Bruna Daniela Hetzel de Macedo

A Dimensão Ética do Cinema de Walter Salles: Hospitalidade, Religação e Perdão

UFRN
Natal 2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

A DIMENSÃO ÉTICA DO CINEMA DE WALTER SALLES: Hospitalidade, Religação e Perdão

BRUNA DANIELA HETZEL DE MACEDO

NATAL/RN

2008

BRUNA DANIELA HETZEL DE MACEDO

A DIMENSÃO ÉTICA DO CINEMA DE WALTER SALLES: Hospitalidade, Religação e Perdão

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais, na área de concentração Cultura e Representações Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Alexsandro Galeno Araújo Dantas

NATAL/RN

2008

Dissertação de mestrado apresentada e aprovada pela Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais, na área de concentração Cultura e Representações Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Prof.Dr. Alexsandro Galeno Araújo Dantas (UFRN)- Orientador

Profa.Dra. Silvana Pirillo Ramos (UFAL)- Titular

Profa.Dra. Josimey Costa da Silva (UFRN)- Titular

Profa.Dra. Lisabete Coradini (UFRN)- Suplente

Prof.Dr. Gustavo de Castro e Silva (UNB)- Suplente

Natal, _____/_____/_____

A minha avó Olga Campelo de Macedo *(in memorian)*, que com carinho e generosidade me mostrou os caminhos da leitura.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Isa Maria Hetzel de Macedo e Mauricio Roberto Campelo de Macedo, que me despertaram para o encanto do mundo das idéias e da arte e me transmitiram sólidos valores éticos. Agradeço o exemplo humano diário, o estímulo, o apoio constante, as conversas e diálogos frutíferos ao longo da construção deste trabalho, mas, sobretudo, a paciência e o carinho sem reservas que me acompanharam ao longo de toda vida.

A Ricardo Martins Freire, meu namorado que, mesmo à distância, sempre me apoiou e me nutriu de afetos. Sua presença carinhosa, e tranqüilizadora, suas palavras inspiradoras e seu espírito lúdico foram fundamentais para o atravessar desta etapa de minha vida.

A Alex Galeno, meu orientador. Agradeço de coração a generosa partilha de saberes, a postura sensível e compreensiva, a confiança e respeito depositados em meu trabalho, as palavras tranqüilizadoras, e gestos de incentivo.

A Silvana Pirillo, orientadora inicial deste trabalho. Agradeço o incentivo, motivação, e empenho sem os quais este trabalho não existiria. Apesar do distanciamento, suas sugestões foram iluminadoras e me acompanharam ao longo de toda essa caminhada.

A Aldenor Gomes da Silva que me incentivou a realizar este mestrado. Obrigado pela amizade, carinho e confiança de sempre e pelo suporte acadêmico na fase de elaboração do projeto e seleção para o Programa.

A meu avô Jorge Maurício Macedo, presença carinhosa e tranqüilizadora. Agradeço a companhia, a convivência, o refúgio, o apoio, o cuidado.

A meu avô Waldemar Ernesto Hetzel, poeta do cotidiano que derrama sentimentos e preenche nossas vidas com o sabor da arte.

A minha avó Nancy Des Essarts Hetzel *(in memorian)*, cuja energia protetora, o sorriso e as sabedorias legadas são presenças constantes em minha vida.

A meu irmão Marcos, a Sérgio, e à minha cunhada Bruna. Agradeço a convivência, os cuidados e a tolerância.

Aos meus filhotes caninos: Bebê, Indy, Françoizinho, Nino e Nana que enchem de vida e alegria o nosso lar cotidiano, dispersando as tristezas e aborrecimentos diários. Agradeço a eles, que me ajudaram

a manter o equilíbrio por meio do cuidado, e me ensinaram a ver o mundo de um modo menos antropocêntrico.

A Ceiça Almeida e todos os colegas do Grecom (Grupo de Estudos da Complexidade) com quem compartilhei durante os últimos seis anos, tantos momentos de minha trajetória acadêmica. E que enriqueceram não somente este trabalho, mas a minha percepção, ajudando-me a aplicar *"vida nas idéias e as idéias na vida"*.

A Profa. Maria da Conceição de Almeida e Josimey Costa pelas sugestões concedidas na ocasião de minha qualificação.

A Profa. Dalcy Cruz. Agradeço a amizade, o carinho, o incentivo, as conversas e posturas inspiradoras, que me servem de exemplo no meio acadêmico.

Aos amigos e colegas de orientação Nara Pessoa, Michelle Ferret, e Gustavo Bittencourt, com quem compartilhei idéias, alegrias, angústias, e que tanto torceram e incentivaram a conclusão deste trabalho.

A amiga e colega Lenina, que tantas vezes me incentivou, estimulando-me a publicar meus escritos, a participar de eventos, e a prosseguir com ânimo, apesar das dificuldades. Obrigado pelo espírito generoso, pelo carinho, pela confiança e cuidado que dedica a mim e aos demais colegas do Programa.

A Professora Maria Lúcia Bastos, e aos colegas do Programa pelo incentivo e suporte acadêmico durante a disciplina *"Seminário de Dissertação"*.

A Professora Eliane Tânia, com quem iniciei um trabalho de estágio docência, e que me apoiou durante a realização deste trabalho, sugerindo leituras, e caminhos durante a minha participação em seu Grupo de Trabalho na ocasião da Anpocs.

A Professora Maria Helena Braga e Vaz, pelos ricos ensinamentos no campo do cinema.

Aos Professores José Willington Germano e Luís de Carvalho Assunção pela amizade e apoio durante minha trajetória acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN, e à CAPES, pelo apoio institucional e financeiro.

A Otânio e Geraldo, secretários do Programa, pela simpatia, e disposição diárias com que nos apóiam na realização de nossos trabalhos.

A Maria Carlota da produtora Videofilmes pela gentil colaboração com o envio dos DVDs Socorro Nobre e Frans Krajcberg, materiais necessários à realização da pesquisa.

A Mariana Hunka pela realização cuidadosa e sensível do design da capa da dissertação.

A Vicente Vitoriano, e os demais colegas do GUAP (Grupo de Aquarela e Pastel da UFRN), com quem dividi momentos prazerosos e inspiradores nos últimos dois anos. Além da partilha generosa de saberes e o ganho em experiência profissional no campo das artes visuais, o convívio humano com este grupo trouxe um colorido especial para a minha vida.

A Eliane e o grupo do CIRP (Centro Integrado de Reabilitação Postural), cujos cuidados foram essenciais para a manutenção de minha saúde e equilíbrio corporais.

Aos amigos Joana Brito de Lima, Carlos Eduardo Freitas, Ednalda Soares, Vítor Santos, Lara Ovídio, Yuri Hetzel, Cristiane Sara, Tadeu Ponciano, Iana Salim, Fábio Pinheiro, Vinicius Dantas, Ítalo Trindade, Marcelo da Luz Batalha, Tiago Cantalice, Nina Cida, Rodrigo Nippes, Júlio Rangel, Lindinês Barros, Theomara Ottoni, Carolina Lisboa, Daniela Lucas, Anderson Mariano, Juliano Jow Jow, Henrique Pacheco, Priscila Matos, Sérgio Arthuro, Marco Antônio Cornejo e todos aqueles e aquelas com quem compartilhei momentos de alegria ou tristeza, dispersão ou angústia, e que trouxeram consolo encanto, e leveza para os meus dias nos últimos três anos.

A Walter Salles, Daniela Thomas e todos os autores com quem dialogo neste trabalho, e cujas presenças iluminadoras habitaram marcantemente o meu cotidiano ao longo desta jornada.

RESUMO

Destacando a relevância das transformações do discurso político no cinema brasileiro atual, este estudo empreende uma análise da dimensão ética do cinema de Walter Salles. Para tal, partimos de três filmes longa-metragem do diretor: *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*. Os filmes selecionados compõem os destacados capítulos da dissertação, que se apresentam em formato ensaístico, se articulando a diferentes dimensões da ética: a hospitalidade, a religação e o perdão. No texto, essas dimensões éticas emergem a partir das narrativas, sobretudo das experiências existenciais dos protagonistas e de seus singulares encontros com a alteridade, e dialogam com reflexões de autores como Edgar Morin, Zigmunt Bauman, Julia Kristeva, Paul Ricoeur e Hannah Arendt. Articulam-se assim, diferentes registros do conhecimento: artístico, científico e religioso, que dialogam em patamar de igualdade. A pesquisa faz uso de materiais múltiplos que incluem, além dos filmes mencionados e seus respectivos roteiros, a referência a outros longa-metragens e documentários do diretor, assim como *making-offs*, entrevistas, e interpretações de comentadores como Lucia Nagib, Luiz Zanin Oricchio, Ivana Bentes, Pedro Butcher e Jurandir Freire Costa.

Palavras-Chave: Ética; Hospitalidade; Religação; Perdão

RÉSUMÉ

Soulignant l´importance des transformations du discours politique du cinéma brésilien actuel, cet étude entreprend une analyse de la dimension éthique du cinéma de Walter Salles. Pour cela, nous avons parti de trois films long-métrages du directeur: *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* et *Abril Despedaçado*. Les films sélectionnés constituent les trois diférents chapitres de cette mémoire de maîtrise, qui s´articulent a des diférentes dimensions de l´éthique -l´hospitalité, la réliaison, et le pardon- et se présentent em format essayistique. Au texte, ces dimensions éthiques émergent à partir des récits, surtout des expériences existencielles des protagonistes et de ses singulières rencontres avec l´altérité. Comme tel, dialoguent avec des réflétions d´auteurs comme Edgar Morin, Zigmunt Bauman, Julia Kristeva, Paul Ricoeur et Hannah Arendt. Des diférents régistres de la connaissance -artistique, scientifique, religieuse- s´articulent donc dans le travail, et dialoguent en condition d´égalité. La recherche fait usage de matériels multiples qui incluent, au-delà des films mentionnés, et de ses respectifs *scripts*, des références à d´autres long-métrages et documentaires du directeur, ainsi que, des *making-offs*, entretiens, et interprétations de commentaristes comme Lucia Nagib, Luiz Zanin Oricchio, Ivana Bentes, Pedro Butcher e Jurandir Freire Costa.

Mots-Clés: Éthique; Hospitalité; Réliaison; Pardon.

"Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada. Falava em língua de ave e de criança. Sentia mais prazer de brincar com as palavras do que pensar com elas..."

(Manoel de Barros)

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO 13

2.TERRA ESTRANGEIRA E A ÉTICA DA HOSPITALIDADE 30

2.1 Terra Estrangeira 31
2.2 Maria e Paco 33
2.3 Sonhos Perdidos 35
2.4 Da Terra em Transe à Terra Estrangeira 38
2.5 Política e Desencanto 39
2.6 A Ética da Hospitalidade 41
2.7 O Brasil que não tem jeito: um país de emigrantes 52
2.8 A Modernidade Exílica 58
2.9 O Estrangeiro 65

3.CENTRAL DO BRASIL E A ÉTICA DA RELIGAÇÃO 71

31 Central do Brasil 72
3.2 Não-lugares, Não-sujeitos 74
3.3 Dora 79
3.4 Josué: um encontro inesperado 89
3.5 A Viagem e a Ética da Religação 92

4.ABRIL DESPEDAÇADO E A ÉTICA DO PERDÃO 110

4.1 Abril Despedaçado 111
4.2 Os Breves 113
4.3 Da Lei de Talião à Ética do Perdão 125

5.REFERÊNCIAS 146

6.ANEXOS 151

INTRODUÇÃO

"Para compreender o mundo, a sociedade e o próprio homem é preciso colocá-los em movimento, escutá-los em suas interioridades mais arcaicas, relê-los, lançar sobre eles novas narrativas e sentidos"

(Conceição de Almeida)

Em 1990, Fernando Collor de Melo assumiu a presidência do Brasil e tomou medidas drásticas com relação ao campo da cultura: rebaixou o Ministério da Cultura ao nível de secretaria e extinguiu vários órgãos de fomento e gestão do setor cultural, dentre eles, o *Concine*[1], a *Fundação do Cinema Brasileiro* e a *Embrafilme*[2], que até então figuravam como sustentáculos institucionais do cinema brasileiro. Sem a criação prévia de um novo aparato de financiamento, as medidas sancionadas pela gestão Collor tiveram como conseqüência uma interrupção temporária na produção de filmes nacionais durante um período de pelo menos quatro anos[3].

Os acontecimentos de 1990 representam o apogeu de uma crise no sistema de financiamento do cinema nacional, mas também fazem parte da emergência de uma nova visão sobre a atividade cinematográfica. Desde a criação da Embrafilme, em 1969, o cinema brasileiro havia se tornado um assunto de responsabilidade do Estado, que enxergava nesta atividade uma rica fonte de disseminação da cultura e do ideário nacionalistas. Todo o processo de produção,

---

[1] O Concine, Conselho Nacional de Cinema, foi criado em 1976 e foi um importante órgão colegiado de gestão do cinema brasileiro. De natureza consultiva e deliberativa, era responsável, por exemplo, pela fiscalização das atividades cinematográficas no país.

[2] A Embrafilme (Empresa Brasileira de filmes S.A.) consistiu em um órgão misto de investimentos públicos e privados, sob direção estatal, criado em 1969 pelo regime militar com vistas a proteger o mercado cinematográfico interno da forte pressão exercida pelas grandes corporações cinematográficas transnacionais. Suas ações ambicionavam o fortalecimento e expansão do mercado interno para o exterior, e concentravam toda a regulamentação, produção e distribuição da atividade cinematográfica no país.

[3] Entre 1990 e 1994, somente 30 filmes foram produzidos no país, um índice irrisório se levarmos em conta a extensão do período.

distribuição e regulamentação do setor passavam pela Empresa Brasileira de Filmes, que protegia o mercado interno da forte pressão exercida pela indústria cinematográfica transnacional, e visava a sua expansão no exterior. Já no final da década de 1970, no entanto, este sistema de financiamento começou a dar sinais de falência. Os parcos investimentos do Estado e os mecanismos criados para proteger o nosso cinema, não davam conta da forte pressão exercida pela tradicional indústria hollywoodiana, e tampouco da invasão dos novos mercados do campo audiovisual tais que a televisão e o *home-video*. Por outro lado, tornavam-se cada vez mais freqüentes os questionamentos à política de distribuição de recursos realizada pela Embrafilme, uma política centralizada, burocratizada, e que costumava privilegiar cineastas ligados aos esquemas políticos da instituição. Assim, em meados dos anos oitenta, ganha força uma visão que aposta na desvinculação da cultura da tutela do Estado. De acordo com essa percepção, o cinema brasileiro deveria se tornar indústria, se livrar das amarras do Estado, e se aliar à iniciativa privada, que o enxergaria como um produto rico e vendável, tornando-o páreo para a concorrência estrangeira. Além disso, seria preciso renovar a produção cinematográfica interna, que para muitos, andava desconectada de um público espectador já habituado às linguagens televisivas e publicitárias e a uma estética hollywoodiana.

Assim, em 1992, durante a passagem para o governo Itamar Franco, foram criados novos mecanismos de financiamento, que foram aprimorados no governo posterior, todos pautados nesta visão que tende a separar a cultura do aparelho estatal, e ligá-la à iniciativa privada. Duas leis baseadas na lógica da dedução fiscal serviram de embasamento a essa nova política de incentivo: A *Lei Rouanet* [4] *de Incentivo à Cultura*, aprovada em 1991 (ainda no final do período Collor) e a *Lei do Audiovisual* [5], aprovada em 1993. Levando em conta a demora implicada na implementação desses aparatos jurídicos, criou-se como medida de urgência a promoção do *Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro*, um concurso público realizado com o resgate dos recursos residuais da extinta Embrafilme. Esse aparato, embora ainda frágil [6], permitiu o financiamento de 90 projetos que incluíram curtas, média e longas-metragens, possibilitando ao cinema da segunda metade da década de 1990 se restabelecer ainda que precariamente.

---

[4] A Lei Rouanet de Incentivo à Cultura permite a pessoas físicas, empresas públicas e privadas a dedução no imposto de renda, de investimentos voltados para a área da produção cultural.

[5] A Lei do Audovisual possibilita a empresas privadas, a dedução em até 3% no imposto de renda de investimentos efetuados no campo da produção audiovisual, e estimula o investimento de distribuidoras estrangeiras na produção nacional permitindo a dedução de até 70% do imposto sobre o envio e royalties para o exterior.

[6] Diversos autores ressaltam a fragilidade do sistema de financiamento baseado nas leis de isenção fiscal, já que os critérios de distribuição dos recursos se concentram unicamente nas mãos de um setor privado desconectado da realidade cinematográfica. Somente em 2001, com a criação da Ancine, Agência Nacional do Cinema, este setor recupera um aparato de sustentação estatal estável. A Ancine consiste em um órgão oficial de fomento que passa a se responsabilizar pela regulação, e fiscalização do setor cinemat

ográfico e vídeo-fonográfico, nas várias etapas de seu processo produtivo (produção, distribuição, exibição).

