Que a minha vida seja o custo... que a minha vida seja o custo.

A sequência dura o tempo exato das palavras acima. Mas a fala de Paco é pausada e lenta. Enquanto ele se entrega à dor da poesia, a câmera dele se aproxima, lentamente, até atingir um primeiríssimo plano. Ao mesmo tempo, corrige sutilmente o foco. Há um corte e vemos que a água, agora, escapa o banheiro e toma a sala. A montagem alterna as imagens da água com as de Paco. A câmera acompanha, em detalhe, o movimento que a água faz no piso de madeira da sala. As fotografias que Paco havia deixado espalhadas pelo chão também

⁵⁴ A questão da identidade, no entanto, é também problematizada no filme. Pois, posteriormente, durante seu fracassado teste de teatro, é um conflito interno a partir da repetição de seu próprio nome que leva Paco a um colapso. Mais exatamente, um confronto gerado pela falácia de uma identidade única. Nessa passagem, uma voz feminina o havia chamado para começar o teste: “Francisco Eizaguirre”, nome que é também o do avô. Paco entra no palco escuro, com um único, forte e opressor foco de luz central. Temos um amplo plano de conjunto frontal. Uma voz masculina pergunta: “Você é o Francisco?”. Em seguida, continua: “então você faz aí o que você ensaiou, e depois a gente dá uma trabalhada no que eu achar necessário [pausa]. Pode começar [nova pausa, ainda mais longa]. Por favor!”. O diretor insiste, mas Paco não se move. Há novo corte, e agora a câmera exhibe um plano médio frontal e passa a se aproximar, lentamente, em *travelling*, em direção a seu rosto. Na banda sonora, passamos a ouvir ruídos confusos, enquanto o diretor insiste: “começando, então...”. As palavras que Paco ouvira naquele curto espaço de tempo começam a ser repetidas, como que remixadas, à medida que os ruídos ganham intensidade e a câmera se aproxima até atingir um primeiríssimo plano frontal. O rosto de Paco treme e ele sua bastante. Nesse uso expressionista combinando banda sonora, iluminação opressiva e movimento de câmera, a sensorialidade da personagem parece contaminar a visão da câmera e os sons que capta. Assim, o cinema consegue filmar objetividades para obter subjetividades, como acontece, por exemplo, em filmes de Hitchcock, sobretudo em *Um corpo que cai* (1958).

⁵⁵ Ver FOTOGRAMAS 16.

F16: INTERLÚDIO II



Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

passam a integrar aquela torrente. Vemos em detalhe a foto da criança sendo sobreposta pela vista de San Sebastian. Em seguida, outro plano mostra a foto da figura masculina que, por sua vez, desaparece lentamente num trecho de escuridão. A escolha dessas fotos e os movimentos que lhes são impressos não parecem ao acaso. E, se tudo, por um instante, se tornou líquido, os desejos do filho fundem-se ao imaginário mítico da cidade. Mas, a cidade confunde-se com a imagem de um pai ausente, e este adentra as trevas. O messianismo dogmático é da ordem dos invariáveis da cultura, de sua carga intempestiva.

Finalmente, vemos um novo plano de conjunto da sala, com o quarto de Manuela ao fundo. O piso está todo molhado e um efeito de iluminação faz refletir, por todas as paredes, o movimento e as ondulações daquele fluxo. Um detalhe importante é o fato de o xale da mãe estar caído por sobre o sofá, sendo que uma das suas pontas está encostada no chão molhado. A água tomou toda a casa, e faz com que tudo o que é por ela tocado – o apartamento-dispositivo, os móveis e objetos em seu interior, toda a carga simbólica daqueles elementos – se integre numa grande nuvem a-histórica, nos facho de trevas que intencionam o contemporâneo. A sequência coroa, portanto, o ritual de passagem de imaginários que venho discutindo. Um ritual cinematográfico que faz com que os sonhos e desejos da mãe sejam incorporados pelo filho. Por isso, ele partirá, sem rumo, em busca de San Sebastian.

No momento em que, na banda sonora, o instrumento atinge as notas mais altas, há um corte seco e vemos em detalhe um violino sendo tocado. Há novo corte para um plano de conjunto que mostra a sacada de uma loja de partituras em Lisboa, de nome “A Musicóloga”. Em seguida, vemos que, dentro dela, é Pedro quem toca o violino. Ou seja: a música que se ouvia, aparentemente fora da cena, era tocada, na verdade, na diegese do filme. Não por acaso, em outro continente. Aqui, mais do que nunca, a música, opera como montagem e, definitivamente, funde esses imaginários, brasileiro e português, como sendo duas partes de um mesmo todo. Como se compartilhassem dessa mesma nuvem mítica e a-histórica que retorna, cá e lá, de tempos em tempos, com novos rostos, novos nomes. Se há um comentário à crise Collor possível de ser extraído de *Terra estrangeira*, ele é da ordem da cultura, de uma ‘origem’ – da forma como Benjamin concebe o termo, e Agamben endossa. Ou, de uma relação filogenética, como propõe Raquel Gerber (2005), acerca do cinema intemporal de Glauber Rocha.

4.2.6.1 A viagem⁵⁶

Retomemos, agora, o momento no qual retornam ao drama as palavras figurativas de *Fausto*, recitadas por Paco, no banho, de maneira embaralhada. Mais uma vez, o poema parece exprimir estados de espírito ao mesmo tempo em que comenta o porvir do filme. Há certa confusão de sentimentos nas palavras de Paco. Fala tanto em coragem quanto em horror; ele sente-se “nada”, mas quer toda a vida; “Vida... vida... vida...”, repete ele, três vezes seguidas, para então afirmar que é a morte o custo da existência.

Paco partirá em viagem, esta é a única solução possível. Sua ação é desencadeada pela morte trágica, pela perda. Mas, nela, amadurecerá. É agora, portanto, que sua vida de fato terá início. O luto, aqui, é carregado de vitalidade. É a vida como certeza da morte, ou seja, sem a esperança da vida após a morte no reino dos céus. Mas, ao mesmo tempo, a morte figura como certeza de vida, uma inversão de termos que não é mera retórica. “A morte como fé, não como temor!”, é o que exclama Paulo Martins em passagem de *Terra em transe*, afirmativa que me parece bastante apropriada para essa situação. Lembremos, também, de Benjamin (2011), que considera que é da morte que a alegoria barroca retira toda sua força. E isso acontece justamente porque se trata de um instante de pouca fé nas totalizações divinas. Por isso, afirma o autor, as alegorias sempre expõem os cadáveres, numa alegorização da própria *phýsis*. A morte é evidência da existência sensível em momentos de crise da fé.