O cinema brasileiro volta a se consolidar a partir de 1995. É nesse instante que procede a paralisação, que vemos se desenhar uma situação inédita de projeção do cinema nacional tanto no cenário interno, quanto no exterior. Filmes como *"Carlota Joaquina"* [Carla Camurati, 1995], *"O Quatrilho"* [Fábio Barreto, 1995], e ainda *"Central do Brasil"* [Walter Salles, 1998], passam a se destacar em festivais com prêmios internacionais, e - após o longo período de fracassos de bilheteria que marcou a década anterior -, reconquistam a atenção do público brasileiro, que há muito identificava o cinema nacional com filmes de baixa qualidade, ou ainda, com produções tais como as de *Xuxa*, *Os Trapalhões* e afins. A verdade é que em face dos problemas enfrentados nas últimas décadas, o cinema brasileiro havia se esvaído do imaginário social durante certo tempo, quando retoma pleno vigor a partir do momento descrito. Segundo dados da Secretaria do Audiovisual, surgiram nesse período cerca de 55 novos diretores [7]. As facilidades geradas pelas novas leis de incentivo, e em especial pela Lei do Audiovisual, e o advento de novas técnicas, como é o caso da câmera digital, permitiram o surgimento de novos atores sociais no cenário do cinema, diversificando a produção. Passa-se a reunir cineastas jovens e experientes, mulheres e homens provenientes de quase todas as regiões do Brasil, ajudando a imprimir nas telas de nossos cinemas um mapa heterogêneo de imagens do período.

---

[7] Moisés, José Álvaro:

"O que deve mudar na indústria cinematográfica" , O Estado de S. Paulo, caderno 2, 29/08/2001, p.2. apud Nagib: 2002. p.14.

Em face da escassez, e do acúmulo de produções adormecidas e interrompidas nos primeiros anos dessa década, o cinema brasileiro ganhou nesse momento seguinte, ares de explosão criativa, o que trouxe a impressão de um *renascimento do cinema brasileiro*. O aparente *boom* instaurou uma polêmica no âmbito dos estudos cinematográficos. Para alguns, presenciamos a emergência de um *"Novo Cinema Brasileiro"*; outros alegam tratar-se de uma simples *Retomada* da produção. Como afirma Butcher:

> *É preciso entender a palavra* ***Retomada*** *naquilo que ela diz em seu sentido literal: retomar algo que foi interrompido. O que é muito diferente de um renascimento, por exemplo. Não se retoma algo que já morreu, mas sim algo que já tem uma história, ainda que inconstante e turbulenta*[8]*.*

Se por um lado, o termo *Retomada* parece reduzir a crise enfrentada pelo cinema brasileiro à dimensão do financiamento, a idéia de um *renascimento do cinema brasileiro* é problemática, pois guarda um conteúdo nostálgico, funciona como recurso comparativo que põe lado a lado duas cinematografias supostamente emergidas de modo bombástico: o dito *Novo Cinema* preencheria a lacuna criativa

---

[8] Butcher: 2005. p.14-15

do *Cinema Novo*, esse momento saudoso de nossa cinematografia que se coloca de forma vanguardista e paradigmática[9].

O *Cinema Novo* consiste em um movimento cinematográfico, que emergiu no Brasil por volta do final da década de 1950, tendo por expoentes, cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Alex Viany, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha. Essa vanguarda assumia uma posição crítica em relação ao padrão do cinema que havia sido produzido até então, e que tomava como modelo estético e de produção a indústria Hollywoodiana. Em face da decadência da era dos grandes estúdios cinematográficos como a *Cinédia*, *Atlântida* e *Vera Cruz*, começa-se então a discutir a necessidade de criação de um cinema genuinamente brasileiro, livre das influências estrangeiras, e mais adaptado à realidade social, econômica e cultural do país. Sob a influência da eclosão do *Neo-realismo* italiano e da *Nouvelle Vague* francesa, que propunham uma ruptura com a hegemonia do modelo americano e a realização de filmes menos custosos e mais colados com as realidades sócio-culturais de seus países, esses jovens cineastas reinventam o cinema no Brasil. As idéias foram sistematizadas, ganhando corpo no emblemático manifesto *"Uma Estética da Fome"* da autoria de Glauber Rocha. Segundo este, bastaria *"uma idéia na cabeça e uma câmera na mão"*, ou seja, poucos recursos técnicos e

[9]Esta visão, alerta Pedro Butcher, entra em consonância com a história do cinema brasileiro que parece exibir uma trajetória marcada por *"surtos"*, ciclos curtos e fechados (Butcher, Pedro: 2005, p. 14-15).

financeiros, para o cinema brasileiro se tornar um meio de expressão sensível de sua realidade, marcada pela miséria e pelo subdesenvolvimento. Era preciso revelar o rosto de um Brasil real, que até então havia sido maquilado nas telas de nosso cinema. Para isso, esse movimento precisou adentrar o interior do território brasileiro, revelando a paisagem física, humana, imaginária que encontrava. As locações privilegiadas por esse projeto eram sertões e favelas, territórios castigados pelo homem e pela natureza, pontos de escassez e opressão, que expressavam a experiência da miséria e evidenciavam a questão social no Brasil. Esses espaços eram tidos como observatórios nacionais tanto por abrigarem desigualdades locais e regionais gritantes, como por constelarem, na opinião de alguns desses cineastas, a autenticidade de nossa cultura.

Ao contrário do *Cinema Novo*, o cinema que tem sido produzido a partir da segunda metade da década de 1990, não se coloca como um movimento cinematográfico. Os projetos desse momento são dispersos, individualmente pensados e elaborados. Não se almeja uma unidade estética ou temática, e sim polifonia e diversidade. A produção dos filmes é, sobretudo, marcada pelo tom autoral e pela pluralidade de gêneros, enquanto que o ponto comum parece ser apenas o forte desejo de fazer cinema, o que não impede que haja encontros, eixos que religuem esses olhares. As produções recentes não se colocam como vanguardas, mas passam a se assumir como parte de uma tradição. O sentido de

ruptura cede espaço a uma notável busca por referências que se revela na recorrência a temas e locações abordados pelo *Cinema Novo* brasileiro, que até hoje se coloca como um paradigma norteador para as diversas correntes cinematográficas que surgiram no Brasil.

O cinema da *Retomada* revisita temas e locações abordadas pelo *Cinema Novo*, imprimindo sobre estes, novos olhares. Longe de se anunciar como um novo surto de produção, este cinema recente deve ser entendido como parte de um processo histórico, no qual se gesta uma lenta transição paradigmática.

Estudiosos como Ivana Bentes, Lúcia Nagib e Luiz Zanin Oricchio comentam esse novo direcionamento, destacando a reincidência de temas que problematizam o social e a reaparição dos espaços simbólicos da nossa cinematografia em alguns filmes contemporâneos. Para estes autores, os filmes da *Retomada* voltam a esses cenários, mas perdem em conteúdo político, ou ainda, em experimentação estética quando comparados ao cinema engajado dos anos 1960. A derrocada das grandes utopias teria afastado o cinema atual das apostas em projetos coletivos transferindo as discussões para o campo das vivências individuais, dos dramas afetivos, ou ainda explorando fenômenos como a violência nesses espaços, de um modo espetacular. Para Ivana Bentes, a chave para a compreensão dessa mudança, reside no conteúdo estético dos filmes da *Retomada*. O manifesto *"A*

Estética da fome", redigido por Glauber Rocha em 1965, representaria um marco, uma ruptura de discursos em face da miséria, que passa de uma postura de denúncia ou vitimização conformista a uma atitude transformadora que confere sentido afirmativo aos fenômenos ligados à fome em uma estética singular: *"Glauber busca reverter forças destrutivas máximas, apresentando-as como um impulso criador, mítico e onírico"*. (Bentes, Ivana: 2007. p.193). Para a pesquisadora, Glauber Rocha coloca questões éticas e estéticas fundamentais que até hoje não foram superadas, nem pelo cinema, nem pela mídia televisiva. Somente uma *"estética da violência"*, tal qual idealizada pelo cineasta permitiria uma representação e compreensão plausíveis dos territórios da miséria: os sertões e favelas recorrentes em nosso cinema. Seria preciso violentar, chocar, sacudir o espectador, fazer com que o impacto brutal das imagens cruas, nuas, operasse um transe, um curto-circuito nas percepções capaz de romper com as noções clichês sobre a miséria.

Para Bentes, o cinema da *Retomada* combinaria o gosto pelo tema local, pelo exótico, pelo étnico, valorizado pelo discurso do multiculturalismo, a uma proposta de inserção no cinema internacional, e, portanto, comporta uma estética transnacional, linguagem que torna leve, digerível e belo o conteúdo espinhoso dos contrastes sociais. A idéia de *"cosmética da fome"*, elaborada por Bentes, remete a uma experimentação

estética recente pautada na excelência da imagem, e na facilidade de transmissão do conteúdo imagético que tem origem nas influências das linguagens da publicidade e da televisão. Os cineastas contemporâneos, que em grande parte têm suas trajetórias associadas a esses registros (experiências na televisão, na publicidade, no videoclipe, etc.), teriam procurado retratar os espaços emblemáticos de nossa cinematografia através de técnicas oriundas dessas linguagens, mas o foco aqui teria se deslocado da proposta engajada, que consistia em denunciar os eixos da miséria e conscientizar a população, para um foco comercial, que ambiciona apenas prender a atenção do espectador, e vender o filme-produto para o circuito internacional. Seguindo a lógica do espetáculo, alguns filmes da *Retomada* maquilariam, segundo a autora, os territórios da miséria, mostrando-os ao espectador, mas transformando-os em *fait-divers* [10], imagens belas, facilmente consumidas, mas também, facilmente esquecidas, já que esvaziadas de seu conteúdo essencial. Para Bentes, compreender o fenômeno da miséria e da fome exige do espectador, uma experiência incômoda, traumatizante, a experiência da falta, da privação dos sentidos.

Oricchio também comenta essa discussão acerca dos rumos estéticos da *Retomada*. O autor define a *Retomada* como um momento de transição para um novo modelo de percepção

---

[10]A expressão alude à discussão que Pierre Bourdieu tece sobre as implicações sociais do fenômeno televisivo em seu livro *"Sobre a Televisão"*.

"Fait divers" aqui assume o sentido de notícias de variedade.

cinematográfica, que estaria se iniciando agora, e cujo marco seria o filme *"Cidade de Deus"* [Fernando Meireles, 2002]. *"Cidade de Deus"*, filme-emblema, inauguraria um modo de fazer cinema no Brasil, um *"cinema impuro"*, diz ele, que combina a abordagem crítica dos temas sociais, legado do *Cinema Novo*, aos padrões do entretenimento. Este cinema, diz Oricchio está conectado com as novas demandas do espectador, e dele se aproxima com vigor em função do uso dessas novas linguagens.

> *Tematicamente ele se incorpora ao trabalho de meditação sobre o país e suas contradições. Estilisticamente, ele dialoga com as tendências de seu tempo, ou seja, com linguagens cinematográficas importadas- Tarantino, Scorcese, Coppola, Inarritu, entre outros, mas também com as linguagens da televisão, do clipe e da publicidade. Essa hibridação cruzada (porque também o cinema faz o caminho de volta e fertiliza as outras linguagens) é inevitável e acontecerá com freqüência cada vez maior num mundo de trocas culturais mais fáceis e rápidas. Não há porque lamentá-lo*[11]*.*

A idéia de um *cinema impuro* abre margem para se pensar o convívio de tendências que até um tempo atrás era absolutamente inaceitável: um modo de produção industrial, que ambiciona a

[11]Oricchio: 2003. p. 233.

conquista do mercado interno e mundial de cinema com a produção de filmes comerciais, mas nem por isso esvaziados de conteúdo, desprovidos de qualidade, de reflexão crítica, de sensibilidade. É possível pensar em uma produção com fins comerciais e também reflexivos, que ambicione uma maior interação com o público espectador, a disseminação de idéias em grande escala, e um acúmulo de recursos que possibilite a produção de novos filmes. Se por um lado é preciso estar atento às implicações éticas da veiculação das imagens, por vezes banalizadas na lógica do espetáculo, é preciso igualmente que estejamos abertos ao potencial criativo dessas novas linguagens que podem oxigenar a produção do registro cinematográfico.

O cinema que tem sido produzido no Brasil parece caminhar em sintonia com a atmosfera global. Ele emerge em um momento de transição, em que idéias como a de originalidade, pureza, identidade, começam a ceder espaço à aceitação do híbrido e do contraditório. As concepções de política e de estética também estão sujeitas a transformações seminais. Se há produções descomprometidas com conteúdos reflexivos, exclusivamente pautadas na lógica de consumo, há outras que indicam um deslocamento criativo, que suscitam novas e interessantes discussões. As imagens veiculadas nos falam tanto da fragmentação, da fragilização dos vínculos humanos, do individualismo, como da necessidade de superarmos essa condição,

porém por meio de novas apostas, que já não se concentram somente no eixo estrutural, no nível macro-social, mas também, na dimensão micro, que passa pela experiência existencial dos indivíduos e por reflexões éticas.

Este trabalho se concentrará na análise da obra cinematográfica de Walter Salles, que em nossa compreensão se situa como expressão sensível desse percurso de transição paradigmática. O cineasta que veio de uma longa carreira no campo da publicidade e de documentários para a tevê, realiza suas primeiras incursões no domínio do cinema de ficção no início da década de 1990. Seus primeiros filmes "*A Grande* Arte" [1991] e "*Terra* Estrangeira" [1995] atravessam os anos difíceis que se antecederam à Retomada. O primeiro, uma adaptação do livro homônimo de Rubem Fonseca falada em inglês, é uma co-produção entre Brasil/Estados-Unidos, e reflete um período de desencanto em que muitos cineastas brasileiros, na ausência de oportunidades partiram do país para tentar carreira no exterior. *Terra Estrangeira* recria o período crítico da era Collor, e por meio de seus personagens, nos fala de uma geração de brasileiros sem perspectivas, que buscou exílio em Portugal. O cineasta se tornou um dos ícones do cinema brasileiro da *Retomada* após a realização de "*Central do Brasil*" [1998], filme nacional e internacionalmente aclamado por público e crítica[12], e que se tornou emblema deste novo momento do cinema no

[12] O filme recebeu diversos prêmios em festivais de cinema, dentre eles, o Urso de Ouro de melhor filme, e o Urso de Prata de melhor atriz no Festival Internacional de Berlim (1998), e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro, tendo igualmente sido o primeiro filme brasileiro a ser indicado ao Oscar.

Brasil. A obra se consolida expressivamente a partir dessa experiência, ganhando reconhecimento local e internacional.

O cinema de Walter Salles se aproxima da idéia de *"cinema impuro"* que aqui abordamos, já que concilia a veia crítica e o trabalho de meditação sobre o país colocada pelo *Cinema Novo* ao uso de recursos estéticos e linguagens cinematográficas importadas, ao que se junta o desejo de inserção no mercado cinematográfico local e global. O diretor se propõe a realização de um cinema polifônico, que dialoga com tendências diversas, tais como o *Cinema Novo* brasileiro, a *Nouvelle Vague* francesa, o *Neo-realismo* italiano (especialmente os filmes de Antonioni), o cinema alemão (especialmente o de Wim Wenders), e mais recentemente o cinema iraniano. Em nossa compreensão, a obra de Salles apresenta um conteúdo político profundo, embora revele uma abordagem diferente dos filmes engajados do *Cinema Novo*. À medida que nos identificamos e nos projetamos nas vivências de seus personagens, os filmes de Salles nos transmitem inquietações acerca da realidade social brasileira, e da modernidade atual, mas suas imagens, também suscitam reflexões profundas que transcendem o nível local e o tempo presente e ganham traços de universalidade. Se afastando dos ideais nacionalistas e de uma aposta revolucionária mediada por um embate classista, estes filmes delineiam uma proposição política de cunho humanista, que passa por uma re-fundação ética. Esta transformação não é externa ao indivíduo, nos filmes, ela se corporifica nas experiências existenciais dos protagonistas e nos seus singulares encontros com a alteridade.

Este estudo tem por objetivo analisar a dimensão ética do cinema de Walter Salles. Para tal, foram selecionados três, dentre os sete filmes longas-metragens realizados pelo diretor[13]. São eles:

- Terra Estrangeira
- Central do Brasil
- Abril Despedaçado

Os filmes selecionados serão analisados nos diferentes capítulos que compõem a presente dissertação. Cada um deles se concentrará na discussão de dimensões éticas distintas.

O primeiro capítulo apresenta uma discussão sobre a ética da hospitalidade a partir da narrativa *Terra Estrangeira*. Os conceitos de *"estrangeiridade"* de Julia Kristeva, de *"homo saucer"* de Giorgio Agamben e de *"modernidade líquida"* em Zigmunt Bauman constituem os principais suportes teóricos nessa análise.

O segundo capítulo apresenta uma reflexão sobre a ética da religação em *Central do Brasil*, lançando mão do aporte teórico sobre a *"modernidade líquida"* em Zigmunt Bauman e da concepção de ética e *"religação"* em Edgar Morin.

O terceiro capítulo propõe uma reflexão acerca da ética do perdão a partir da análise de Abril Despedaçado, e toma-se por guia a perspectiva da ética do perdão em Edgar Morin, Paul Ricoeur e Hannah Arendt.

---

[13] *"Terra Estrangeira" [1995], "Central do Brasil" [1998], "O Primeiro Dia"* [1999]; *"Abril Despedaçado"* [2001]; *"Diários de Motocicleta"* [2004]; *"Água Negra"* [2005]; *"Linha de Passe"* [2008].

O estudo faz uso de materiais múltiplos que incluem os registros cinematográficos citados, mas também outros filmes, como os documentários *"Socorro Nobre"* [Walter Salles, 1995] e *"Frans Krajcberg"* [Walter Salles, 1987] que julgamos importantes para a compreensão do conjunto da obra do diretor. Além disso, servirmo-nos de seus roteiros, ou ainda de obras literárias que deram origem a estes registros como no caso de *Abril Despedaçado*, que realiza uma adaptação do livro homônimo de Ismail Kadaré. As diversas entrevistas concedidas pelo diretor e pelos elencos dos filmes e os *making-offs* encontrados, assim como as interpretações de comentadores como Lúcia Nagib, Luiz Zanin Oricchio, Ivana Bentes, Pedro Butcher e Jurandir Freire Costa foram revisitadas inúmeras vezes durante a pesquisa e nos serviram de guias ao longo dessa caminhada.

TERRA ESTRANGEIRA E A ÉTICA DA HOSPITALIDADE

"Tolerar o estranho não significa apenas permitir que ele exista em algum lugar, longe de nós. Não significa apenas suportar que ele ocupe a periferia de um mundo no qual nós, modernos civilizados, supomos ocupar o centro. Abrigar e tolerar o estranho é permitir que ele nos desestabilize permanentemente, deslocando nossas certezas, borrando as fronteiras de nossa suposta identidade, oferecendo traços identificatórios que frustram o outro projeto moderno de unicidade e individualidade"

(Maria Rita Kehl)

Na penumbra da tela, o ressoar triste de um fado [1] ecoa, abrindo a trilha sonora. Os letreiros que anunciam o elenco, com suas letras carcomidas e esbranquiçadas, carregam certo pesar. São como ruínas, estranhos presságios. Sua passagem antecipa uma imagem marcante: um ícone da *República Federativa do Brasil* é carimbado com os dizeres *Terra Estrangeira...* O filme se inicia, e a tela se preenche em um desfiladeiro nostálgico de imagens descoradas. A ausência de cor denuncia: estamos longe do terreno da fantasia e do sonho. O *preto e branco* da fotografia nos fala de um real desbotado, que pede para ser preenchido com as tonalidades da vida. São as utopias que aqui deixam saudades. A elaboração estética do filme *Terra Estrangeira* [Walter Salles e Daniela Thomas, 1995] traduz a *urgência* de seus diretores [2], em realizar um filme *colado com a realidade* de um Brasil recente que havia atravessado um período traumático. A narrativa revela essa temporalidade, que se constela em imagens televisivas e pronunciamentos radiofônicos reais do ex-presidente da República Fernando Collor de Melo e sua equipe.

1.1

O funcionário público que participar de atos lesivos ao fisco será demitido e será preso. O anonimato da riqueza escusa conseguida com sonegação está extinto [3]

[1] A palavra *fado*, oriunda do português de Portugal, significa destino.
[2] Ver depoimento de Walter Salles e Daniela Thomas (diretores do filme) em trecho comentado nos extras do DVD comemorativo dos 10 anos do filme *Terra Estrangeira*
[3] Trecho de pronunciamento real do ex-presidente da República Fernando Collor de Melo, extraído do roteiro do filme *Terra Estrangeira*.

É março de 1990... tempo sombrio de nossa história. Falar da realidade social nesse momento implica adentrar no território da distopia e da desesperança, expressas no filme por meio da trajetória fictícia dos personagens, com as quais o relato histórico abstrato, ganha um rosto humano, e a trama, densidade dramática. Em *Terra Estrangeira*, o Brasil ideal da bandeira brasileira – terra ordeira e paradisíaca, *"berço esplêndido"* de riquezas inesgotáveis - cede espaço a um cenário sombrio e inóspito, que toma como emblema a imagem do viaduto *Minhocão*[4] e seus arredores; um retrato cinzento, que revela o inchaço e o caos do centro paulistano. É lá, nessa paisagem estranha, mas familiar a tantos brasileiros, que vivem os protagonistas da história. Prédios, anúncios e avenidas preenchem o horizonte; anúncios de calcinhas *Hope* ironizam os rumos da esperança nos anos 1990; e as idas e vindas freqüentes dos carros que passam, com seus faróis, fumaças, ruídos de buzinas roubam a tranqüilidade e o bem-estar dos personagens.

1.2

[4] O viaduto Minhocão, obra realizada na cidade de São Paulo durante o mandato do ex-prefeito Paulo Maluf, é fortemente associada à imagem deste político, que após alguns escândalos por corrupção, popularizou-se como aquele que *rouba, mas faz*.

Maria e Paco

O filme nos conta a história de Paco [Fernando Alves Pinto] e Maria [Laura Cardoso]: um brasileiro de 21 anos, e sua mãe, uma imigrante basca de meia idade. Maria é uma senhora frágil e cansada, mas que se desdobra para sustentar o filho e o lar. Debruçada sobre uma velha máquina de costura, ela tece o seu sustento de modo solitário, sendo alimentada por um sonho antigo: voltar à sua terra de origem, a cidade espanhola *San Sebastian*. Paco é um jovem estudante de física, mas que sonha em enveredar pelos caminhos da arte. Ele vara noites em longos ensaios solitários, se preparando em segredo para o teste que pode lhe render o seu primeiro importante papel como ator de teatro. Paco e Maria vivem momentos desencontrados em suas trajetórias. Enquanto o filho busca autonomia, arquitetando seu primeiro projeto de vida adulta, a mãe anseia pela tranqüilidade das origens e dos vínculos familiares. Mas a relação é tecida por uma forte cumplicidade. Mãe e filho se assemelham: como artesões do cotidiano, teimam em inscrever seus sonhos na realidade, ainda quando essa parece lhes negar qualquer possibilidade de realização criativa. Esse tom utópico tecido pelos anseios dos personagens destoa claramente do cenário sombrio da narrativa, pois seus sonhos são constantemente confrontados a uma condição social limitante.

1.3

Há uma conotação trágica que circunda a história desses protagonistas e que pode ser percebida por referências a tragédias clássicas como *O Fausto* de J.W. Goethe, *Hécuba* de Eurípides, e *Hamlet* de William Shakespeare, além da referência ao mito cristão de Jesus Cristo presente em uma das cenas iniciais do filme [5]. Esses elementos ganham terreno ao longo da narrativa e findam por encontrar eco na trajetória dos personagens quando seus sonhos são quebrados por uma imagem televisiva real, que encontra ressonância na história fictícia. A imagem, que se desenha na tevê, é a de Zélia Cardoso de Melo, a recém empossada ministra da economia brasileira, quando anuncia o novo plano econômico posto em vigor pelo governo Collor.

1.4

Entre outras medidas, o plano anunciado pela ministra, incluía o bloqueio de todos os depósitos bancários da população brasileira. No filme, Maria assiste à tevê, e se depara com esta notícia. Como guardava as suas parcas economias em forma de caderneta de poupança, ela se vê impossibilitada de realizar seu projeto de retorno a *San Sebastian*, o grande sonho que movia a sua vida.

---

[5]Os diretores comentam essas referências às tragédias clássicas citadas nas entrevistas registradas nos extras do DVD *Terra Estrangeira*. No filme, a presença destes elementos trágicos está articulada a trajetória do protagonista Paco: Paco ensaia a peça de Goethe, encarnando o Fausto; Paco assiste à peça Hamlet e confunde-se com este personagem na diegese; a mãe de Paco é associada à figura de Hécuba. Paco é ainda, associado à figura do Cristo redentor em um dos diálogos iniciais do filme, e assim como no mito cristão, tem um fim trágico e sacrificial.

A decepção é tamanha, que a personagem não suporta o golpe, e morre de um ataque cardíaco. A protagonista é morta pela ministra da economia, em *"um dos assassinatos mais originais do cinema"* [6], como comenta a diretora Daniela Thomas. Este acontecimento acaba por selar igualmente o destino de Paco, seu filho e dependente econômico. Só e profundamente abalado, o rapaz assiste a ruína progressiva de seus sonhos.

1.5

Sonhos Perdidos

A ruptura dos sonhos dos personagens operada por efeito do contexto político real permite uma reflexão acerca da política institucional brasileira. Os dramas de Paco e Maria lembram perdas vivenciadas por tantos brasileiros anônimos, que nessa ocasião, tiveram seu sustento, seus sonhos e projetos de vida usurpados pelo autoritarismo de seus representantes políticos. O ano de 1990 representou um marco no cenário político brasileiro. Esse foi o ano em que entrou em vigor o mandato de Collor, o primeiro presidente da República democraticamente eleito após mais de 20 anos de ditadura militar.

---

[6] Ver os extras do DVD Terra Estrangeira.

As eleições de 1989, nas quais se elegeu Collor, resultaram de um amplo movimento pela democratização do país. Diversos setores da sociedade brasileira lançaram-se nas *Diretas Já*, o maior movimento civil organizado da história brasileira, que ganhou as ruas das principais cidades do país, reivindicando eleições presidenciais diretas no Brasil, e realizando conquistas importantes, como: a volta ao poder civil [1985], a aprovação de uma nova constituição [1988] e a realização das eleições diretas para Presidente da República em 1989. Um dos fatores que contribuíram para que esse movimento ganhasse força foi a forte crise econômica na qual o Brasil havia se afundado na década de 1980. Esperava-se que a nova gestão sanasse essa crise, investisse em políticas sociais e contribuísse para o fortalecimento de uma cultura democrática. O discurso de Collor se sustentava no apoio aos descamisados e em uma reforma de cunho ético, contra a corrupção e o uso patrimonialista do espaço público que caracterizava as gestões anteriores. Mas contrariando essas expectativas, o seu desastroso mandato [1990-1992] lançou o país em uma crise sócio-econômica que, se já se arrastava desde meados dos anos 80, atingiu níveis sem precedentes. À recessão, e aos altos índices inflacionários se acrescentaram atos de corrupção ativa operados pelo Presidente. Collor e sua equipe deram prosseguimento a um processo de inserção do Brasil no mercado internacional seguindo a linha do governo anterior (a gestão de José Sarney). Dentro desse contexto, os anseios por descentralização, participação social e liberdade, que compunham a pauta do movimento democrático,

serviram de escape para alguns preceitos neoliberais como a desresponsabilização e o enxugamento da máquina pública, que transferiram para o nível local e para os cidadãos (ainda despreparados) as responsabilidades pela assunção das providências que cabiam ao Estado. As mudanças ocorridas nos tempos de Collor estavam conectadas com transformações que se desenvolviam em escala planetária. Este é um momento de expansão definitiva dos grandes conglomerados econômicos, que diluem os protecionismos, e as fronteiras que se opunham à livre circulação das forças de mercado. A chamada *globalização econômica* é acompanhada de um processo de fragilização dos aparatos estatais, que tendem a se descentralizar e se reduzir, enxugando suas máquinas e transferindo poderes e ações para o setor privado, ou ainda para o terceiro setor.

As medidas tomadas pelo governo Collor - com o suposto intuito de sanar a crise financeira, e integrar o Brasil a uma economia global - desmancharam sonhos individuais e coletivos, arrastando consigo muitos projetos de vidas. O movimento democrático viu reascender em Collor a imagem do autoritarismo, e o próprio cinema brasileiro, ao ser afetado pela crise, viveu um período de estagnação sem precedentes [7]. Em 1990, Collor e sua equipe rebaixaram o ministério da cultura ao nível de secretaria e fecharam os órgãos estatais responsáveis pelo fomento do cinema brasileiro. Tendo em vista a inexistência de alternativas de financiamento e suporte institucional, a produção do cinema brasileiro ficou inviabilizada durante um período de pelos menos quatro anos.

---

[7] Para maiores informações sobre o cinema brasileiro na década de 1990, ver a introdução deste trabalho.

Da *Terra em Transe* à *Terra Estrangeira*

Terra Estrangeira nasce nesse contexto, e emerge do desejo de expressar um momento em que o cinema brasileiro entre tantas existências e possibilidades criativas havia sido silenciado pela ausência de amparo do governo brasileiro. Ao abordar de modo crítico a questão social no país, o filme se alinha a uma tradição cinematográfica que enxerga no cinema um instrumento de reflexão e transformação social pela veia do sensível. Assim, a imagem de um Brasil distópico, cujos repetidos tropeços na esfera política revelam o reverso do *Eldorado* mítico, lembra o clássico *Terra em Transe* [Glauber Rocha, 1967], um dos célebres filmes do *cinema novo* [8] brasileiro. Esse Brasil mítico e paradisíaco aparece aqui como uma invenção ou apropriação da classe dominante, berço distante da maior parte de seus filhos. Essa idéia reaparece no filme de Walter Salles e Daniela Thomas que aqui analisamos. Como o comenta Lúcia Nagib, se lá, a imagem distópica do Brasil se revela na subida do ditador Diaz ao poder (uma clara alusão ao golpe de 1964), aqui, ela toma corpo na imagem da ministra Zélia Cardoso, que pela tevê, anuncia o plano econômico posto em vigor pelo governo Collor. Quase três décadas separam os dois filmes, mas as imagens de *Terra Estrangeira* parecem revelar uma continuidade nos padrões de comportamento político do brasileiro. As práticas permanecem impregnadas de posturas patrimonialistas e autoritárias, em que a corrupção e as disparidades sociais ganham terreno.

---

[8] O Cinema-novo é um movimento cinematográfico brasileiro que emerge por volta do final da década de 1950 e atinge seu ponto áureo na década de 1960. Para mais informações, ver a introdução deste trabalho.

Se há pontos de encontro entre as narrativas citadas, elas também revelam divergências significativas. *Terra em Transe* e *Terra Estrangeira* apresentam concepções diferentes do fenômeno político. Assim, se no filme de Glauber Rocha o anseio de transformação social do protagonista (um intelectual de classe média) é sufocado pela ignorância das massas e pelo autoritarismo das elites, em *Terra Estrangeira*, esse engajamento social sequer se manifesta. A ele, substitui-se o cansaço e a descrença em relação à política; a idéia de que *o Brasil não tem jeito*, e o jeito para aqueles que foram excluídos das regalias, é abandonar essa terra que lhes é alheia. Essa sensação de não pertencimento ao local de origem se reflete também na elaboração estética da narrativa, que busca suas mais fortes influências no *filme noir americano* [9], e no cinema de Wim Wenders, cujos personagens - detetives e *flanêurs* (respectivamente)- encarnam *"a sensação moderna do eterno estrangeiro"* [10].

Política e Desencanto

O ar de desencanto transmitido pelo filme não implica, no entanto, na ausência de uma veia política, como aponta Nagib, para quem o filme, embora faça referências a fatos políticos, não apresenta a política como um tema. Para Nagib, em *Terra Estrangeira* a política emerge somente através do uso de citações a um passado cinematográfico (o *Cinema Novo brasileiro*), se apresentando como nostalgia de um

---

[9] O *Filme Noir* americano consiste num gênero cinematográfico emergente nos Estados Unidos na década de 1940. Ele nos fala de um período histórico específico, posterior à grande Depressão de 1929. Uma estética singular, marcada pela fotografia em preto e branco, com fortes contrastes de luz e sombras; uma atmosfera sombria, nostálgica; e a presença de narrativas policiais com personagens perturbados, de caráter ambíguo, ou moralmente duvidosos caracterizam esse gênero que representa esse momento de decadência econômica, ética e ideológica. O sonho americano havia sofrido forte abalo, e o cinema de então nos fala dessa atmosfera de angústia, desilusão e incerteza que invadiram o seio da cultura americana.