Proponho, nessa altura, que a viagem que Paco seguirá seja encarada por uma dupla e paradoxal perspectiva. Ele parte motivado pelas imagens que o fertilizaram naquele apartamento, envolto, filmicamente, por todo aquele imaginário. Buscará encontrar sua própria razão na distância. Mas, Portugal, como afirmará o personagem Pedro, “não é sítio para encontrar ninguém, (...) é terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém, ou para se perder de si próprio”. E, a jornada em busca da mítica San Sebastian dos sonhos de Manuela jamais será concluída. Retomando o pensamento de Vera Figueiredo (1999), o reencontro com as raízes é impossível e por isso coincide com a morte.

Sua jornada por terras europeias, como já esbocei anteriormente, parece ser, no âmbito da enunciação, a forma cinematográfica do pensamento. É a configuração de uma razão que se propõe enquanto travessia, que se abre ao devir. A apropriação do *road movie*,

⁵⁶ Ver FOTOGRAMA 17.

F17: ESTRADA

Fonte: SALLES, THOMAS, 1995



portanto, refere-se a uma dupla variação entre dois níveis, a redenção divina e messiânica, por um lado, e a morte carnal e física, por outro. É deriva similar à que encontramos em *Terra em transe*: Paulo Martins segue um constante ir e vir por entre seus impulsos mais carnis, por entre toda a natureza de Alecrim e Eldorado, e as promessas redentoras daquele patriarca que empunha com uma mão, a cruz, e com a outra, a espada: Dom Porfírio Diaz, o deus de sua juventude.

Mas, a separação é meramente didática: lembremos as sequências da missa e da coroação que misturam, na superfície da imagem, o divino e o profano, o racional e o sensível. E a morte de Paulo Martins, assim como a de Paco, em *Terra estrangeira*, é terrena, demasiado terrena, falência do projeto salvacionista, triunfo da carne sobre o espírito. Parece-me ser este o caminho que leva à compreensão de *Terra estrangeira* enquanto alegoria, nos termos de um sentido alegórico geral. E, não por simplesmente propor uma metáfora para a crise Collor. *Terra estrangeira* não é uma alegoria somente porque a mãe morre assim como morreram outros brasileiros, quando do confisco da poupança; ou porque Paco abandona o país assim como fizeram outros tantos quando a crise se agravou. Para além de tudo isso, que de fato existe no filme, parece haver, como venho tentando esclarecer ao longo de toda a análise, algo maior, mais profundo, quase existencial, sobre a crise e o dilaceramento humano, uma problemática, esta sim, alegórica: a das lacunas, da impossibilidade do sentido único, da falência da representação como projeto de mundo.

É por essa razão que propus pensar a viagem a partir de uma dupla e paradoxal perspectiva: pois, de fato, Paco parte em busca do signo do messias, o qual – assim como faz o vaqueiro Manoel, em *Deus e o diabo na terra do sol*, em relação ao beato Sebastião e a prometida ‘ilha’ – reconhece na utopia San Sebastian, envolto por todo aquele imaginário fertilizado na primeira parte do filme. Mas, por outro lado, seu próprio ímpeto de ir ao mundo e carregar a dor da terra e o prazer da terra, de lutar contra tempestades e enfrentar a ira do trovão, rumo à certeza da morte, é um gesto de coragem. O ato de buscar o projeto divino é, neste filme, o próprio mecanismo que o nega pela consciência de sua impossibilidade. Como as luzes e trevas barrocas que convivem, revoltas, em tensão contínua: uma é necessária para a outra existir, mas, por isso mesmo, é sua própria negação.

F18: NAVIO ENCALHADO

Fonte: SALLES; THOMAS, 1995

4.2.7 O navio encalhado: cronológico interrompido⁵⁷

Logo após a fuga de Lisboa, de carro, pelas estradas secundárias de Portugal rumo à Espanha, o clima é de tensão. Em dado momento, Alex brinca com uma arma, a contragosto de Paco, e acaba efetuando um disparo acidental, destruindo um dos vidros do veículo. Mas, a partir daí, o clima vai se amenizando. Eles passam a conversar sobre banalidades: A ida de Paco a San Sebastian para “olhar... olhar por alguém”, a vontade de Alex retornar ao Brasil e a morte da mãe de Paco. Surge, na banda sonora, em ritmo de Fado, a melodia da canção *Vapor barato*, de Jards Macalé e Waly Salomão, que será reproduzida na sequência final.

Após várias horas de viagem, decidem encostar o carro num canto da estrada para poderem dormir. Tem lugar, no entanto, mais uma transa entre os dois. Na manhã seguinte, se descobrem estacionados na beira do mar. Paco já havia saído do carro antes de Alex acordar. Quando vai a sua procura, após subir um monte de areia, ela abre um grande sorriso e coloca as mãos sobre os olhos para enxergar melhor. Há um corte, e vemos um plano geral da praia, que abriga um grande e velho navio encalhado. Paco já estava lá, de pé, contemplando-o. Alex corre ao seu encontro, passa as mãos em sua nuca e eles se beijam apaixonadamente. Em seguida, travam um diálogo:

PACO
– Você viu?

ALEX
– Lindo, né?

PACO
– Parece uma baleia que veio morrer na praia.

ALEX
– A gente podia encalhar aqui, igual ela.

Começam a se beijar, calorosamente, mais uma vez. Retorna à banda sonora o tema de *Vapor barato*. Há novo corte, e passamos a ver imagens exageradamente líricas, que destoam em muito de toda a economia narrativa do filme. Um plano exhibe a sombra de Alex sobre a areia molhada. A câmera passa a seguir seus passos. Há um corte, e tem início um curto jogo de planos e contraplanos. Eles trocam olhares apaixonados. Alex propõe, com voz

⁵⁷ Ver FOTOGRAMAS 18.

doce: "Vão bora pra San Sebastian, Paco!". Abre um sorriso ainda mais largo, e, como num filme de amor genérico, sai correndo pela água, com os braços abertos, em direção ao seu amado, que a contempla. Na banda sonora, emerge um romântico fraseado executado por violinos. Ao fundo, o navio encalhado. Ela abraça Paco, e os dois saem juntos do quadro. A imagem se demora alguns instantes fitando o navio, agora solitário. Eles retornam à estrada rumo a Boa Vista, na fronteira com a Espanha.

A sequência acima nos interessa por diversas razões. Sem trocadilhos, o maior de todos é o navio encalhado. Venho apontando, desde o início, que as noções de movimento e de deslocamento povoam todo o filme. Até mesmo os três navios que vimos ao longo da saga, que não possuíam relações diretas com o enredo – em termos sensório-motores –, estavam se deslocando. Por que, agora, nos deparamos com esse navio imenso, totalmente imobilizado? Essa questão nos leva a outra: por que, justamente nessa cena, a economia do filme sofre tamanha alteração, trazendo um quase injustificável clima de romance? Por que essa explosão de amor e felicidade, de uma hora para outra, em um filme no qual prevaleceu a melancolia, os tons graves e sóbrios?