[10] Nagib: 2006. p. 45. (Sobre essa *sensação moderna do eterno estrangeiro*, ver discussão sobre a estrangeiridade no item *"O Estrangeiro"*, *adiante* nesse capítulo)

tempo e de um cinema em que era possível se tecer uma reflexão política:

> *Embora menções a fatos políticos sejam abundantes no filme, a política não se configura como tema. Trata-se de destinos individuais de personagens da classe-média afetados pela recessão econômica, mas não pela luta de classes. Assim, enquanto o Eldorado utópico em Terra em Transe encontra-se viciado na origem por ser um projeto da classe dominante para o seu próprio usufruto, em Terra Estrangeira trata-se de uma crença positiva da classe média, endossada como perda pela enunciação. Os personagens simbólicos, animados pela urgência de mudar o mundo, dão lugar a indivíduos comuns movidos por aspirações pessoais. Coerentemente, a <pátria> se transforma em <pai> e a <política> em <religião>* [11]

A colocação de Nagib expressa uma compreensão do fenômeno político diferente da que iremos abordar nesse estudo. Trata-se de uma percepção marxista, que resume a política à sua dimensão macroestrutural, e a categorias de análise como o Estado, os partidos políticos e o embate classista entre burguesia e proletariado.

[11]Nagib: 2006. p. 46.

O filme político é segundo esta ótica, aquele que traduz as contradições entre a classe burguesa e proletária, e neste sentido, carrega a dimensão do engajamento social, ou seja, o comprometimento com a inversão da ordem social estabelecida. De fato, essa dimensão institucional da política não é tematizada em *Terra Estrangeira*, se apresentando apenas como um pano de fundo na história. No entanto, o filme abre margem para uma discussão política mais aprofundada, que transcende a dimensão institucional e a luta de classes. Aqui, a política escorre pela sociedade, ganha vida nessas existências comuns, porém singulares dos indivíduos e nos seus encontros com a alteridade. São *"esses destinos individuais de personagens"* (sejam eles ou não de classe-média), que tornam manifesto o fenômeno político em sua dimensão micro-social, e nos mostram como se tecem as suas múltiplas conexões com o nível macro da sociedade. O que se destaca são as *políticas da vida,* que abrangem *"as substâncias múltiplas da vida do homem em sociedade, no tempo e no mundo"* (Morin: 1969.p.10). Assim compreendida, a política se revela inseparável de uma dimensão ética, e de uma reflexão filosófica, pois é no encontro com o outro, e em meio ao mistério do devir humano que a política se entretece.

A Ética da Hospitalidade

O filme articula a problemática da política institucional brasileira a um questionamento ético. O que se revela essencial na narrativa não é a *luta de classes*, mas aquilo que, sendo comum aos diferentes segmentos da nossa sociedade, está na raiz das desigualdades sociais

não somente econômicas, mas quaisquer que sejam: a exclusão da alteridade. As imagens do filme nos falam da nossa incapacidade de ver, e acolher o outro, o diferente, de nos reconhecermos em sua face, e nos sensibilizarmos com o seu padecimento. O que aqui se apresenta é o inverso daquilo que Julia Kristeva denomina hospitalidade: *"essa capacidade que possuem alguns seres humanos de oferecer uma morada a outros, que não a tem, ou dela se encontram provisoriamente privados* [12]*"* (Kristeva: 1998. p. 88). A hospitalidade é para a autora a atitude definidora de um grau mínimo de humanidade e consiste em abrir dentro e fora de si um espaço para a existência do outro. Dar uma morada, abrir suas portas a um estrangeiro, implica em possibilitar-lhe não somente a sobrevivência, mas a sua vivência e realização como sujeito humano e indivíduo criativo. Leonardo Boff também nos fala dessa virtude que considera a virtude primeira do humano, aquela que nos diferencia das outras espécies. Para Boff, a hospitalidade é, antes de tudo, *"uma disposição da alma, aberta e irrestrita"* [13] ao acolhimento do outro, envolve sensibilidade e compaixão. Assim como o amor incondicional, diz ele, a hospitalidade não rejeita ou discrimina ninguém. Ela está relacionada aos cuidados mínimos do humano (como comer, beber, poder descansar, etc.), que permitem a sobrevivência, e a vivência, mas também a um mínimo

---

[12] Tradução da autora do original francês: *"L´avenir d´une Revolte"*. Paris: Calmann-Lévy,1998.

[13] Boff: 2005. p.198.

espiritual que definem nossa humanidade (a capacidade de sermos solidários, cooperativos, e capazes de conviver). Assim sendo, ela reflete a nossa própria condição em face do universo: existimos porque fomos acolhidos, pela Mãe Terra, por uma família, por uma sociedade, por parentes, amigos; e para continuarmos a existir precisamos desenvolver a consciência de que partilhamos todos, uma mesma casa comum, que necessita dos nossos cuidados, da nossa acolhida, para se manter viva e equilibrada. *Terra Estrangeira* desperta essa reflexão acerca da necessidade de hospitalidade no mundo atual, ao revelar personagens que atravessam situações de perda e abandono profundos, imagens que pedem por um mínimo de acolhimento. A narrativa se dá do ponto de vista de personagens estrangeiros [14], aqui entendidos como os *outros* da nacionalidade, aqueles que não pertencem ou não estão incluídos no *Estado-nação*. Como assinala Julia Kristeva, o estrangeiro é *"aquele que não faz parte do grupo, aquele que não é dele, o outro"*. (Kristeva: 1994. P.101). Ao longo da história, o estrangeiro foi o outro da família, do clã, da tribo, da religião, do império, do reino, da nação, etc. A sua exclusão é definida, sobretudo, de acordo com os critérios do direito do sangue e do direito da terra. Mas não é qualquer diferença que propicia a condição de estrangeiridade. O grupo do qual a figura do estrangeiro é excluída, afirma a autora, consiste sempre em um grupo social organizado em torno de um determinado poder

---

[14] Voltaremos a esse ponto mais adiante.

A partir da formação dos Estados modernos, a definição de estrangeiro passa a designar aquele que é estranho à nação, aquele que não possui a mesma nacionalidade, e que está de fora das teias de proteção, dos direitos e deveres assegurados pela ordem de um determinado Estado. A existência do estrangeiro coloca em questão a contradição existente entre direitos do cidadão e direitos humanos.

No filme, o estrangeiro está representado na figura do migrante (aquele que se desloca para outros países em busca de melhores oportunidades de vida), mas também naquele que na ausência de condições materiais de existência, ou seja, na falta de amparo social, se sente estrangeiro em seu próprio território. Não por acaso, Maria é uma imigrante basca exilada em terras brasileiras. Ela é filha de um povo de tradições milenares, que apesar de viver na Península Ibérica desde meados de 2000 a.C, foi vítima de constantes ataques e ocupações, sendo assim expropriados, banidos de seu território. Este povo, que por tanto tempo permaneceu do lado de fora das teias de proteção do Estado [15], lembra os tantos povos condenados ao desterro, ao exemplo dos curdos e palestinos, que hoje perambulam pelo mundo, gritando e lutando por reconhecimento.

---

[15] O país Basco ou *Euskadi* é uma comunidade autônoma da Espanha, situada ao norte, junto aos Pirineus. Seu povo conquistou direito a *"nacionalidade histórica"* após um longo e violento processo de luta e resistência. Estima-se que o povo basco viva na Península Ibérica desde meados de 2000 a.C., tendo sofrido constantes ataques resultantes das várias ocupações a esse território. Mas apesar das fortes invasões, que incluíram a do império romano, os bascos preservaram seu legado cultural, sua língua, e suas tradições milenares. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pa%C3%ADs_Basco_(Espanha)

A figura de Maria aponta, por outro lado, para a imagem de um Brasil hospitaleiro, terra extensa e fértil que ora recebeu tantos imigrantes (italianos, alemães, japoneses, etc.) em busca de melhores oportunidades de vida. A personagem se encontra revestida de símbolos da hospitalidade, já que seu nome lembra a mitologia cristã, em que *Maria* representa a mãe de *Jesus*, símbolo da criação, do amparo e generosidade infinita. Ela é ainda relacionada à *Hécuba*, figura maternal da mitologia grega. No filme, a morte da personagem permite que essa imagem ceda espaço a outra: a de um Brasil incapaz de acolher e dar condições mínimas de vida aos seus próprios habitantes. O cenário representado pelo viaduto *Minhocão* ancora esta percepção: longe do paraíso natural, da *terra prometida*, território fértil e hospitaleiro do imaginário colonial, o Brasil real e atual revela sinais de esgotamento. A *"Pátria amada"*, mãe simbólica do acolhimento está (assim como Maria) exausta e moribunda. A perda da mãe confere notoriedade à perceptível ausência de uma figura paterna na família de Paco. Esta falta sutil nas cenas iniciais do filme se tornará gritante no momento da morte de Maria, que atordoada em face das imagens do pronunciamento da ministra Zélia, morre pronunciando a palavra *pai* em basco. A ausência de hospitalidade então se explicita, pois a personagem morre só, clamando em vão pelo amparo de um pai distante. A perda da mãe completa esse estado de desamparo, que no filme está diretamente relacionado com a situação social do brasileiro.

O significado do *pai* é essencial para a compreensão do filme. A figura do *pai*, assim como a da *mãe*, representa amparo, mas o seu significado vai além desta dimensão. Para a psicanálise freudiana, por exemplo, o *pai* simbólico é também responsável pela instauração da alteridade nas experiências primeiras do humano. Ao se interpor entre a mãe e a criança, como outro desejante do afeto materno, o *pai* permite que se estabeleça o limite entre o *eu* e o *outro*, permitindo ao ser humano nascente a compreensão de sua vinculação à figura materna, mas também de sua singularidade. Ao permitir que se desfaça a fusão psíquica do filho com o universo materno, ele se coloca como uma figura que revela o encanto do mundo exterior, abrindo ao humano a possibilidade de interação com o mundo social. Criam-se assim as condições para o nascimento da subjetividade do indivíduo e a realização de sua capacidade simbólica. Já o filósofo Emmanuel Lévinas ressalta a relação de paternidade como uma das experiências essenciais da ética, que permitem o alargamento da existência pela saída do ser, enquanto estado ontológico de solidão. Para o autor o sujeito humano só se define pela relação ética, pensada como responsabilidade por outrem. É a deposição do *eu* soberano e a sujeição ao apelo do outro que nos possibilita o acesso a condição de sujeitos. Nesse sentido, o *pai* é aquele que estabelece uma relação com uma alteridade que sendo absolutamente singular, é simultaneamente parte de si. A paternidade permite uma saída do fechamento da identidade que caminha em direção a uma abertura, multiplicação das possibilidades de existência do *eu*, no outro, possibilidades que apesar de não me terem sido concedidas são, de alguma forma, igualmente minhas.

Não se trata de uma relação de posse, nem de renovação ou confusão do pai no filho, e sim de uma possibilidade de *existir pluralista* [16]. É esta figura do pai enquanto imagem fundamental da ética, imagem que abraça a alteridade que ambicionamos resgatar neste texto. A ausência de uma figura paterna no filme está associada à ausência de uma ética da hospitalidade e à perda do sentimento de segurança no mundo atual. Zigmunt Bauman discute essa sensação de desamparo situando-a no contexto atual do projeto de modernidade, quando ocorre um deslocamento de um período sólido da modernidade em direção a uma *"modernidade líquida"*.

A Utopia moderna consistiu na construção de um projeto de sociedade ou de mundo diferente e melhor do que aquele que se tinha: um mundo inteiramente projetado e administrado pela racionalidade humana que garantisse mais comodidade e bem-estar aos indivíduos, e que fosse, sobretudo, plenamente controlável e seguro. Para isso foi preciso que se rompesse com todo um aparato de crenças, valores e instituições sociais que se colocavam como empecilhos a esse projeto. Ocorre uma ruptura com um modo específico de racionalidade, com um modo de sentir e pensar o mundo, que o enxergava como um todo ordenado, perfeitamente equilibrado e auto-regulável do qual o homem era apenas parte, para outra que separa homem e natureza e o coloca no comando dessa última.

---

[16] Lévinas:1982. p.61-64.

Dessa ruptura nasce a percepção de um mundo administrável, lógico, calculável, previsível que conhecemos hoje. Para Bauman, o período sólido da modernidade é aquele que inaugura este projeto humanista, derretendo o modo de vida pré-moderno, e solidificando uma nova estrutura social, e uma nova concepção da existência. Um dos ideais perseguidos pela era moderna foi o da emancipação do indivíduo das teias rígidas, fechadas da comunidade e sua densa trama de valores morais; e a difusão da livre iniciativa. Citando Pierre Rosanvalon e Jean-Paul Fitoussi, Bauman nos lembra que esse processo de individualização assume um caráter ambivalente, já que se ganha em liberdade, mas se perde em segurança:

> *Ele é ao mesmo tempo um vetor da emancipação dos indivíduos que estimula sua autonomia e os torna portadores de direitos, e um fator de insegurança crescente, fazendo com que todos sejam responsáveis pelo futuro e obrigados a dar à vida um sentido não mais predeterminado a partir de fora* [17].

O Estado-nação é a organização política moderna criada para ocupar o espaço das antigas comunidades que eram regidas pelos laços de familiaridade, proximidade, vizinhança. Esta instância instaura uma identificação, uma vinculação entre o nascimento e o pertencimento a um dado território político, e propõe em troca da submissão ao seu poder legítimo, a garantia da ordem social, e da segurança e bem-estar dos indivíduos no interior desse território.

---

[17] Jean-Paul Fitoussi e Pierre Rosanvalon apud Zigmunt Bauman: 2003. p. 25-26.

O Estado-nação não é apenas uma instituição burocrática que gerencia os negócios de um país, ele foi revestido de conotações simbólicas e afetivas. Como explica Edgar Morin:

> *A pátria é o mito que ampliou ao conjunto de uma nação os aspectos inerentes a uma comunidade familiar. A palavra "pátria" contém a essência materna e paterna. Suscita amor e obediência de parte dos "filhos da pátria", desta forma, miticamente dispostos numa relação de fraternidade* [18].

O filme permite uma conexão de sentido entre a ausência de um pai e o esvaziamento da noção de pátria para os brasileiros. Como dissemos, o pai simbólico é aquele que institui limites, referências, mas para abrigar uma nova possibilidade de subjetivação, de existência, de significação do mundo. Nesse mesmo sentido, os líderes de Estado encarnam simbolicamente a face da proteção, do amparo, instauram a dimensão normativa da lei e da justiça, e permitem o surgimento de uma vinculação, de um sentimento de solidariedade fraterna entre os membros de uma mesma nação. Ora, em *Terra Estrangeira* essa imagem não se materializa. O Brasil aparece como um país marcado pela corrupção, em que não há limite, justiça, amparo que permitam aos personagens a realização de si, já que faltam oportunidades de vida, ou mesmo de sobrevida aos seus habitantes. Assim é também essa ausência de pai que Maria reclama no momento de sua partida. A personagem morre desamparada por um pai, mas também por um país.

---

[18] Morin: 2005. p.148

Essa sensação de desamparo transmitida pelo filme pode ser relacionada a um passado colonial brasileiro, mas também ao advento de uma série de transformações recentes que configuram o que Bauman denomina *modernidade líquida*.

A utopia moderna parece ter se perdido de seus propósitos em meio à busca desenfreada pelo progresso. A velocidade, e a extensão das mudanças se intensificaram cada vez mais; aos poucos, elas se capilarizaram, afetando radicalmente as instituições sociais responsáveis pelo fornecimento de certezas, consolidação de padrões e rotinas. Elas também têm se renovado constantemente, e de um modo tal, que já não conseguem servir de referência para as ações humanas e para estratégias existenciais em longo prazo. A vida humana teria se fragmentado, se assemelhando a uma *série de episódios de curto prazo*. As seguranças transmitidas por organizações como o Estado, a família, a comunidade, a igreja, e até a ciência, foram abaladas. Muitas das responsabilidades que cabiam a estas instituições sociais recaíram sobre os ombros dos indivíduos, cada vez mais isolados uns dos outros, sobrecarregados e inseguros:

> *A responsabilidade em resolver os dilemas gerados por circunstâncias voláteis e constantemente instáveis é jogada sobre os ombros dos indivíduos- dos quais se espera que sejam free-choosers e suportem plenamente as conseqüências de suas escolhas* [19].

---

[19] Bauman: 2007. p. 10

Para Bauman, o momento atual registra um fenômeno surpreendente: a separação entre poder e política, *"a dupla da qual se esperava, desde o surgimento do Estado moderno e até muito recentemente, que compartilhasse as fundações do Estado-nação até que a morte os separasse"* (Bauman: 2007. p.8.). Segundo o autor, o poder, antes relacionado à conquista do espaço, tem-se tornado cada vez mais globalizado, volátil, invisível e extraterritorial, enquanto que a política - *"a capacidade de decidir a direção e o objetivo de uma ação"* (Bauman:2007.p.8)- persiste territorializada, presa ao nível local, sendo incapaz de solucionar problemas produzidos globalmente. Os interesses que mobilizam as ações estatais encontram-se hoje desconectados das necessidades dos cidadãos, que por sua vez, sentem-se cada vez mais vulneráveis; desinteressados da política institucional e desmobilizados a agir politicamente. A globalização econômica, que traz efeitos desastrosos para as economias mais fracas, é ainda acompanhada de avanços vertiginosos no plano da ciência, da tecnologia e das telecomunicações que encurtam as distâncias e democratizam o acesso às informações, tornando visíveis as contradições sociais no mundo inteiro. O aparente vácuo político convive com manifestações que oscilam da mais franca apatia, ao terror dos fundamentalismos [20].

---

[20] As poucas iniciativas de resistência, como é o caso do Fórum Social Mundial, que articula e promove o diálogo entre movimentos sociais do mundo inteiro, trazem conquistas pontuais, mas esbarram nos interesses dos gestores, no desinteresse da população, na carência de recursos, nos abismos culturais, na dificuldade de negociação com os gestores, na dificuldade de unificar agendas, interesses e tendências tão diversas.

O *Brasil que não tem jeito*: um país de emigrantes

O período Collor evidencia no Brasil esse tempo de incertezas, insegurança e descrença profundas, que se reflete no plano estético. *Terra Estrangeira* nos transmite essa sensação de desorientação, associada a um desejo de busca por novas utopias norteadoras. Após abrigar sucessivos desastres políticos, o Brasil é visto como *o país que não tem jeito*, ou ainda, como aquele em que não se cumpriria a profecia do *Eldorado*. Brasileiros (como Paco) sentindo-se estrangeiros em seu próprio país optam pelo exílio[21] em busca de melhores alternativas de vida, enquanto que o Brasil se torna um país de emigrantes pela primeira vez em sua história. Silvana Pirillo, pesquisadora do campo de migrações internacionais, descreve bem o panorama real que encontra ressonância no filme:

> *Segundo dados do Censo do Itamaraty, 1.900.000 brasileiros vivem fora do país [22]. O Brasil que, no início do século recebia imigrantes da Itália, do Japão e da Alemanha, dentre outros, a partir da década de 80 começa a exportar mão-de-obra de forma muito expressiva. A situação econômica do país, o aumento do desemprego e o descrédito na política são elementos apontados como propiciadores da saída dos brasileiros [23].*

---

[21] Um exílio que não é mais de ordem política como nos tempos de ditadura, mas, sobretudo, de ordem econômica como ressalta Walter Salles em trecho comentado do DVD *Terra Estrangeira*.

[22] Os dados são referentes ao Censo 2000, e estão disponíveis no site do Ministério das Relações Exteriores: www.itamaraty.gov.br.

[23] Pirillo: 2003.p.34-35

Paco, o protagonista de *Terra Estrangeira*, é um herdeiro deste cenário. Tendo perdido a mãe, seu único ponto de referência afetiva em meio a um núcleo familiar fragmentado ele se encontra em uma situação de total desamparo. As imagens revelam um estado de solidão profunda, pois não há parentes ou amigos lhe confortem nesse momento.

1.6.

Como agravante, o jovem não possui qualquer vínculo empregatício que lhe proporcione uma fonte de renda estável. Sendo economicamente dependente da mãe, Paco se depara então com as primeiras dificuldades: como proporcionar à mãe uma última morada, se no Brasil, o rito de sepultamento exigido pela cultura impõe limites financeiros aos seus crentes? E como ainda, manter seus projetos, e se sustentar economicamente se até então não possui nenhuma experiência de trabalho? São muitas as dificuldades. Nervoso, o rapaz acaba fracassando em seu tão sonhado teste para o teatro, e em seu desespero, esbarra em caminhos tortuosos como o do alcoolismo.

1.7.

Dá-se então o encontro com o misterioso Igor [Luis Mello], o dono de um estranho antiquário, que lhe oferece uma oportunidade *"fácil"* de trabalho.

Paco rumaria para Lisboa, onde entregaria uma suspeita encomenda. Em troca, ganharia a possibilidade de conhecer *San Sebastian*, a terra de sua mãe, realizando o sonho que esta não pode concretizar em vida. Desorientado e sem perspectivas, o rapaz aceita a arriscada oferta, projetando em *San Sebastian*, a imagem da mãe, um porto de referências estáveis que lhe faltava em seu país de origem.

Chegando a Lisboa o caminho de Paco se cruza ao de outros jovens estrangeiros:

1.8.

O trumpetista Miguel [Alexandre Borges], um talentoso músico de jazz incompreendido em sua arte, sua companheira Alex [Fernanda Torres] (ambos brasileiros) e outros jovens migrantes provindos de colônias *"pretoguesas"* que habitam um pequeno cortiço no andar de cima da pousada em que se hospeda [24]. Todos projetavam na imagem da terra estrangeira, melhores perspectivas de vida, mas a realidade encontrada por esses imigrantes não corresponde às expectativas criadas. A Europa sonhada tampouco se revela acolhedora: não há ofertas interessantes de trabalho, somente bicos em ocupações indesejadas pelos portugueses.

---

[24] Os *Pretogueses*, como são denominados em Portugal, são africanos nativos de ex-colônias portuguesas tais como Moçambique, Cabo Verde, Angola.

Grande parte dos nativos, longe de serem hospitaleiros, reproduz preconceitos, assumindo posturas xenófobas. Assim, Miguel, Alex, e os jovens africanos não encontram melhores oportunidades de vida, findam por se submeter a subempregos, e a condições de vida precárias. Alex é garçonete em um pequeno restaurante, enfrenta humilhações do patrão, jornadas redobradas, e péssimas condições de trabalho; Já Miguel, que sonhara viver de sua música instrumental na Europa, também não encontra receptividade junto ao público lisboense. Surgem apresentações ocasionais em bares, mas o seu real sustento vem do envolvimento com uma rede de contrabando. É para ele que Paco deveria livrar a encomenda trazida. Mas, antes de recebê-la, Miguel é morto, em uma tentativa frustrada de trapacear os traficantes, vendendo por fora uma das peças contrabandeadas. Ao chegar a Lisboa, Paco, que ignorava os acontecimentos, se descobre envolvido no esquema desses contrabandistas, cujo mandante se revela na figura do conhecido Igor. A encomenda por ele trazida, um belo violino Stradivarius, esconde na verdade um punhado de valiosíssimos diamantes, que seriam repassados ao chefe do tráfico: um francês, o Sr. Kraft [Tchéky Karyo].

A narrativa não é linear. Desde o princípio esses dois universos, o núcleo brasileiro e o núcleo português da história, se entrelaçam. Com as idas e vindas da câmera, o personagem de Paco parece espelhar-se no de Miguel. Assim como as imagens de Alex ressoam inicialmente em cenas protagonizadas pela mãe de Paco.

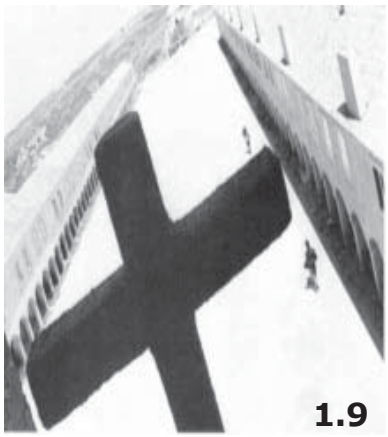
Assim, o filme cria coincidências biográficas nas trajetórias desses personagens. Paco parece seguir os passos de Miguel: quando este morre assassinado pela quadrilha de contrabandistas da qual tentara se safar, Paco parece assumir a sua identidade, pois mesmo sem ter ciência do que se passa ao seu redor, ele acaba se tornando refém do golpe que o músico tentara aplicar aos contrabandistas, tornando-se cúmplice e amante de Alex. Alex, por sua vez, se torna a principal referência de Paco em Lisboa, e à medida que os dois personagens se envolvem amorosamente, ela passa a preencher o vazio existencial que a morte da mãe deixara na vida de Paco.

A trama se estende tomando ares de *filme noir*, com muita ação, romance e suspense. Há tentativas frustradas por parte dos personagens para escapar aos percalços de sua condição econômica, às perseguições dos contrabandistas (os antagonistas do filme), e aos envolvimentos com o crime. Mas uma vez envolvidos na rede da ilegalidade (ou da estrangeiridade?), os personagens parecem adentrar em um beco sem saída, e suas trajetórias culminam em destinos trágicos. As únicas brechas apontadas pela narrativa parecem se concentrar nas relações de amor e amizade [25] que se tecem entre os personagens da trama. É somente destes encontros amorosos que brotam possibilidades criativas para a superação dos dramas enfrentados em suas trajetórias.

---

[25] O português Pedro [João Lagarto], e o africano Loli [Zeka Laplaine], encarnam um espírito ético remanescente entre os personagens.

Renato Luiz Pucci Jr. comenta a insinuação de uma temática religiosa neste e em outros filmes de Walter Salles. O autor chama atenção para elementos sugestivos da iconografia religiosa cristã[26] que ficam sempre à margem, distantes dos personagens, denotando, no entanto, uma dimensão de interioridade:



1.9

A temática religiosa se insinua nesse filme de aparência exclusivamente secular. (...) embora os personagens jamais dialoguem com essa iconografia, ela está ali, a simbolizar uma transcendência ou interioridade que em princípio não lhes é inacessível[27].

A possibilidade da religação, como uma alternativa à condição de desamparo vivenciada pelos personagens é então sugerida pela narrativa, mas não se concretiza nas vivências dos personagens. Prevalece no filme uma atmosfera distópica: perseguidos pelos traficantes, Paco e Alex fogem rumo a San Sebastian. Mas ao tentar cruzar a fronteira com a Espanha, o casal é surpreendido pelos criminosos. A fronteira é cruzada, mas seus sonhos não são alcançados. Assim como Miguel, Paco é assassinado e morre nos braços de Alex, sua companheira, com a promessa serena do retorno à casa.

---

[26] Os crucifixos da capela lisboense, os azulejos sacros no interior da capela, ou ainda a comparação que se estabelece no inicio da narrativa entre Paco e o Cristo Redentor (no momento em que este experimenta uma roupa para ajudar a mãe em suas costuras) são exemplos citados pelo autor, aos quais podemos ainda acrescentar a presença dos santos que escondem em seu fundo falso os diamantes dos traficantes. É notável o desprezo com o qual Miguel quebra a imagem, em sua procura por dinheiro.

[27] Pucci Jr *in* **Cinema dos Anos 90**/Denilson Lopes Org. Argos: 2005. p. 134-135

1.10

A modernidade exílica

O retorno à terra de origem, a procura pela figura paterna, a ânsia pelo colo materno, o desejo de regresso ao lar, ou ao seio familiar, permeiam do início ao fim as trajetórias dos personagens, e constituem-se como facetas de uma mesma procura por segurança e acolhimento. Paco, Maria, Miguel e Alex anseiam por uma atmosfera de hospitalidade e reconhecimento, no entanto morrem sem realizar este desejo. Estes jovens estrangeiros representam uma geração que não encontra oportunidades de vida em seu meio social. Eles nutrem o desejo por condições mínimas de sobrevivência, mas também, por uma teia de laços que lhes permita extrair sentido de suas existências, possibilitando sua realização como sujeitos plenos, já que as instituições socialmente responsáveis pelo amparo, tais como o Estado-Nação, a comunidade, a família já não servem de pontos de apoio a essas trajetórias. Para esses estrangeiros em suas terras, a migração, surge como uma alternativa idealizada aos seus problemas.

As vivências dos personagens lembram as experiências desses tantos migrantes que hoje povoam os territórios de fronteira, populações condenadas a um eterno deslocamento, sempre em busca de melhores oportunidades de vida e de uma atmosfera mínima de hospitalidade. Como explica Leonardo Boff:

> *Hoje há milhões de refugiados econômicos, religiosos, políticos e de guerra, enfim, todos aqueles que não encontraram mais lugar em seu meio ou dele foram expelidos. Atualmente existem cerca de 50 milhões de refugiados de guerra, destes 20 milhões dentro de seus países. A esses deve-se acrescentar os 175 milhões de pessoas que emigram pelas mais diversas razões buscando outras terras para viver. O drama que os acompanha é o desamparo e a falta generalizada de uma atmosfera de hospitalidade que poderia aliviar sua situação desumana[28].*

Para Bauman, a problemática atual da migração, tem raízes na disseminação global do modo de vida moderno, que, se por um período significativo esteve restrito às partes *"privilegiadas"* do globo, (leia-se Europa, Japão e América do Norte) atingiu agora os recantos mais longínquos do planeta.

---

[28] Boff: 2005. p. 111

Bauman explica que todo esforço no sentido de ordenar o mundo supõe a exclusão de uma porção de elementos. A ordem moderna se sustenta num princípio de exclusão. Seu mecanismo de legitimação e a sua dinâmica, *"o progresso"*, exigem a eliminação e a negação de elementos que tradicionalmente compunham o corpo das sociedades e da natureza. Assim, tudo aquilo que difere, ameaça, ou simplesmente não acrescenta ao seu avanço é tornado inválido e descartado. Palavras como *"primitivo"*, *"atrasado"*, *"retrógrado"*, *"subdesenvolvido"*, são termos comuns no vocabulário moderno, e designam de forma pejorativa modos de vida diferentes, mas não menos válidos que o nosso. Na história da modernidade, houve sempre, como afirma Bauman *"um número demasiado de nós"*, um número de pessoas consideradas *"redundantes"*, *postas* à margem da sociedade. Com o progressivo avanço das tecnologias, muitos modos de vida se tornaram insustentáveis. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a incorporação de novas tecnologias no meio agrícola e nas indústrias, que aos poucos invalidaram a produção dos pequenosagricultores e as corporações de artesões, que foram obrigados a deixar seus ofícios e buscar empregos nos chãos das indústrias, e na mineração. O crescente número de desempregados e de pessoas socialmente excluídas no seio das cidades gerava uma tensão social alarmante. A solução encontrada para aliviar essa tensão social que brotava no interior das sociedades modernas foi a deportação desse excedente populacional para as *"terras inabitadas do planeta"*, os territórios *"recém-descobertos"* na visão dos colonizadores europeus.

> *Desde o princípio a era moderna foi uma época de grandes migrações. Massas populacionais até agora não calculadas, e talvez incalculáveis, moveram-se pelo planeta, deixando seus países nativos, que não ofereciam condições de sobrevivência, por terras estrangeiras que lhes prometiam melhor sorte. As trajetórias populares e prevalecentes mudaram com o tempo, dependendo das pressões dos "pontos quentes" da modernização, mas, no todo, os imigrantes vagaram das partes mais desenvolvidas (mais intensamente modernizantes) do planeta para as "subdesenvolvidas" (ainda não atiradas para fora da balança socioeconômica sob o impacto da modernização)* [29].

Assim, até meados do século XX, os países ditos *desenvolvidos* encontraram *"soluções globais para problemas de superpopulação produzidos localmente"* [30]. Tidos como *"terras de ninguém"*, os países não-modernos teriam recebido em seus territórios as ondas migratórias decorrentes da exclusão social produzida no interior dos países modernos, servindo assim de escoadouros para os seus refugos:

> *A remoção desse refugo produzido nas partes modernizadas ou em modernização do globo foi o mais profundo significado da colonização e das conquistas imperialistas*.[31]

---

[29] Bauman: 2005. p 50

[30] Bauman:2005. p. 13.[2]

Atualmente, afirma o autor, esse modo de vida se disseminou por todo o planeta, e faltam *terras inabitadas*, ou não-governadas, que possam desempenhar a função de depósitos para o volume crescente de *"lixo humano"* [32] produzido globalmente. Há hoje, uma produção maciça de pessoas consideradas *"redundantes"* [33], ou seja: inúteis para o sistema. Desempregados, e sem esperanças de serem reabsorvidos pelo mercado, eles estão à margem do processo produtivo em uma sociedade definida pelo critério da produção; estão à margem do consumo em uma sociedade em que a inclusão social é determinada pelo poder de compra.

Na era da globalização, surge uma nova onda migratória que assume a rota inversa do fluxo dos colonizadores. Devoradas pelo furacão moderno, as ex-colônias, incapazes de encontrar *"soluções locais para problemas produzidos globalmente"* (Bauman: 2005.p.13.), devolvem seus muitos filhos indesejados aos países pioneiros do processo de modernização, que atualmente representam os novos *"paraísos prometidos"*.

---

[31]No filme, o Brasil aparece como um país espoliado pelos colonizadores. Como lembra Nagib: *"há uma associação entre o sobrenome de Paco e Lope de Aguirre, o conquistador espanhol que esteve na América do Sul em busca do Eldorado"*. Assim: *"Paco é caracterizado como um descendente dos antigos conquistadores que outrora pensaram ter encontrado o paraíso na América, e é enquanto tal que se liga ao tráfico de pedras preciosas tão ambicionadas pelos colonizadores. A referência é explicitada pelo seu sobrenome, "Eizaguirre", pronunciado destacadamente como "Ex-Aguirre" pelo ator teatral Luiz Mello, que interpreta Igor, o contrabandista mefistotélico que o envolve no tráfico" (Nagib: 2006. p.47).*

[32] Ver Bauman, Zigmunt: *"Vidas Desperdiçadas"*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

[33] Bauman:2005. p.20

Essa realidade pode ser visualizada em *Terra Estrangeira*, já que o filme inverte a corrente migratória das ex-colônias portuguesas. Brasileiros, e africanos provindos de países como Angola, Cabo-verde, Moçambique procuram refúgio em Portugal, que entra no filme como *"o <pai> ou o país que nos <descobriu> para melhor nos abandonar* [34]*"*.