A imagem do navio, de tão bela e pitoresca, se tornou emblema do filme. Muitas leituras, no senso comum, buscam ver a embarcação encalhada como uma metáfora do Brasil, que também teria se estagnado naquele momento. É, de fato, uma leitura possível, mas que levanta uma questão pontual: na narrativa, após o golpe de Collor, quando Paco já estava em Portugal, vimos um navio em movimento. Por que só agora é inserido um emblema do Brasil paralisado? Por que não antes? Além disso, essa explicação não resolve a questão da alegria e da paixão súbitas.

Parece-me útil trazer, mais uma vez, a discussão para o campo da filosofia de maneira a buscar uma compreensão mais complexa da sequência em questão. Pois, “interrupção” e “imobilização” são dois conceitos caros a Walter Benjamin em diversos escritos, sobretudo nas suas *Teses sobre o conceito de história*. Afirma Benjamin, na tese XVII:

Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paragem. Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ela cristaliza e se transforma numa mônada.

É dessa forma, acredita o autor, que é possível forçar “uma determinada época a sair do fluxo homogêneo da história; assim, arranca uma determinada vida à sua época”. (BENJAMIN, 2012, p. 19).

Conforme constatamos, a viagem em *Terra estrangeira* é a forma do pensamento e da reflexão acerca dos motivos culturais da crise. Assim, me parece que o momento de interrupção em meio ao movimento pode ser carregado de potência. Em sua obra, com imagens como as do relâmpago, entre outras, Benjamin tenta demonstrar a necessidade de uma paragem no *continuum* histórico. Se a história é propriedade dos vencedores, sempre construção de sentido imposta pelo poder hegemônico, a interrupção é, como compreende Gagnebin (2011), o instante em que o narrador titubeia, se silencia, momento em que se abre uma brecha pela qual se fazem visíveis as falhas na coerência interna da sintaxe de uma narrativa que tentava se impor como verdade absoluta. "Ao mesmo tempo funda a verdade da linguagem e coloca em questão a pretensão de totalidade do discurso" (GAGNEBIN, 2011, p. 101). Demonstra a farsa daquela narração que era por demais coerente.

Pois, como já disse anteriormente, a concepção de história que pressupõe uma progressão constante, uma marcha da humanidade em linha reta no interior de um tempo vazio e homogêneo, é exatamente a que se deve evitar, de acordo com Benjamin. Para ele, a história é heterogênea, construída por uma combinação arbitrária de imagens, um rearranjo de signos que é, necessariamente, uma ficcionalização. Há sempre, para um presente, uma ou mais imagens do passado a intencioná-lo, sejam elas percebidas ou não: “Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas?” (BENJAMIN, 2012, p. 10), propõe o autor na tese II.

As grandes narrativas são messiânicas, dogmáticas – como Collor, pintado com as cores do Salvador. Mas, demonstrando um paralelo complexo entre teologia e política, Benjamin propõe que o instante da crise e do dilaceramento – por exemplo, quando a crença no messias-Collor se faz fraca – é momento de uma “tênue força messiânica” (BENJAMIN, 2012, p. 10). Essa fraca força do messiânico é uma potência que torna possível num instante, na rapidez e na intensidade de um relâmpago, enxergar arestas e linhas de fuga no discurso hegemônico da dominação e do poder – o discurso messiânico – e abre caminho para a construção de outras histórias. Dá ao sujeito a força e a coragem de tomar para si o rearranjo

das imagens da história. E esta, mais do que nunca, torna-se uma ficcionalização do sujeito, como propõe Lezama Lima (1988).

É que as imagens do passado que intencionam constantemente o presente, ou seja, que constroem o fluxo da história, servem tanto à conservação de valores pela dominação quanto à ação revolucionária: o que conta é a maneira como se dá o arranjo dessas imagens, a forma como se constrói a história. E existem inúmeras vias profanas, bastardas, de fazê-lo.

Um resumo, em linhas grosseiras: o messianismo, em seu sentido corrente, se instaura no conformismo, mas o momento da ação é o tempo messiânico, o tempo do ser contemporâneo do messias. Entre um e outro, mudam os atores: no primeiro cenário, é o Messias, num tempo outro, que não agora, quem deverá fazer algo pelos homens, que figuram como coadjuvantes: a eles cabe apenas aguardar. No instante de tênue força messiânica, ao contrário, cabe aos homens serem atores de sua própria história, e o momento da ação e da transformação é sempre o tempo presente: as revoluções acontecem no ‘Agora’. Tempo para se apreender “a constelação em que a sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época anterior. (...) um tempo no qual se incrustaram estilhaços do messiânico” (BENJAMIN, 2012, p. 20).

É a ação, no tempo de agora, com a fé no carnal, na vida terrena, que leva Paulo Martins, em *Terra em transe*, às últimas consequências. Instantes antes de ser alvejado pela polícia, o poeta extravasa para Sara, que está ao seu lado no carro: “A minha loucura é a minha consciência e ela está aqui, na hora da verdade, no momento da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte”. A morte, para Paulo, que é fé e não temor. Pois, como afirma em seu discurso final – um dos mais belos momentos do cinema mundial, um poema de morte acompanhado por rajadas de metralhadoras, rufos de tambores e música orquestrada Villa-Lobos –, num sóbrio delírio:

não é mais possível essa festa de medalhas, esse feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta marcha de bandeiras com guerra e cristo na mesma posição. Assim não é possível! A ingenuidade da fé; a impotência da fé! (...) Essas indolentes raças da servidão a Deus e aos senhores. (...) Até quando, além da fé e da esperança, suportaremos?

O poeta, em sua loucura barroca, permeado por todas as contradições que o constitui, com o poder de racionalização diminuído pelo Sol que arde nos trópicos sobre sua cabeça, tem uma convicção: a de que é preciso instaurar uma nova fé. Não se pode mais acreditar em

deuses políticos nem em santos milagreiros, em promessas acompanhadas de crucifixos. Não é possível aguardar, ingenuamente, pela felicidade após-vida, no plano divino, que justifique a servidão e o sofrimento. É preciso uma nova fé, uma nova esperança: a fé na ação direta, aqui e agora, que interrompa as históricas tradições da ordem estabelecida. Essa fé, me parece, é da ordem do “possível” que a todos nós pertence, no presente, no momento da dúvida, da incerteza, quando podem surgir as arestas da história, na qual o *continuum* da dominação é implodido – este também pode ser o momento revolucionário.