Sedentos por oportunidades, esses novos aventureiros esbarram, no entanto, em fronteiras solidamente erguidas, que quando não evitam a sua entrada no local de destino, impossibilitam a sua inclusão na nova sociedade. Se há livre circulação de mercadorias na era global, uma integração econômica entre os grandes grupos econômicos, que agora ultrapassam os limites nacionais, nunca houve tantas restrições à circulação de pessoas, a uma integração humanitária:

> *Em nosso mundo que rapidamente se globaliza, uma coisa que não está acontecendo é o desaparecimento das fronteiras. Ao contrário, elas parecem ser erguidas em cada nova esquina de cada bairro decadente de nosso mundo* [35].

As imagens do filme denunciam essa verdade silenciada; talvez por isso, seus personagens sejam eliminados em momentos em que se propunham a cruzar fronteiras. A presença maciça de migrantes e pessoas em busca de asilo no mundo atual, corporifica, e denuncia essa verdade contraditória ocultada pelo discurso da modernização.

---

[34] Ver comentário de Walter Salles, em *trecho comentado* nos extras do DVD Terra Estrangeira.

[35] Jonathan Friedman apud Bauman: 2003. p. 21

Na Roma antiga, a figura do *homo saucer* indicava vidas humanas desprovidas de qualquer valor e utilidade social. Bauman resgata essa categoria do antigo direito romano, apontada por Giorgio Agamben como o modelo ideal-típico de pessoa excluída. O *homo saucer* é o *fora-da-lei*, aquele que se encontra excluído tanto das leis humanas, quanto das leis divinas. Retirar-lhe a vida não constitui um delito, já que se encontra fora da ordem social, e como tal, daquilo que é definido por humanidade. Por outro lado, sua impureza e sua insignificância, o tornam indigno de ser ofertado como sacrifício aos Deuses. Reatualizando essa imagem, Bauman explica que o *homo saucer* da era global é aquele a quem é negado o estatuto da cidadania. Excluído das normas jurídicas prescritas pelos governos, mas também dos direitos humanos que lhes precedem, o *homo saucer* é declarado inexistente. Podemos dizer que o rosto de Paco é a imagem-símbolo deste *homo saucer* [36] contemporâneo. Refugo, experiência desperdiçada, destino sacrificado não pela lei divina, mas em nome de um projeto (des)humano. Seu rosto condensa a súplica desses tantos *outros* postos à margem das leis e da ordem. Estranhos às sociedades e aos direitos humanos, eles rogam por um olhar de reconhecimento, por uma atitude hospitaleira que lhes devolva a sua face humana.

---

[36] Agamben, Giorgio. *"Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua"* (1995) apud Zigmunt Bauman: 2005. p. 44.

O Estrangeiro

Partindo do contexto brasileiro, o filme aponta para uma reflexão a respeito da condição de *estrangeiridade* ao centrar seu foco em vivências de personagens socialmente excluídos. O *estrangeiro* aqui não é apenas o migrante, mas esse outro próximo, ao qual negamos o olhar de modo cotidiano. Na ausência, ou ainda, na invisibilidade de reais motivos, ou responsáveis, pela sensação de incerteza e vulnerabilidade vivenciada nos tempos atuais, o estrangeiro, símbolo do desconhecido, tem servido, como nos alerta Bauman, de escoadouro preferencial para as nossas ansiedades, e problemas existenciais. Perdendo a sua capacidade decisória para instituições globais ligadas aos grandes grupos financeiros, o Estado já não exerce a sua função de providência junto aos cidadãos. É no combate ao crime, ao terrorismo, aos estranhos estrangeiros, que residem suas principais fontes de legitimidade.

> *Além de representarem o <grande desconhecido> encarnado por todos os <estranhos que vivem em nosso meio>, esses outsiders particulares, os refugiados, trazem os distantes ruídos da guerra e o mau-cheiro de lares pilhados e aldeias incendiadas que não podem deixar de nos fazer lembrar como é fácil invadir ou esmagar o casulo de sua rotina segura e familiar (segura porque familiar), e como pode ser ilusória a segurança de sua posição* [37].

---

[37] Bauman: 2005. p. 85

Julia Kristeva nos fala da dificuldade do humano em lidar com a figura do estrangeiro, que ao longo da história foi tratado ora com veneração ora com desprezo [38]. Para a autora, o estrangeiro corporifica o desconhecido, aquilo que escapa aos limites da ordem e aos domínios da certeza. É um *"anjo negro, turvando a transparência, traço opaco, insondável"* [39]. Suas feições diferentes, estranhas, nos põem um misto de curiosidade e medo, e nos revelam a *"inexistência da banalidade entre os seres humanos"* (Kristeva: 1994. p.11.), mas fazem face à nossa necessidade de identificação, de familiaridade. O estrangeiro é cicatriz, diz Kristeva. Ferida narcísica, que revela a nossa fragilidade, incompletude, e eterna vulnerabilidade. Sua simples existência corrói o desejo de onipotência e onisciência humano, o mistério infinito, indissolúvel de seu rosto nos obriga a uma deposição do nosso Eu soberano[40].

Como lidar com a figura do estrangeiro, nesses tempos líquidos? Quando se rompem as fronteiras do tempo e do espaço, e se abrem estradas rumo a um terreno global? Pululam estranhos em toda parte. Estranhos homens modernos, *"rebeldes aos vínculos e às comunidades"* [41], já não se reconhecem em sua própria face. Anseiam por vínculos, mas temem perder suas liberdades. Só, o indivíduo moderno se olha no espelho; se descobre carente e frágil. Reconhecerá-ele o estranho que habita sua sombra projetada?

---

[38] Ver Kristeva, Julia. *"Estrangeiros para nós mesmos"* . Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

[39] Kristeva: 1994. p. 9.

[40] Sobre o rosto ver Emannuel Lévinas.

[41] Kristeva: 1994. p. 9.

Terra Estrangeira nos conduz a uma viagem iniciática aos terrenos da estrangeiridade. Em um dos mais belos diálogos do filme, a personagem Alex nos fala desse sentimento exílico moderno:

1.11

"... Não depende do lugar... Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira. Cada vez mais eu tenho consciência do meu sotaque, de que a minha voz é uma ofensa para o ouvido deles...

Sei lá, acho que eu tô ficando velha!?! (...) *Depois eu morro de medo de ficar velha aqui fora viu? Mas aí também eu penso em voltar pro Brasil... Nossa me dá um frio na espinha!"*[42].

Alex vivencia uma estrangeiridade sem fronteiras. O encontro com personagens de outras nacionalidades que partilham de dramas semelhantes, como é o caso do angolano Loli [Zeka Laplaine] que afirma: *"já mataram quase metade das pessoas da minha terra"* [2],

---

[42] Diálogo de Alex e Miguel no filme *Terra Estrangeira*.

[43] Diálogo de Paco e Loly em *Terra Estrangeira*.

permite que a questão social brasileira seja visualizada não mais como um problema exclusivo à nossa política institucional, ou ainda, como um problema de disparidades entre classes econômicas, mas, enquanto componente de uma postura disseminada universalmente: um ciclo de negação da alteridade mediada pela ausência de uma ética da hospitalidade. As imagens e os diálogos movimentam esse ciclo, tornando-o visível ao espectador. Aos olhos dos portugueses, por exemplo, os brasileiros não passam de mão-de-obra barata e indolente: *"Brasileiro é tudo a mesma coisa. No princípio parece que ficam mais baratos, mas depois...essa gente não nasceu para trabalhar!"*[44]. Os próprios portugueses são vítimas da discriminação de outros países da Europa: ao tecer planos para sair de Portugal, Miguel anuncia ao amigo Pedro [João Lagarto]: *"Eu te mando um cartão-postal da Europa"!* Os brasileiros são igualmente discriminados por outros europeus. Isso se torna explícito na fala do francês, o *Sr. Kraft*, grande mandante da quadrilha dos contrabandistas:

> *"Você sabe qual é o seu problema Igor? Você rouba coisas medíocres em um país de merda e as faz serem entregues por caras ainda mais medíocres que você! Igor você é mesmo um palhaço* [45]*!"*

Desperta atenção a cena na qual Alex tenta vender o seu passaporte a dois espanhóis. *"Passaporte Brasileiro não vale nada!"* dizem eles a Alex, que tendo sua auto-estima afetada, se curva timidamente em face dos antigos colonizadores.

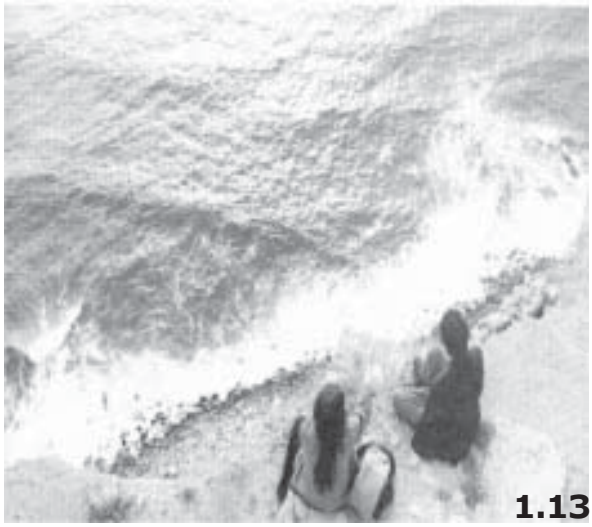
---

[44] Diálogo do filme Terra Estrangeira

[45] Diálogo original em francês (tradução da autora).

1.12

Essa postura depreciativa do Brasil é reproduzida pelos próprios brasileiros. De Alex também partem comentários maldosos sobre o país de origem, como aquele que brinca com as origens coloniais do Brasil:



1.13

"Você não tem nem idéia de onde você está não é? Isso aqui é a ponta da Europa! Isso aqui é o fim! Coragem não é, cruzar esse mar há quinhentos anos atrás? É que eles achavam que o paraíso tava ali ó... coitados dos portugueses acabaram descobrindo o Brasil".

Há uma escala de hierarquias sociais, produzida em função de um passado colonial que se perpetua em posturas igualmente depreciativas da alteridade.

Nessa escala, alguns brasileiros parecem interiorizar a sua *"ninguéndade"* [46], como o faz Alex, em resposta à pergunta do personagem Paco:

> *Paco: "Meu! Quem você pensa que é?".*
> *Alex: "Eu não sou ninguém, você, menos ainda, e o outro ninguém foi morto há três dias atrás".*

Em uma das mais belas cenas do filme, vê-se um navio encalhado em uma praia deserta. Em face dele, Paco e Maria, esse casal desesperado, em fuga. Seus destinos estilhaçados lembram o corpo putrefato desse gigante marinheiro, velho viajante impedido de tomar seu rumo: "Parece uma baleia!" diz Maria, e continua: *"A gente podia encalhar aqui, que nem ela..."*. Não parece o Brasil? Paraíso perdido? Espoliado por piratas que hospedara? Seus filhos expulsos, estrangeiros, abandonados, hoje *erram cegos pelo continente* [47]. São vidas exílicas, desperdiçadas, em busca de asilo, em busca de abraços.

1.14

---

[46] Ver Darcy Ribeiro em *"O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil"* . São Paulo: companhia das letras, 1995.

[47] Paródia da música *"Vai Passar"* da autoria de Francisco Buarque de Hollanda, cuja letra metaforiza o exílio político dos brasileiros perseguidos pela ditadura militar nos anos 1960.

CENTRAL DO BRASIL E A ÉTICA DA RELIGAÇÃO

"Ver o mundo em um grão de areia e um céu numa flor silvestre, segurar o infinito na palma da mão e a eternidade em uma hora"

(William Blake)

"Quanto retrocesso em apenas algumas décadas! Nossa ética da religação, que todos pensávamos que fosse se transformar na vanguarda de um movimento histórico planetário, não é e, talvez, não será nada mais do que um pequeno instrumento de resistência contra a barbárie..."

(Edgar Morin)

De longe se ouve o ranger repetido dos trilhos... Aporta à estação um novo trem. Ainda trôpegos, os vagões descarregam seus passageiros. São multidões apressadas, caminhos díspares que se entrecruzam sem o encontro do olhar. À *Central do Brasil*, convergem trajetórias múltiplas: do transeunte que ruma ao trabalho, ao migrante e o camelô da estação, vidas anônimas, que esbarram em suas buscas diárias pela sobrevivência. Paisagem emblemática do mundo suburbano do Rio de Janeiro, a estação *Central do Brasil* que já fora enfocada no clássico *"Rio, Zona Norte"* [Nelson Pereira dos Santos,1957] - um dos filmes precursores do *Cinema Novo* brasileiro - volta às telas, como cenário e título do premiado filme[1] de Walter Salles, que se consagrou como um dos marcos da *Retomada* [2]. O espaço constela universos conhecidos de nossa cinematografia: sertões e favelas, espaços-símbolos da miséria,[3] foram decalcados

---

[1] *Central do Brasil* (Walter Salles,1998) foi internacionalmente aclamado como um dos marcos do suposto *"renascimento do cinema brasileiro"*.

[2] Para mais informações sobre a Retomada do cinema brasileiro, ver a introdução deste trabalho.

[3] O *"Cinema Novo"* revelou-se pioneiro no sentido de adentrar o interior do território brasileiro, revelando a paisagem física, humana, imaginária que encontrava. As locações privilegiadas por esse projeto eram sertões e favelas, territórios que sintetizavam a experiência da miséria e evidenciavam a questão social brasileira. Esses espaços eram tidos como observatórios nacionais, que testemunhavam desigualdades locais e regionais gritantes, mas também como cenários que abrigavam a autenticidade da cultura brasileira, pontos livres da influência estrangeira, e verdadeiros trunfos em uma tentativa de afirmação nacional. (Para maiores informações sobre o *"Cinema Novo brasileiro"*, ver a introdução deste trabalho).

do imaginário do *Cinema Novo* e recriados em uma plataforma comum: um Brasil central, zona de passagens e desdobramentos, em que brasileiros comuns tentam cruzar as fronteiras da exclusão social e econômica.

Mais de quatro décadas separam os filmes dos dois diretores, mas as imagens denunciam uma continuidade com relação aos problemas sócio-econômicos brasileiros. Os filmes revelam imagens distantes da realidade romantizada das telenovelas, dos heróis e heroínas *glamourosos* dos filmes de Hollywood que preenchem comumente as salas de nossos cinemas, e dos mitos patrióticos inventados pela história oficial. O Brasil da estação Central é o outro do Brasil moderno, sua face recôndita, marginalizada, sua porção alheada, estrangeira. Como em seu longa-metragem anterior, o filme *Terra Estrangeira* [Walter Salles, 1995], em *Central do Brasil*, Walter Salles cria um cenário inóspito, do qual emergem personagens estrangeiros [4]. O destino por eles buscado, já não é a Europa, mas o próprio Brasil, um Brasil central e idealizado. São estrangeiros os migrantes econômicos provindos de regiões periféricas do país, dos sertões e das favelas assolados pela miséria, pelo desemprego, pela fome; um mar de gente que ruma aos centros econômicos do país, e que lá chegam esperançosos e sedentos de oportunidades. No filme, este centro é a cidade do Rio de Janeiro, embora as imagens nos lembrem outros tantos centros urbanos modernos. O espaço da estação atravessa-a como uma fissura, evidenciando os contrastes sociais de uma cidade e de um país partidos.

---

[4] Sobre a *estrangeiridade* ver o primeiro capítulo desse trabalho.

Não-lugares e sujeitos liquefeitos

As cenas iniciais do filme despertam uma reflexão acerca do modo de vida característico das grandes cidades. Apesar de aglutinar grandes massas de passantes, o espaço da estação não propicia encontros, relações interpessoais, diálogos. Trata-se de um espaço público impessoal e inóspito que nos transmite uma sensação constante de insegurança, hostilidade, desconforto. O cenário é cinzento, de poucas cores, mas tomado por um excesso de estímulos visuais e sonoros. A paisagem ao redor revela uma imensidão de concreto, em que prédios preenchem a linha do horizonte.