Nessa altura, podemos arriscar dizer que a embarcação encalhada em *Terra estrangeira* representa o próprio tempo imobilizado. O tempo cronológico, no filme, está interrompido, como vemos numa sequência, filmada dentro do quarto de hotel em Lisboa, quando Paco descobre que seu relógio de pulso parou de funcionar. Como nas imagens benjaminianas da greve geral soreliana ou nos relógios nos quais os revolucionários franceses atiraram. Aquele salto de tigre para o passado, rearranjo surpreendente das imagens da história. Aqui é possível trazer em conta que existem não apenas uma, mas diversas paralizações ou relâmpagos ao longo de *Terra estrangeira*: a transmissão de TV interrompida após a morte de Manuela; o canhão de luz, durante o ensaio de *Hamlet*, jogado em nossa cara, como um raio, um clarão iluminador; e a própria gota d’água que explode no chão, durante o teste de teatro, numa intensidade transformadora que leva Paco à ação: é exatamente essa explosão – literalmente, uma gota d’água – que encerra o interlúdio e lança o protagonista na segunda grande sessão do filme, dando fim ao confinamento em ambientes internos. Após quase 30 minutos de concentração de energias, tem início sua liberação através do deslocamento espacial: pela rua, pelo mundo.

Mas, a interrupção que se apresenta com mais força em todo o filme é, sem dúvida, a imagem do navio encalhado. E, não por acaso, é o momento de maior felicidade de toda trama. A felicidade, afirma Benjamin, é uma salvação soprada do passado, uma frágil força messiânica para a qual ele dirige um apelo. Em seu *Fragmento teológico-político*, Benjamin (2012) demonstra que há uma relação próxima, apesar de secreta, entre a felicidade profana e a infelicidade messiânica – ou seja, o sofrimento suportável em nome de uma possível felicidade por vir com o Messias, no juízo final, ou no reino dos céus:

A ordem do profano tem de se orientar pela ideia da felicidade. A relação dessa ordem com o messiânico é um dos axiomas essenciais da filosofia da história. (...) Se a orientação de uma seta indicar o objetivo em direção ao qual atua a *dynamis* do profano, e uma outra a direção da intensidade messiânica, então não há dúvida de que

a busca da felicidade pela humanidade livre aspira a afastar-se da direção messiânica; mas, do mesmo modo que uma força, ativada num certo sentido, é capaz de levar outra a atuar num sentido diametralmente oposto, assim também a ordem profana do profano é capaz de suscitar a vinda do reino messiânico. (...) Pois na felicidade tudo o que é terreno aspira à sua dissolução, mas só na felicidade ele está destinado a encontrar a sua dissolução (BENJAMIN, 2012, p. 24).

Não seria possível, portanto, interpretar toda a segunda fase do filme como sendo aquela de uma renovação, de um fôlego renascido? De um “retomar-se a respiração para aventurar-se em um novo caminho, em direção a novas palavras, à prova de um novo verso” (GAGNEBIN, 2011, p. 103)? A crise do governo Collor, no filme, pode passar a ser vista como aquele momento de uma “fraca força messiânica”, quando o barco da história para completamente. O que se segue – dois terços do filme – poderia ser apreendido como um tempo da redenção pela morte, o tempo da vida aqui e agora, finita. O tempo da felicidade conquistada na dimensão do terreno. É fundamental perceber que a sequência do navio está inserida poucos minutos antes da morte de Paco. Assim, o tempo do profano instaurado pelas interrupções no filme, tempo da vida aqui e agora, da felicidade, é também o tempo da certeza da morte, da explicitação da finitude carnal, terrena, numa visada niilista que recusa a representação secular e teológica e a crença na existência futura, tão cara aos messianismos. A ação de Paco é, por isso, repleta de coragem. Sua morte é a constatação da própria vida mundana. Uma vida, no entanto, sem o consolo da imortalidade.

4.3 Considerações finais

Entendo que ao longo da análise estive fiel ao método que propus inicialmente: costurar, com a filosofia, o cinema; fazê-los significarem-se, mutuamente. Creio que não perdi o cinema de vista e ao mesmo tempo pude abstraí-lo com ensaios filosóficos suscitados por suas sequências. Meu exercício, portanto, foi o de um retrabalho sobre as imagens e sons de *Terra estrangeira*.

Toda análise fílmica tem início com a escolha dos instrumentos. E julgo que fiz escolhas acertadas, que me proporcionaram um bom trânsito entre as significações da obra, além de testar, no filme, algumas hipóteses formuladas nos dois capítulos iniciais.

Estabeleci sete lexias, além daquelas partes que já havia analisado ao longo dos caminhos iniciais. Mas, essa lista é arbitrária, já que poderia ter me atido também a diversos

outros movimentos do filme. Selecionei, no entanto, aqueles que demonstravam maior potencial, tendo em vista os objetivos mais próximos da pesquisa.

Busquei descrever o filme na medida exata do necessário para explicitar seus movimentos importantes e pertinentes, como se o assistisse em câmera lenta, tendo em vista os objetivos da análise. É sempre uma linha tênue que separa a necessária descrição de um descritivismo exagerado e esterelizante. Tentei, na medida do possível, me manter nessa fronteira sensível. Trata-se, no entanto, de uma visão bastante pessoal sobre o que o filme tem de objetivo. Não tive medo em assumir a análise como uma interpretação: embasada na teoria e tendo o próprio filme como lastro, mas sempre um exercício interpretativo e criativo.

Nesse exame, além de me ater aos detalhes da trama, e da evolução linear da narrativa, persegui características paradigmáticas da imagem, ou seja, sua superfície, suas composições pictóricas e fotográficas, bem como sua dimensão sonora. Esse privilégio às características ópticas e sonoras do filme se dá, seguramente, pelo fascínio que sempre exerceram em mim: afinal, cinema é, antes de tudo, arte de prazer e deleite para os olhos e ouvidos.

A partir do exame minucioso das lexias escolhidas, foi possível condensar algumas construções que são como que linhas de força que movem o filme, e que de alguma forma concretizam o projeto de refletir sobre a crise nacional, naquela dimensão cultural, sem que haja alguma proposta delineada de justificar ou explicar a crise no filme. Identifiquei um sentido alegórico geral e as sequências autônomas que o constroem. Frente à alegoria, só é possível rastrear vestígios e fragmentos que a erigem. Cabe ao analista, em seu retrabalho, interpretá-las, imaginar outras cenas por ela projetadas.

A interpretação atingida só foi possível tendo em vista, a todo tempo, o conceito de montagem. Para tanto, mantive como método e inspiração as teorias de Sergei Eisenstein e suas propostas de conflito a partir de todos os diversos elementos fílmicos. Pois, no cinema, me parece, a alegoria é uma construção de montagem. Busquei, portanto, interpretar *Terra estrangeira*, e todas as relações que tece com a cultura através de fragmentos, como uma montagem alegórica, tendo em vista o potencial do cinema, aquilo que somente o cinema pode fazer, a integração única entre todas as artes que o constitui: ele condensa em si o teatro, a literatura, a música, a dança, a pintura, a escultura, a fotografia etc. Mas, vai além para tornar-se, simplesmente, cinema. Por isso, ative-me, sobretudo, às imagens e sons de *Terra*

estrangeira, buscando demonstrar de que forma a narrativa é por elas constituída e delas absolutamente inseparável e indistinguível.

A investigação proposta nesta pesquisa não seria possível se o cinema não estivesse sempre em vista, a todo o tempo, como suporte, lugar de partida e de retomada. Mas, certo de que uma análise estritamente fílmica não daria conta de compreender as nuances contempladas em meus objetivos iniciais, recorri ao pensamento filosófico para tentar responder – ou, ao menos, por em crise de maneira complexa –, algumas questões acerca do fenômeno fílmico.

Ao longo da análise, busquei costurá-la com a filosofia para produzir conhecimento acerca das relações humanas, sobre a própria forma de o Homem estar no mundo. Em última instância, percorrer a velha questão da filosofia, até hoje não respondida de maneira satisfatória: o que é, afinal, *ser humano*? E, em última medida: como pode o cinema pensar a humanidade, a *humanidade*?

Evidentemente, não busquei, em momento algum, dizer que *Terra estrangeira* oferece uma representação imagética das teses de Benjamin, ou outro pensador, nem sequer que os diretores tenham tido em mente fazer da imagem expressão de determinado ensaio. Mas, se busquei a filosofia foi para melhor compreender o fenômeno cinematográfico e tentar produzir esboços que demonstrem que o que é criado no cinema, com seus próprios meios – luzes, sombras, movimentos, enquadramentos, palavras, ruídos, cortes etc. – possui um correspondente na filosofia.

Longe de querer propor ao filme uma amarração final, que negue justamente os movimentos que ele propõe, é possível listar suas principais marcas apuradas na análise: como o uso do texto teatral e de expressionismos sobrepostos ao realismo urbano; a proposta de um sentido geral coletivo atrelado a uma vida privada; a viagem como eterna procura daquilo que se desconhece, errância existencial rumo a um destino final utópico, na expectativa de que a solução só exista na distância, em outro lugar, em terras estrangeiras.

Mas, a partir de tudo isso, o que parece estar em jogo é uma questão temporal: as imagens de passado que intencionam o presente e as formas possíveis de se criar linhas de fuga nessa história já contada – profaná-la. O fato histórico inicial parece caracterizado, a todo tempo, como envolto por uma obscura nuvem a-histórica. Por isso, a cada sequência, a alegoria projeta significações ao longe, de maneira vertical, paradigmática, e impede que os sentidos se fechem.

Dessa forma, trata-se, ao mesmo tempo, de um jogo entre sacralização da História e sua profanação. Ao cabo, sua constatação enquanto ficção do sujeito: ele pode, portanto, rearranjar as imagens que a compõem, ele pode ser, de fato, sujeito, e não objeto da história. Mas, esse jogo histórico também coloca em questão um conflito entre uma existência terrena em simultaneidade e contradição com uma dimensão espiritual e metafísica. O racional em choque com o sensível. Entre a grande verdade histórica e as lacunas que pode vir a apresentar.

Talvez por isso a parte final do filme traga um momento de intensa felicidade sucedido pela morte: evidência da vida sensível e falência do projeto divino. Demonstra-se, também, que o momento da crise é sempre aquele do recomeçar, tentar esboçar novas histórias. Pois a cultura, a história do homem, é sempre marcada por repetições, por quedas seguidas por levantes. E novas quedas, e novos levantes...

Busquei não recair na falácia da explicação total da obra ou na reconstituição dos motivos do realizador. Ative-me à relação espectador-filme, que provoca uma alteração na questão: não mais "o que é cinema", mas sim, "o que se passa quando o cinema acontece perante alguém?". Dessa forma, analisar filmes é sempre um retrabalho, tem algo de criativo e de poético.

Acredito que o saldo da análise é seu próprio processo, e qualquer movimento de conclusão que busque uma amarração total, uma síntese de fato, pode acabar por dela retirar sua principal virtude, que é justamente a pluralidade de significados – a qual tentei explicitar ao longo do desenvolvimento do texto. Acredito, portanto, e com Barthes, que consegui propor uma leitura volumétrica, levantando elementos significantes, desdobramentos de conotações, buscando explicitar sempre a pertinência desses códigos potenciais para que não caíssem na vala comum dos devaneios infundados.

5. CONCLUSÃO

Desde o princípio, o objetivo maior dessa pesquisa foi sempre o de tornar explícita a íntima relação entre a imagem audiovisual do cinema e as imagens que compõem a cultura. E, compreender, a partir de *Terra estrangeira* – e com uma passagem por *Terra em transe* –, as formas com as quais a arte do cinema pode abordar um fato histórico, utilizando a câmera como instrumento de reflexão e pensamento. Nesse caso, quais imagens são produzidas? Quais relações – múltiplas – de sentido são projetadas?

As questões que orientaram toda a empreitada não comportam, desse modo, uma resposta simplória, uma fatura condensada, já que a própria elaboração dos problemas de pesquisa visava colocar em crise o estabelecimento de lugares comuns e de significações cristalizadas. E, por isso, as noções de alegoria, que só ganharam consistência no meio do percurso, se tornaram tão importantes. Sobretudo, enquanto método: pela paradoxal consciência da impossibilidade de se atingir, pela arte, um sentido último, uma explicação totalizadora, uma verdade absoluta.

É possível, no entanto, esboçar algumas considerações suscitadas pela questão que mobilizou a pesquisa. Primeiramente, é preciso dizer, de saída, que a resposta – ou possíveis respostas – está no próprio processo: nos diferentes fragmentos recolhidos em cada sequência, postos em relação numa teia de imagens, de modo que esta conclusão acaba por transformar-se em exercício redundante.

Ao ter o fato histórico como ponto de partida, o filme acaba por representá-lo como sintoma de algo maior e crônico, cultural e atemporal. O cinema pode fazer ver a cultura através de suas imagens audiovisuais demonstrando-a como heterogênea, fragmentada. Pautei-me, portanto, pela noção de anacronia, que me ajuda a compreender que a cultura é cumulativa e seus elementos estão dispostos como que num espaço, num grande amálgama. E, me parece ser essa a maior contribuição do próprio filme a meu método e à elaboração de meu pensamento: ele filma o tempo da cultura, espacializando-o.

Por isso, parece haver, não só em *Terra estrangeira*, mas também em *Terra em transe*, certo deslocamento no eixo da reflexão a que supostamente se propõem: da crise (fato histórico) ao crônico (cultura), erigindo uma visão histórica em profundidade. Se o ponto de partida do filme é o fato histórico (a crise), sua realização aponta para outras cenas, tornando impossível qualquer tipo de conclusão objetiva sobre o fato – negando hipotéticas respostas

do tipo: a crise se desencadeou porque uma emissora de TV forjou o debate eleitoral; ou porque houve fraude no processo das eleições; ou porque os eleitores não souberam escolher direito; ou porque membros do governo se beneficiaram com as medidas adotadas. A lista seria tão extensa quanto a vontade do analista em fazê-la crescer. Todos esses argumentos são possíveis e, uns mais, outros menos, bastante bem embasados. Em *Terra estrangeira*, portanto, filma-se não a crise tão-somente, mas também as forças que produzem essa e outras. Uma dialética da crise? É possível. De fato, usa-se a câmera como dispositivo de pensamento em um instante de dilaceramento; mas, a reflexão sobre o fato histórico produz uma ou várias imagens dialéticas, produtos de relações não lineares e não causais entre diferentes imagens, do passado e do presente: sínteses que são sempre novas aberturas de sentido.