2.1

Alguns elementos fílmicos reforçam a sensação de mal-estar presente neste cenário. A trilha sonora que parece reproduzir a passagem de um trem confere um clima de tensão e uma sensação de velocidade à narrativa, reforçada pela montagem das imagens

tomadas em campo/contracampo [5]. Já os planos fechados, com *closes* sobre os rostos dos personagens e a pouca profundidade de foco ao fundo, intencionam transmitir ao espectador *"uma sensação de claustrofobia"* [6], de aprisionamento, que nos fala da paisagem interior daqueles que atravessam o local: pessoas ensimesmadas, fechadas em sua individualidade. Pequenos gestos como a disputa diária por assentos nos trens, ou o andar apressado e acotovelado dos passantes criam um atmosfera hostil entre os indivíduos que atravessam o local, reforçado por acontecimentos violentos que entrecortam a história: há um vendedor de jornais que relata na manchete do dia, o assassinato brutal de uma jovem, e ainda, o adolescente, que ao tentar roubar um toca-fitas é executado pelos vigilantes da Central.

A narrativa carrega um tom documental, legado da longa experiência do diretor no campo do documentário. Se as cenas chocam, nota-se ainda, certo abrandamento em relação à brutalidade de situações reais vivenciadas na estação ferroviária. Como afirma Fernanda Montenegro [atriz que interpreta Dora, a protagonista de Central do Brasil]:

---

[5] Campo/contracampo é a principal ferramenta do cinema clássico-narrativo, visto que introduz continuidade visual, sobretudo através da regra dos 30°, a imagens completamente descontínuas. Trata-se da montagem invisível, a qual naturaliza, aos olhos do espectador, a ilusão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico quando, na realidade, encontram-se separados. Assim, campo/contracampo refere-se à prática construída e estabelecida pelo cinema clássico-narrativo a fim de se parecer verdadeiro: a linguagem dominante como única realidade fílmica possível, sobrepondo-se às demais. Fonte: Revista de Cinema *Contracampo*. http://www.contracampo.com.br/66/campocontracampopeerre.htm

[6] Ver Sinopse no site oficial do filme: http://www.centraldobrasil.com.br/

> *O documento ainda não foi às últimas conseqüências. A gente sabe de histórias de gente que é atirada como brincadeira embaixo das rodas de um trem, ou passageiros que atiram pedaços de ferro ou pedras nas pessoas que ficam nas plataformas aguardando os trens. Tem gente cega, aleijada por conta disso...* [7]

As imagens lembram as descrições daquilo que Marc Augé denomina *"não-lugares"*, esses espaços que caracterizam a modernidade atual, por ele chamada de *"supermodernidade"*. Por oposição aos *"lugares antropológicos",* os *"não lugares"* são definidos como espaços públicos de trânsito, de ocupação breve, tais como aeroportos, rodoviárias, estações de trem e metrô, grandes cadeias de hotel, *shoppings* e supermercados, em que não se realizam comunicações interpessoais, relações sociais diretas capazes de produzir identificações e significações históricas. Os *não-lugares* não abrigam, não hospedam, existem para permitir a passagem solitária de grandes massas de indivíduos que têm com este uma relação puramente contratual mediada por símbolos socialmente instituídos.

Zigmunt Bauman também comenta a multiplicação desses espaços públicos desprovidos do sentido de coletividade no cenário urbano contemporâneo: os *"espaços públicos, mas não-civis"* [8], que define por oposição à idéia de *"espaço civil"* [9] levantado por Richard Sennett.

---

[7] Ver entrevista de Fernanda Montenegro concedida a Rubens Ewald Filho, nos extras do DVD Central do Brasil. Salles, W. (real.) (1998). ***Central do Brasil***. [DVD]. Brasil: Sony Pictures Classics.

[8] Bauman: 2001. p.114.

[9] Bauman: 2001. p.113.

O *"espaço civil"* é aquele em que os indivíduos se despem temporariamente de sua dimensão egocêntrica, de seus interesses exclusivamente pessoais, e assumem um compromisso com o coletivo, com o respeito e reconhecimento do outro, e o bem-estar comum (o que supõe o aprendizado e cultivo da *"civilidade"*, um conjunto de habilidades partilhadas, voltadas para o convívio em sociedade). O contrário ocorre com os *"espaços públicos, mas não-civis"*, que se destinam à passagem solitária de grandes massas de indivíduos, ao exercício de atividades individuais mediadas por relações de consumo, e se caracterizam pela ausência de uma atmosfera de hospitalidade.

Para Bauman, o surgimento, e a disseminação desses espaços nas sociedades modernas da atualidade está diretamente ligada à centralidade que nelas ocupa a noção de indivíduo, a uma incapacidade de lidarmos com a alteridade e a um *"esvaziamento e decadência da arte do diálogo e da negociação"* [10]. Haveria nessas sociedades, um desequilíbrio profundo entre liberdade e segurança. As inegáveis conquistas no campo da liberdade individual implicam em perda considerável de segurança, e na assunção de novas responsabilidades antes fornecidas pelas estruturas coletivas tradicionais como a comunidade e a família. É esse indivíduo recém-emancipado das teias rígidas, mas protetoras da comunidade, e que desconhece sua própria face sombria, que se lança hoje, no turbilhão instável das cidades *"liquido-modernas"*, descritas por Bauman como grandes núcleos, densamente povoados por uma incontável diversidade de indivíduos em constante movimento.

---

[10] Bauman: 2001. p.127.

Em função dessa intensa diversidade, da junção de interesses múltiplos e, muitas vezes antagônicos, os centros urbanos são vistos como lugares ameaçadores. A face indecifrável dos estranhos e estrangeiros que por eles circulam, corporifica as inseguranças, e temores difusos, que marcam nossa existência no mundo atual:

> *Os estranhos são a falta de proteção encarnada, e assim, por extensão da insegurança que assombra nossas vidas. De uma maneira bizarra e ao mesmo tempo perversa, sua presença é um conforto: os temores difusos e esparsos, difíceis de apontar e nomear, ganham um alvo visível, sabemos onde estão os perigos e não precisamos mais aceitar os golpes do destino placidamente*[11].

Os *"não lugares"*, juntamente com os *"lugares êmicos"*, *"lugares fágicos"*, e *"espaços vazios"* (categorias que integram os chamados *"espaços públicos, mas não civis"*) [12] constituem para o autor, diferentes modos de enfrentar, evitar, o inevitável encontro com estranhos em um cenário urbano povoado por uma multidão de seres humanos heterogêneos.

Assim, em espaços como o da estação Central do Brasil, que, como afirma Mario Pablo Fuks, *"já foram espaços de sociabilidade, mas nos quais as pessoas ficam reduzidas à condição de transeuntes que mal se olham, se falam ou se escutam"*, *"começa-se com uma diluição dos sistemas de reconhecimento do outro e acaba-se com uma perda de reconhecimento do nosso próprio eu"*. (Fuks: 1998. p.68. apud Emiliano Galende. *"De um horizonte incierto"*. Buenos Aires, Paidós, 1997).

---

[11] Bauman:2003.p130.

[12] Bauman: 2001. p.115-122.

Dora

2.2

Uma pequena mesa prostrada no *hall* da estação Central do Brasil parece destoar de sua atmosfera impessoal e inóspita. É o espaço ocupado por Dora [Fernanda Montenegro], uma senhora que ganha trocados redigindo cartas para os analfabetos que circulam pela Central do Brasil. Alguns transeuntes se permitem interromper o seu curso e, nesse espaço, empreendem novas viagens. Longe de suas rotinas repetitivas, das idas e vindas ao trabalho, eles se aventuram por mundos interiores, fronteiras inexploradas, ou abandonadas de si mesmos, que emergem como novas possibilidades por meio da escrita de Dora. Os anônimos ganham voz, deixam falar, transbordar sentimentos; saem momentaneamente do regime de *Chronos*, [13] para adentrar no livre tempo de *Kairos*, o tempo dos afetos. Em meio à rotina alienante, à corrida diária para garantir espaços de sobrevivência, as cartas ditadas à Dora revelam vidas silenciadas, experiências e sonhos desperdiçados, sentimentos guardados, amores perdidos. São apostas afetivas, tentativas de reatar laços com amores, familiares, amigos, e espaços distantes ou ainda com porções esquecidas de si mesmos.

---

[13] *Chronos* é o tempo humano quantitativo e abstrato. Linear e seqüencial, ele é contabilizado pelos ponteiros dos relógios. Embora sirva como referência universal, o tempo cronológico encontra-se desvinculado do universo afetivo, das vivências interiores de cada indivíduo. Esta outra concepção de temporalidade: *Kairos*, como diziam os gregos, tem sido desprezada em nossa corrida diária para acompanhar a marcha do progresso.

Miriam Chnaiderman discute a importância da escrita no filme. Para a autora, *Central do Brasil* comove quando revela o *"papel da escrita nos processos de singularização em meio a condições de vida tão adversas"* (Chnaiderman:1998. p. 72). Chnaiderman destaca a influência que o cinema de Nelson Pereira dos Santos exerce na obra de Walter Salles ao levantar ressonâncias entre *Central do Brasil* e *"Memórias do Cárcere"* [Nelson Pereira dos Santos, 1984], uma adaptação do livro de Graciliano Ramos para o cinema. Para a autora, em *Memórias do Cárcere*, a escrita emerge como *"gesto de vida"* [14]:

> *O filme de Nelson Pereira dos Santos é uma homenagem à escrita – ou mais amplamente à escritura que seria a possibilidade de qualquer atividade restauradora de algo diferenciador em meio a situações massificantes, situações de morte* [15].

O relato que abre o filme parece situar a escrita como um elemento chave, que abre brechas em um sistema de aprisionamento de si e do outro, abrindo as comportas do sentimento e portas para hospedar a alteridade.

Em grande plano, vê-se o rosto de uma mulher imersa em sentimentos. Os olhos chorosos, a voz embargada, o corpo pesado, parecem enfim respirar, revelando amores e dores guardados:

---

[14] Chnaiderman:1998. p. 72
[15] Chnaiderman:1998. p. 73

2.3

Querido, meu coração é seu. Não importa o que você tenha feito, eu te amo! Eu te amo! Enquanto você estiver trancado aí dentro, eu também estarei trancada aqui fora, te esperando".

A personagem que dita esta carta a Dora é representada pela atriz amadora Socorro Nobre, um rosto conhecido das lentes do diretor [16], cuja trajetória de vida inspirou o filme que aqui analisamos. Seu rosto é pleno de significação. Socorro é uma ex-presidiária, que teve a vida transformada por um encontro inesperado: a descoberta do artista plástico Frans Krajcberg, com quem passa a trocar correspondências quando ainda estava em regime de prisão. Krajcberg é um resiliente [17], que superou uma série de perdas e episódios profundamente traumáticos [18] experimentados em sua trajetória de vida por meio de sua produção artística e de uma intensa relação que estabelece com a natureza. O artista é um *"poeta dos vestígios"* [19]:

---

[16] A experiência de vida de Socorro foi tema de um documentário de Walter Salles: "Socorro Nobre" (1995), cuja trama inspirou o filme *Central do Brasil*.

http://www.ambafrance.org.br/abr/label/label45/sciences/page.html

[17] Empregamos aqui a noção de *resiliência* tal como utilizada por Boris Cyrulnik, que remete a uma capacidade pessoal de superação que possuem alguns indivíduos com trajetórias de vida marcadas por condições as mais adversas. *"... é essa nossa capacidade de superar os traumatismos psíquicos e as mais graves feridas emocionais: doença, luto, estupro, tortura, atentado, deportação, guerra... violências físicas e morais às quais milhões de crianças, mulheres e homens estão expostos no mundo de hoje"*. O autor relata experiências de superação de indivíduos, que saindo de situações-limites, foram capazes de aproveitar ao máximo suas potencialidades, chegando se destacar socialmente. Apontam-se nesses casos, a necessidade de recursos pessoais, e pontos de apoio familiares, ou institucionais. Ver entrevista com Boris Cyrulnik em:http://www.ambafrance.org.br/abr/label/label45/sciences/page.html

[18] Nascido na Polônia em 1921, Krajcberg vivencia em seu país, os tormentos da invasão nazista e soviética. Durante a Segunda Grande Guerra, perde toda a família. E então, torna-se um exilado. Foge para a França e posteriormente para o Brasil, onde se firma definitivamente como artista plástico.

[19] A vida de Frans Krajcberg foi motivo de um documentário anterior de Walter Salles: "Frans Krajcberg: o poeta dos vestígios" [1987].

recolhe resquícios de árvores devoradas pelo fogo das queimadas, e lhes confere nova vida, transformando-as em peças de impressionante beleza. Sua arte é um manifesto ecológico contra a violência e a arrogância dos homens que destroem a natureza, mas também consiste em um apelo (po)ético em prol da vida:

> *Eu sou homem muito revoltado. E eu estou fazendo tudo com o meu trabalho para mostrar a minha revolta, e sensibilizar um pouco mais a gente para compreender que a vida é um conjunto. Tudo que tem nesse planeta tem o direito de sobreviver e existir* [20].

As palavras de Krajcberg, sua experiência de superação e seu ideal de vida motivaram Socorro a persistir um sonho só seu: sair da prisão e refazer sua vida de um modo novo e digno. A arte-manifesto de Krajcberg foi tomada como metáfora para esse projeto de autotransformação: comparando sua vida à matéria-prima utilizada pelo escultor, Socorro passa a conceber a sua existência como uma obra de arte, uma expressão da plasticidade e do inacabamento próprios à vida e à condição humana.

A presença de Socorro no relato que inaugura o filme, o da mulher que se diz *"trancada"*, mas que se desmancha em sentimentos, confere à narrativa um significado complexo: sua experiência sugere por um lado, a imagem da *"prisão"*, que no filme, ganha corpo na idéia de que o habitante dos centros urbanos se encontra aprisionado, capturado por um sistema que leva ao isolamento, e à perda da sensibilidade.

---

[20] Palavras de Franz Krajcberg em trecho do documentário *"Socorro Nobre"*.

Por outro lado, sua imagem coloca desde o princípio a existência de brechas, possibilidades de *resiliência*, de re-significação, que serão confirmadas pela trajetória da protagonista Dora. Seu rosto condensa, além disso, um apelo ético, atenta para a necessidade de não emitirmos julgamentos prévios ou definitivos sobre o outro a partir de experiências isoladas, e propõe a necessidade do perdão[21].

Em uma entrevista concedida a Jurandir Freire Costa, Walter Salles relembra o impacto provocado pela fictícia mesinha da escrivã no cotidiano de pessoas reais que circulavam pela estação nos tempos da filmagem[22]:

> *A importância das cartas na vida de Socorro Nobre confirmou-se no caso de outras pessoas em "Central do Brasil". No primeiro dia de filmagem, a mesinha da Dora foi posta na estação. No roteiro havia uma série de cartas já escritas, e os atores, na maioria estreantes, tinham sido preparados para ditá-las. O conteúdo da correspondência falava dos laços com regiões ou familiares distantes e tentavam mostrar possíveis razões da migração interna brasileira.*

---

[21] Sobre a dimensão do perdão na obra de Walter Salles ver o terceiro capítulo deste trabalho.

[22] Costa Freire, Jurandir. *"Um filme contra o Brasil indiferente"*. Jornal Folha de São Paulo. Caderno Mais! 29 de Março de 1998, p. 5-7.

Só que, ao ver a mesinha, os próprios usuários da Central começaram a se sentar, a ditar as cartas e a pedir que fossem enviadas. Pouco a pouco fomos substituindo os depoimentos do roteiro pelos depoimentos espontâneos, que tinham uma carga afetiva, uma transparência de sentimentos sem dúvida responsáveis pela voltagem emocional do filme.(...)É impressionante como você diz tudo numa carta. As pessoas que sentaram ali e, mais tarde, fizeram o mesmo em Cruzeiro do Nordeste, no interior de Pernambuco, onde a cena das cartas se repete, tinham um enorme desejo de contarem histórias e, sobretudo, de serem ouvidas. Estas pessoas não têm voz pública e jamais aparecem na televisão, pois seus rostos e modos de vida não fazem parte da iconografia televisiva. Entretanto, quando falavam, diziam coisas de uma beleza inegável. Lembro, agora, do que dizia Pabst, o cineasta alemão: o realismo nada mais é do que uma ponte para o poético. Em Berlim [23] disseram que o filme tinha uma carga ocumental interessante. É verdade. Mas os depoimentos espontâneos acrescentaram ao filme uma força poética que ultrapassa o puramente documental.

[23] Walter Salles refere-se aqui ao Festival Internacional de Cinema de Berlim [1998], no qual *Central do Brasil* foi duplamente premiado: com o urso de ouro de melhor filme e o urso de prata de melhor atriz para Fernanda Montenegro.

O enfoque no rosto é significativo [24]. No filme, os relatos ditados a Dora emergem por meio de uma seqüência de rostos, tomadas em *close*. Juntos, eles constituem um apelo ético. Olhá-los é perceber que ali existe alguém, absolutamente singular, exposto, desnudo, que exige uma resposta, clama por acolhimento.