O cinema, portanto, consegue articular em sua matéria, a partir dos instrumentos de que dispõe, os variáveis e os invariáveis da cultura. Nessas imagens, ‘cultura’ parece ser representada como composta por sujeitos que não são monolíticos, mas sim, moldados e atravessados pela linguagem: compartilhadores e compartilhados, subjetivadores e subjetivados. São relações de mão dupla entre o indivíduo e o grupo, mas também entre os grupos de hoje e os de outros tempos, e que podem ser consideradas como, de uma só vez, da ordem do *ontos* e do *filos*.

Mas, isso quer dizer que, ao mesmo tempo em que as imagens de passado que constituem a cultura e a linguagem presidem as ações dos sujeitos, suas maneiras de ver, sentir, pensar e expressar – é por isso que são subjetiváveis, modulados pelos invariáveis –, existe uma possibilidade real de se vislumbrar linhas de fuga. O sujeito está na ponta mutável da história e do tempo, no único e fugaz instante em que a cultura pode ser remodelada e a grande narrativa da história – aquelas imagens de passado que forjam identidades –, rearranjada. Nesse momento, a história se mostra, em última instância, como uma ficção do sujeito. E, isso a que chamamos ‘identidade’, como produto dessa construção. Ao mesmo tempo em que é ‘falado’ pela linguagem, é o sujeito quem a diz. E a ele, somente a ele, cabe a tarefa última de propor outras formas de dizer daquilo que é sentido. As imagens de passado são projetadas sobre o presente, mas ocasionam o que podemos chamar de inacabamento constitutivo da história sobre o porvir.

São constatações possíveis sobre *Terra estrangeira*, mas não são únicas nem totalizadoras. Construí-as, no entanto, a partir do que vi, senti e interpretei em suas imagens,

com a mediação do *corpus* teórico. Cheguei até elas a partir de um duplo exercício analítico: sobre um sentido geral que entrecorta todo o fluxo; e através dos elementos que compõem esse fluxo, suas construções individuais, nos quais são explorados diferentes elementos do discurso cinematográfico para expandir as significações dadas em uma primeira camada de leitura.

À primeira vista, *Terra estrangeira* apresenta uma narrativa clássica, realista e transparente, e segue, com alguma profanação, os cânones do cinema clássico. Há identificação, instauração de conflitos potentes, picos de tensão e pitadas de melodrama. No entanto, se existe o flerte com diferentes gêneros, como o *film noir*, o *road movie* e o drama, não há resolução em nenhum deles. De modo que podemos pensar o filme como uma janela translúcida, mas fraturada. Como um vidro que tenha sido gentilmente jogado ao chão: com intensidade suficiente para rachá-lo em mil pedaços, mas sem a força para tirar-lhe sua forma inicial. Ainda é possível ver a paisagem, mas a visão é ofuscada por aqueles recortes. A transparência daquele contrato inicial é apenas aparente.

Deve interessar-nos, portanto, não somente a paisagem, mas também suas fraturas, gestos da enunciação que conduzem a significações outras. E foi com esse intento que busquei questionar o filme a todo o tempo: que imagens são essas, que vemos? E que sons ouvimos? Por que San Sebastian? Por que Portugal? Por que aquelas músicas? Por que aquelas luzes? E aqueles objetos? E as palavras? Os gestos? Os movimentos de câmera? Compreender de maneira ampla essas questões era o caminho inevitável para responder aos anseios do problema inicial e desvelar as linhas de fratura da narrativa.

São fraturas, por exemplo, o trânsito não resolvido entre os gêneros e os *pseudo-conflitos* da trama: é de pouca importância saber onde estava o violino roubado, o desenrolar do caso entre Paco e Alex ou a conclusão da viagem. Bem como a imbricação de sequências expressionistas e teatrais no interior de um realismo urbano. Também é gesto opacizante a inserção de diferentes palcos ao longo do filme, desvelando o esquema de representação que subsiste à transparência da estética realista. Falo, especificamente, de quatro sequências: o ensaio de *Hamlet*, que Paco assiste escondido; a apresentação de Miguel, com seu trompete, em um bar de Lisboa; o teste de teatro de Paco; e a passagem na casa de Fado. Palcos e apresentações que se desdobram em outros elementos ao longo da trama – ou que os condensam: a interpretação teatral ao longo de todo o filme; as citações de *Fausto* que ganham conotações dramáticas; e a regência do Fado e dos importantes comentários

musicais. Estas sequências, que também funcionam de maneira autônoma, revelam, potencializadas, as próprias estratégias de construção da obra.

Nessa altura, é possível afirmar que *Terra estrangeira* é um fraturado *road movie* luso-brasileiro, no qual o deslocamento espacial provoca a sobreposição de diferentes temporalidades, e a jornada de Paco se torna um mergulho na história colonial, tendo em vista não uma conciliação estéril com o passado, mas sim provocar seu confronto no presente e explicitar seu inacabamento constitutivo. Esse gesto – no nível da enunciação – é carregado de tensão e profanação, pois é a partir do presente, e para pensar o presente, que a história é rememorada. Como na sequência do antiquário, do Cabo Espichel ou no tríptico da morte de Manuela, o filme traça contrapontos entre imagens de diferentes épocas, explodindo o *continuum* e desvelando uma história heterogênea.

A apropriação do *road movie* intensifica e projeta o trânsito alegórico, explicitando a própria circularidade da cultura. Ele está presente já nas primeiras imagens e palavras do filme, bem como na construção do personagem Paco. Pois, como nas alegorias do barroco alemão, *Terra estrangeira* fundou-se em problemas de natureza político-religiosos, do luto que emerge da crise das promessas de salvação com traços do messiânico. O filme se constrói, em último grau, a partir de um dilaceramento ocasionado pela impossibilidade última e barroca de se distinguir as coisas do sentir das coisas do pensar.

É válido explicitar, uma vez mais, o paralelo aqui buscado entre *Terra estrangeira* e *Terra em transe*: dois filmes singulares, mas que trazem em comum um olhar complexo sobre um contexto de crise – um olhar em perspectiva, uma “visão histórica”. Ambos trabalham com uma suspensão temporal, uma heterocronia. Inscrevem-se em um instante, que é dilatado pelo cinema: a morte de Paulo Martins; o golpe de Collor/morte da mãe. Mas, em ambos, há a morte de um sonho e o assassinato de uma esperança. E o que é “esperança”? A espera que se prolonga, constante e incondicionalmente, pelo que há de vir: o Messias, por excelência. No instante messiânico, o tempo para. E, como demonstram os filmes, paradoxalmente se dilata.

A morte da mãe, a gota d’água que estoura e provoca a peculiar viagem, deslocamento tanto de espaço quanto de tempo; o tiro redentor, a ferida de morte em Paulo Martins que provoca o devaneio cinematográfico e proclama o triunfo da beleza e da justiça. Dois instantes em que a morte irrompe na tela como forma de negação dos projetos soteriológicos, da “esperança” messiânica. Dois instantes cinematográficos que geram uma

nova forma de rememoração: política, profana, em um cinema barroco – porque barrocas não são as obras compreendidas por um determinado período histórico – com imagens terrenas, demasiado terrenas.

São duas formas de cinema muito distintas, isso é fato. E, em cada filme, essa dilatação do tempo se dá de maneira muito diferente. Não quero dizer aqui que exista, em Salles e Thomas, um projeto consciente de referência às construções glaucoberianas, embora tal constatação possa até encontrar espaço a partir de uma análise histórica detalhada, o que, no entanto, não é o objetivo deste trabalho. Mas, o que venho tentando demonstrar é que as imagens estão aí, no redemoinho do devir. São relidas e reapropriadas como em eras imaginárias, provocando relações surpreendentes, como relâmpagos inesperados de criatividade política e profana. As imagens impulsionam a história e com ela se relacionam de maneira profunda, mas as imagens não são históricas. Ao contrário, é a história que é imagética, imaginária, se serve das imagens para propor sua construção. O que vemos, nesses filmes, é a expressão de um devir, de um trânsito que só pode encontrar forma numa construção alegórica que, por sua própria constituição fraturada, possa demonstrar a inexistência de um sentido último na história – afinal, esta é uma construção de linguagem, é peregrina, instável e sem fundo.

Ao mesmo tempo, o confronto com *Terra em transe* faz ver que a teia da cultura, que evoco a todo o tempo em meu trabalho, é ainda mais ampla e complexa do que consegui explicitar. Se parte do meu esforço ao lado do filme foi o de aprofundar nessa genealogia obscura, nessa origem que nos constitui, há ainda um longo caminho a ser percorrido na questão sobre o que é *ser* americano. Há, por exemplo, toda uma vertente ameríndia que não foi por mim explorada, a não ser em breve referência no capítulo 3, até porque *Terra estrangeira* suscitava questões outras. Já a vertente negra poderia ter recebido maior atenção, afinal, está nitidamente presente em *Terra estrangeira*, no andar de cima do Hotel dos Viajantes, em Lisboa. Infelizmente, acabou ficando de lado em minha análise, devido ao privilégio concedido a outras questões. Mas, é possível esboçar que o trânsito entre colônia e matriz, no filme, se desdobra nesses outros ex-colonos que habitam Lisboa, com proximidades surpreendentes ao personagem Paco.

Por fim, vale dizer que, mais do que a mimese das consequências desencadeadas diretamente pela crise política – o exílio, a descrença e as mortes –, parecem ser gestos como os que venho apresentando os responsáveis por garantir sobrevivência a *Terra estrangeira*. Suas

imagens sobrevivem, resistem ao tempo e podem ser ressignificadas, como ruínas. Assim, creio ter conseguido fazer o filme correr um novo risco vinte anos depois de seu lançamento.

Concluo com uma leitura aberta, sem me preocupar em fechar a análise em um único e grande significado final. Entrego aos eventuais interlocutores desta pesquisa o trabalho de propor novos caminhos para o filme, outros dizeres. *Allo agourein.*

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, pp. 55-76.
- ANCINE. Filmes brasileiros lançados – 1995 a 2012. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102a.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2012.
- ANDRADE, Oswald de. “A crise da filosofia messiânica”. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica: obras completas**. São Paulo: Globo, 2011, pp. 138-215.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 2. Ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. “Um filme ópera como um documentário em transe”. In: **Cinemais**, nº 38, jan-mar, 2005, pp. 160-194.
- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. “O Pintor da Vida Moderna” In: BAUDELAIRE, Charles; DUFILHO, Jérôme (org.); TADEU, Tomaz (org.). **O Pintor da Vida Moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, pp. 13-89.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **O Anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BERNSTEIN, Marcos; FERNANDES, Millôr; SALLES, Walter; THOMAS, Daniela. **Terra estrangeira: roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**. Trad. Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BOSI, Alfredo. “Antônio Vieira profeta e missionário: um estudo sobre a pseudomorfose e a contradição”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **Padre Antônio Vieira: 400 anos depois**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2009.

BRAGA, José Luiz. *Mediatização como processo interacional de referência*. Trabalho apresentado no GT Comunicação e Sociabilidade do XV Encontro Nacional da Compós. São Paulo, UNESP (Bauru-SP), 2006.

CAETANO, Daniel; MELO, Luís Alberto; OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos; VALENTE, Eduardo. “1995-2005: Histórico de uma década”. In: COHN, Sergio (org.). **Ensaio fundamentais: cinema**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. pp. 243-272.

CHIAMPI, Irlemar. “A história tecida pela imagem”. In: LEZAMA, José. **A expressão americana**. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988, pp. 15-41.

CINEMAIS. “Entre o som e a fúria. Glauber, a tela, a crítica e a terra em transe”. nº 38, jan-mar, 2005, pp. 64-97.

CONTRERA, Malena Segura. “Ontem, hoje e amanhã: sobre os rituais midiáticos”. In: **Revista Famecos**. Porto Alegre. n. 28. p. 115-123. dez. 2005.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

DELEUZE, Gilles. “O que é o ato de criação?”. Trad. João Gabriel Alves Domingos. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, pp. 387-398.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DUARTE, Fábio. “Construções”. In: DUARTE, Fábio. **A crise das matrizes espaciais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. “O princípio cinematográfico e o ideograma”. In: CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977, pp. 165-185.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. Verbetes “Thomas, Daniela”. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=124&lst_palavras=&cd_idioma=28555. Acesso em: 04 de Abril de 2013.

FIGUEIREDO, Vera F. “Em busca da terra prometida”. In: **Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais**. Rio de Janeiro. n. 15, pp. 73-83. Fev, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. “Linha e superfície”. In: FLUSSER, Vilém; CARDOSO, Rafael (org.). **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 101-125.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 411-422.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GERBER, Raquel. “Filme e historicidade”. In: **Cinemais**, nº 38, jan-mar, 2005, pp. 98-147.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO, **Odisseia**. São Paulo: Hedra, 2011.

KEROUAC, Jack. **On the road**: pé na estrada. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LEITÃO, Miriam. **Saga brasileira**: a longa luta de um povo por sua moeda. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LEZAMA, José. **A expressão americana**. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983, pp. 101-118.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber**: um estudo sobre cinema e TV. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAIVA, Samuel. “Gêneses do gênero *road movie*”. In: **Significação**: Revista de cultura audiovisual. Nº 36, pp. 35-54, primavera-verão, 2011.

PEREZ, Pedro Vaz. "Glauber e o barroco: cinema da resistência e contraconquista". In: **Rumores** (USP), v. 2, p. 253-271, 2012.

PINTO, Julio. "Logos sensorial: tempo e sensação na contemporaneidade". In: **Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura**. UFBA. Vol. 8, Nº 2, 2010.

PLATÃO. "A República". Trad. Carlos Alberto Nunes. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, pp. 11-28.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROCHA, Glauber. "O diretor (ou o autor)". In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Cinema moderno, cinema novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S/A, 1966.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **O Século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

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

TEMPO GLAUBER. **O Pátio**. Disponível em <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/patio.htm>>. Acesso em 11 mai. 2010.

VARELA, Maria Helena, **O heterologos em língua portuguesa: elementos para uma antropologia filosófica situada**. Rio de Janeiro: Ed. Espaço e Tempo, 1996.

VIEIRA, Antônio; SÉRGIO, Antônio; CIDADE, Hernâni. **Obras escolhidas: volume 6: obras várias (IV): Vieira perante a inquisição**. Lisboa: Sá da Costa, 1951.

VIEIRA, Antônio; SÉRGIO, Antônio; CIDADE, Hernâni. **Obras escolhidas: volume 8: história do futuro (I)**. Lisboa: Sa da Costa, 1953a.

VIEIRA, Antônio; SÉRGIO, Antônio; CIDADE, Hernâni. **Obras escolhidas: volume 9: história do futuro (II)**. Lisboa: Sa da Costa, 1953b.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FILMOGRAFIA

A Falecida. Leon Hirszman. Brasil, 1965, 90min, son, pb.

A Terceira margem do rio. Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1994, 98min, son, cor.

Abril despedaçado. Walter Salles. Brasil; França; Suíça, 2001, 105min, son., cor.

Alemanha, ano zero. Roberto Rossellini. Itália, 1948, 78min, son, pb.

Alice nas cidades. Wim Wenders. Alemanha, 1974, 110min, son, pb.

Alma corsária. Carlos Reichenbach. Brasil, 1993, 112min, son, cor.

Aurora. F. W. Murnau. Estados Unidos, 1927. 94min, mudo, pb.

Barravento. Glauber Rocha. Brasil, 1962, 78min, son., pb.

Bonnie e Clyde. Arthur Penn. Estados Unidos, 1967, 112min, son., cor.

Caetano, 50 anos. Walter Salles. Brasil, 1993, 178min, son., cor.

Capitalismo selvagem. André Klotzel. 1993, 86min, son, cor.

Carlota Joaquina, princesa do Brasil. Carla Camuratti. Brasil, 1995, 100min, son., cor.

Central do Brasil. Walter Salles. Brasil; França, 1998, 113min, son., cor.

Chico, ou o país da delicadeza perdida. Nelson Mota; Walter Salles. Brasil; França, 1989, 45min, son., cor.

Cidadão Kane. Orson Welles. Estados Unidos, 1941, 119min, son, pb.

Claro. Glauber Rocha. Itália, 1975, 111min, son, cor.

Conterrâneos velhos de guerra. Vladimir Carvalho. Brasil, 1991, 153min, son, cor.

Corpo que cai, Um. Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1958, 128min, son, cor.

Deus e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha. Brasil, 1964, 120min, son., pb.

Dez. Abbas Kiarostami. Estados Unidos; França; Irã, 2002, 94min, son., cor.

Di. Glauber Rocha. Brasil, 1977, 18min, son., cor.

Diários de motocicleta. Walter Salles. Alemanha; Argentina; Brasil; Chile; Estados Unidos; França; Inglaterra; Peru, 2004, 126min, son., cor.

- Easy Rider.** Dennis Hopper. Estados Unidos, 1969, 95min, son., cor.
- Eclipse, O.** Michelangelo Antonioni. França; Itália, 1962, 126min, son., pb.
- Era uma vez em Tóquio.** Yasujiro Ozu. Japão, 1953, 136min, son, pb.
- Estado das coisas, O.** Wim Wenders. Alemanha Ocidental; Estados Unidos; Portugal, 1982, 125min, son., pb.
- Especial Marisa Monte.** Nelson Mota; Walter Salles. Brasil, 1988, 56min, son., cor.
- Grande arte, A,** Walter Salles. Brasil; Estados Unidos, 1991, 104min, son., cor.
- Idade da Terra, A.** Glauber rocha. Brasil, 1980, 140min, son., cor.
- Japão, uma viagem no tempo.** Walter Salles. Brasil, 1986, 120min, son., cor.
- João e Antônio.** Walter Salles. Brasil, 1992, 56min, son., cor.
- Krajcberg, o poeta dos vestígios.** Walter Salles. Brasil, 1987, 45min, son., cor.
- Lamarca.** Sergio Rezende. Brasil, 1994, 130min, son, cor.
- Movimento em falso.** Wim Wenders. Alemanha Ocidental, 1975, 103, son, cor.
- Na estrada.** Walter Salles. Brasil, Estados Unidos, França e Inglaterra, 2012, 124min, son., cor.
- Não quero falar sobre isso agora.** Mauro Farias. Brasil, 1991, 88min, son, cor.
- No decurso do tempo.** Wim Wenders. Alemanha Ocidental, 1976, 175min, son., pb.
- O escorpião escarlate.** Ivan Cardoso. Brasil, 1990, 90min, son, pb.
- O vigilante.** Ozualdo Candeias. Brasil, 1992, 85min, son, cor.
- Padre e a moça, O.** Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1966, 90min, son., pb.
- Passageiro: profissão repórter.** Michelangelo Antonioni. Espanha; Itália; França, 1975, 126min, son., cor.
- Pátio.** Glauber Rocha. Brasil, 1959, 11min, son., pb.
- Porto das caixas.** Paulo Cesar Saraceni. Brasil, 1962, 80min, son., pb.
- Rio, 40 graus.** Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955, 100min, son., pb.

Rio, zona norte. Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1957, 90min, son., pb.

Roma, cidade aberta. Roberto Rossellini. Itália, 1945, 100min, son., pb.

Terra estrangeira. Daniela Thomas; Walter Salles. Brasil; Portugal, 1995, 110min, son., pb.

Terra em transe. Glauber Rocha. Brasil, 1967, 111min, son., pb.

Veja esta canção. Carlos Diegues. Brasil, 1994, 104min, son, cor.

Viagem à Itália. Roberto Rossellini. França; Itália, 1954, 97min, son., pb.

Vidas secas. Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963, 103min, son., pb.

Weekend. Jean-Luc Godard. França, Itália, 1967, 105min, son., cor.