2.4

A idéia do aprisionamento do indivíduo moderno se torna explícita na cena posterior ao relato interpretado por Socorro: uma montagem que superpõe a imagem e o ruído de um portão de ferro fechando-se sobre um aglomerado de passantes.

2.5

[24] O rosto é uma porção do corpo que concentra grande parte de nossos sentidos, canais pelos quais percebemos o mundo e com os quais devolvemos ao mundo nossa porção singular.

Essa imagem encontra ressonância em outras cenas e elementos do filme como é o caso das seqüências que nos revelam o cotidiano da protagonista Dora. As imagens do apartamento de Dora se confundem com o cenário da Central do Brasil: trata-se de uma morada precária e intranqüila; Assim, como em sua exaustiva rotina de trabalho na Central, Dora avista a linha do trem da janela de seu velho apartamento. A paisagem é movimentada, barulhenta e sempre vista por entre grades. A personagem simboliza a sociedade ao seu redor. Essas imagens de aprisionamento e perda do horizonte nos falam da paisagem interna da protagonista, e transmitem a sensação de que Dora se encontra em um beco sem saída, à beira do caos e da morte.

Dora é uma professora primária aposentada, mas seu baixo salário a obriga a viver a custa dos trocados que arrecada como *"escrevedora de cartas"* na Central do Brasil. Em sua fisionomia cansada, se estampam as marcas de uma vivência plena de dores, frustrações e amarguras. Solteira, e muito solitária, ela guarda mágoas profundas do seu passado afetivo, em que se registram ainda muito cedo, a perda da mãe e o abandono da figura paterna. A vida sofrida que levou deu origem a uma mulher dura e fechada, incapaz de se sensibilizar com os relatos que testemunha diariamente. Ela abusa da confiança de seus clientes e do poder que lhe concede o domínio da escrita, e ao final de cada dia repetido de trabalho, se reúne com a amiga Irene [Marília Pera], para que juntas releiam as cartas que escreve. Sua existência vazia se preenche então com esses fragmentos de vida alheias.

Perdidas as rédeas de seu próprio caminho, Dora se compraz em julgar os destinos das cartas e torna-se árbitro cruel, decidindo quais delas merecem de fato atingir seus destinatários. Muitas são rasgadas, outras vão para o *"purgatório"*, a imensa gaveta em que repousam por longo tempo as cartas não-postadas. É o que aconteceria com a carta de Josué [Vinícius de Oliveira], esse garoto de nove anos que tanto sonhara em conhecer o pai.

2.6

Ao comentar Central do Brasil, Alex Galeno destaca a imagem da gaveta como uma metáfora central para a compreensão do filme.

> *A maldade de Dora nos faz pensar sobre os segredos mais cruéis que guardam os indivíduos. Agimos com nossas gavetas cotidianamente. Engavetamos e desengavetamos maldades sobre o destino do outro* [25].

Para Galeno, a atitude de Dora nos fala da ausência de hospitalidade disseminada em nossas sociedades. O gesto cínico e anti-ético da personagem encontra eco na realidade, se revelando na postura assumida por muitos de nossos governantes, mas também nas pequenas tiranias, menos perceptíveis que cultivamos em nossas vidas particulares:

---

[25] Galeno, Alex: 2008. p.16.

Alguns governantes agem como engavetadores de sonhos. Imaginem quantos de nós não já fomos engavetados? Quantos segredos guardam as gavetas das burocracias? Elas engavetam, como fez Dora, as nossas 'cartas' que clamam por justiça social, democracia, cidadania, amores, amizades e teimosias em acreditar ser possível uma outra agenda íntima e pública... O que é importante perceber é que as maldades não só advém das grandes gavetas, falsas e públicas, da sociedade. O que não significa deixarmos de fazer referências às grandes maldades e corrupções impetradas pela falocracia da República e pelos comensais de esperanças dos setores privados do capitalismo.

Dora encarna a indiferença de seu tempo. Como afirmam as palavras do próprio Walter Salles:

Dora carrega com ela a brutal indiferença de seu tempo. Não enviando as cartas, como prometera aos clientes, ela age com o cinismo dos que sabem que não vão ser punidos. Seu gesto é o espelho do que vem acontecendo aqui desde os anos 70 e 80. Nesta época, a indiferença secular dos poderosos para com quem não tinha poder parece ter crescido e ampliado seu círculo de influência. [26]

---

[26] Costa Freire, Jurandir. *"Um filme contra o Brasil indiferente"*. Jornal Folha de São Paulo. Caderno Mais! 29 de Março de 1998, p. 5-7.

Josué: um encontro inesperado

Um dia, o garoto Josué aparece com a mãe à mesinha de Dora. O menino deseja escrever ao pai que nunca conheceu, com a esperança de recompor a família. A mãe, Ana Fontenele [Sôia Lira], ainda grávida, deixara o marido e a cidade de origem a pequena *Bom Jesus*, no interior de Pernambuco, para tentar a vida no Rio de Janeiro. Guardava mágoas da relação, embora ainda amasse o parceiro:

2.7

"Jesus, você foi a pior coisa que já me aconteceu. Só escrevo porque teu filho Josué me pediu. Eu falei pra ele que você não vale nada. Mas ainda assim, o menino pôs na idéia que quer te conhecer".

A carta seria rasgada por Dora, não fosse o apelo de Irene: *"Não rasga essa não! É uma criança querendo encontrar o pai, recompor a família..."*. O gesto não comove Dora, para quem o *"pai"* não passa de um *"bêbado"*, que se encontrado, voltaria a bater na mulher e na criança. Mas após uma longa discussão, a carta polêmica acaba sendo engavetada, e com ela, a esperança de um reencontro familiar. Para a surpresa de Dora, os clientes retornam à sua barraca após alguns dias. Ana deseja substituir a carta por uma mensagem mais amorosa, indicando uma possível reconciliação com o marido. O sonho de Josué ganha corpo naquelas palavras escritas, mas na saída da rodoviária

ocorre uma tragédia: Ana é atropelada por um ônibus, e morre instantaneamente. Josué assiste a tudo. Como não conhece mais ninguém na cidade, o menino adentra num estado de desamparo profundo, entregue ao medo, e à própria sorte, pelos corredores ameaçadores da estação Central. Sozinho e sem referências, passa a residir na estação, onde aguarda em silêncio, o retorno da mãe ou de algum sinal que a relembre. Dora se torna então sua única referência, e a carta escrita, um elo que o liga à imagem da mãe, e à possibilidade de encontro com a figura paterna.

Josué procura Dora:

Josué:-"Eu quero escrever uma carta pro meu pai.

Anda, escreve..."

Dora:-"Você tem dinheiro?"

Inicialmente insensível à tragédia vivida pelo garoto, Dora leva às últimas conseqüências o seu individualismo infantil e irresponsável. Movida pelo desejo de consumo, faz uso do elo de confiança que a liga ao menino e compromete o destino da criança, se aliando a Pedrão [Otávio Augusto] - o segurança da Central do Brasil -, quando este lhe propõe vender Josué a um grupo que *"envia crianças para serem adotadas no exterior"*. Com o dinheiro da transação, Dora compra uma nova tevê, mas ao apresentá-la à amiga Irene tem seu comportamento reprovado: *"Tudo tem limite Dora!"*, afirma Irene, como mãe que mostra a uma criança aquilo que é ou não permitido,

em uma sociedade que não parece impor limites éticos aos apelos do consumo. A tevê de Dora exibe programas em que se *"topa tudo por dinheiro"*, seguidos de propagandas de *"Contour Pilow"*, mas o comercial do produto não explica que para culpa não há remédio. Não há *Contour Pilow*, que cure a insônia de Dora após o acontecido. O apelo ético de Irene mobiliza Dora. A dúvida acerca do destino de Josué, que pode ter caído nas garras do tráfico de órgãos e o remorso diante da possibilidade de morte do menino se colocam então como limite, ponto de bifurcação em sua vida. É nesse momento que Dora abre margem para uma ruptura com o seu cotidiano alienador: ela decide voltar à casa de Yolanda [Stella Freitas], a mulher a quem vendera Josué, e arriscando a própria vida, resgata o garoto.

2.9

Um jogo de morte e vida rodeia a relação dos protagonistas: ao resgatar Josué, Dora passa a correr risco de vida, pois recebe ameaças da quadrilha com a qual se envolveu. Porém é esse gesto arriscado que opera desvios em sua rotina mortificante, e confere um novo sentido à sua existência. Ao salvar Josué, ao tornar-se responsável pelo menino, Dora finda por salvar a si mesma, renasce, ou melhor, nasce como sujeito.

A Viagem e a Ética da Religação

Dora e Josué lançam-se em uma inusitada viagem pelo interior do nordeste, à procura do pai do garoto. No filme, esta viagem empreendida rumo ao sertão é plena de significados. Se, representa um deslocamento físico, também anuncia um deslocamento psíquico, pois à medida que Dora e Josué adentram no interior do território brasileiro, também vemos se anunciar um movimento de imersão no universo afetivo dos personagens. A partir desse momento o filme ganha um caráter de *"filme de estrada"*, gênero cujos traços podem ser percebidos em quase todos os filmes do diretor [27], nos quais, a imagem da estrada, e o contato com universos físicos e humanos inexplorados desempenham um papel significativo em processos de transformação interna dos personagens. Em *Central do Brasil* essa influência parte, sobretudo, de dois registros: *"Alice nas Cidades"* [*Alice in den Staden*, Wim Wenders, 1974], e *"Passageiro: profissão*

---

[27] Percebem-se traços do *Road Movie* em pelo menos quatro filmes do diretor: *"Terra Estrangeira", "Central do Brasil", "Abril Despedaçado"* e *"Diários de Motocicleta"*.

repórter" [*The Passenger*, Michelangelo Antonioni,1975], cujos diretores são descritos pelo próprio Walter Salles como duas de suas mais fortes influências [28]. *"Alice nas Cidades"*, narra a história de um jornalista em crise existencial, que se transforma através do encontro inesperado com uma criança, a menina Alice, abandonada pela mãe em um aeroporto de Nova York. No filme de Antonioni, o protagonista também é vivido por um jornalista em crise [Jack Nicholson], que se transforma pelo contato com um novo universo: o continente africano e os seus desertos, pontos silenciados pela cultura ocidental moderna. Dora, a protagonista de *Central do Brasil*, não é jornalista, mas enquanto *"escrevedora"*, possui o domínio sobre a comunicação dos afetos alheios. Se não comunica, é por ter, ela mesma, perdido a capacidade de interagir com o *outro*, de partilhar sentidos, sentimentos, de comungar. O próprio ato da escrita perdeu para ela a dimensão da criatividade, e ganhou um tom mecânico, tornando-se um trabalho alienado. Fechando-se para o *outro*, como um mecanismo de defesa, Dora fechou-se também para si mesma e para novas experiências afetivas, encerrando-se em um cotidiano repetitivo, porém familiar e protetor. A imagem da estrada com a qual se defronta a personagem constitui assim, um convite para a ruptura com esse ciclo de repetição e alienação. Como afirma Walter Salles:

> *O filme de estrada colide frontalmente com essa cultura conformista. Filmes de estrada são um convite para experimentar algo na pele, acima de*

---

[28] Ver entrevista de Walter Salles em: Nagib, Lucia. *"O Cinema da Retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90"*. São Paulo: Ed 34, 2002.

tudo. Um convite para ir além daquilo que o espectador já viveu. Filmes de estrada são narrativas sobre aquilo que podemos aprender do outro, daqueles que são diferentes de nós mesmos. No mundo que confronta cada vez mais esses ideais, a importância do Road Movie como uma forma de resistência não pode ser menosprezada [29].

A experiência da viagem contida no filme figura, nesse sentido, como uma proposta ética, pois por o *"pé na estrada"* supõe abertura, hospitalidade. Viajar é abraçar o desconhecido, e o imprevisto, defrontar-se com paisagens físicas e humanas estrangeiras. E de modo recíproco, viajar é tornar-se *outro*, um desconhecido em busca de abraços, de rostos e gestos hospitaleiros, um estrangeiro para o *outro*, mas também para si mesmo.

A viagem permite ao homem perceber, muitas vezes, o quanto ele era um desconhecido para si mesmo, ela acorda o estrangeiro que secretamente habita em cada um de nós, provocando uma desestruturação significativa [30].

Provocando um distanciamento em relação aos espaços-tempos que nos são familiares, a viagem permite que incorporemos novos olhares sobre nós mesmos, em um movimento de auto-análise, muitas vezes impossibilitado pela teia de proteção que nos envolve cotidianamente.

---

[29] Salles, W. *"Filme de estrada: manual de instrução"*. O Estado de S. Paulo. São Paulo. Caderno 2. 20 dez 2007.

[30] Pirillo: 2003. p. 49

É esse afastamento em relação à rotina, e ao lugar de origem, que permite a Dora vivenciar um processo de estranhamento e experimentar transformações significativas. No seu caso, o contato com o estranho é dado, sobretudo, pela relação afetiva com o garoto, de quem se aproxima ao longo da viagem. Afeto e cumplicidade vão surgindo entre os dois, numa relação invertida, em que, muitas vezes, a criança cuida, manda e indica o caminho a ser seguido a um adulto imaturo, medroso, e *mal-criado*. A relação é tensa, e constrói-se lentamente, não sem dores, ou dificuldades. Dora e Josué vivenciam estranhamentos e tentam por diversas vezes se separar em meio à viagem.

No filme Josué é um elemento transgressor e juvenil, e funciona como um *"alter ego"* da protagonista Dora. Dora é uma figura desencantada, deserotizada. Seus atos corporificam o conformismo e a perda dos referenciais éticos; Já Josué simboliza o oposto. Apesar de vivenciar uma condição de mais profundo desamparo, ele é um ser desejante, um menino determinado e questionador, movido por um sonho de religação: o sonho de encontrar o pai, de recompor a família, e mesmo em condições limites, preserva os valores transmitidos pela mãe.

> *o alter do filme com quem Dora contracena, é um ser exposto aos perigos decorrentes de uma condição de máximo desvalimento e desamparo, mas animado (no sentido de alma), por um desejo*

fundamental que orienta sua existência: encontrar o pai, ser reconhecido por ele e desfrutar dos valores dignificantes conferidos por uma família, um sexo, e um ofício pleno, para um menino de significação social [31].

O rosto de Josué emerge como um apelo ético: exige de Dora uma resposta, uma postura imediata de solidariedade responsiva à sua condição de desamparo, que colide frontalmente com o seu caráter individualista e egocêntrico. Mas ele também constitui um convite para que Dora saia do seu estado de solidão e usufrua dos prazeres da sociabilidade. O drama de Josué, criança marcada pela perda da mãe e pela ausência de uma figura paterna, coloca em evidência a questão do desamparo da própria Dora, que aqui simboliza o indivíduo da *sociedade líquido-moderna*. A perda da mãe e a ausência da figura paterna são temas recorrentes na obra de Walter Salles. Em *"Terra Estrangeira"* essa idéia conota a sensação de desamparo e desencanto vivenciada pelos personagens em função do contexto político da década de 1990. Esses temas voltam a se apresentar em *"Central do Brasil",* e mais recentemente em *"Linha de Passe"* [Walter Salles, 2008]. Mas se *"Terra Estrangeira"* transmite uma sensação de impotência, uma atmosfera antiutópica que culmina com a morte dos protagonistas da história, os dois filmes posteriores apostam em uma saída que valoriza a ação individual e passa pela transformação interna dos personagens.

---

[31] Fuks:1998.p.69

Essa transformação individual vivenciada pelos protagonistas coincide com uma aposta de refundação ética na modernidade atual. De fato as crianças dos filmes de Walter Salles não representam uma pureza perdida, e sim a face espelhada do indivíduo líquido-moderno, um indivíduo livre, porém, imaturo e auto-centrado, que como tal, é incapaz de se constituir como sujeito social responsável; o que explica a procura obsessiva das crianças pela figura paterna nos filmes de Salles, uma busca por amparo e por novos referenciais.

A narrativa confirma essa relação espelhada. À medida que os dois personagens se aproximam, as conversas revelam coincidências biográficas: assim como Josué, a infância de Dora havia sido marcada por traumas profundos, em que se destacam: a perda da mãe, e o abandono da figura paterna. Os diálogos permitem à Dora rememorar, e re-significar o seu próprio passado. Aos poucos, a mulher dura e seca, com suas roupas masculinas, e seu visual descuidado, passa a redescobrir o sensível, o prazer e a feminilidade. É também na estrada, que Dora passa a reconhecer a figura masculina (o outro sexual), quando conhece César [Othon Bastos], o motorista de caminhão pelo qual se apaixona, e por quem se permite pela primeira vez, manifestar seu desejo sexual e amoroso.

Em uma bela cena, Dora pede um batom emprestado a uma senhora em um banheiro de rodoviária e com certo temor, passa a colorir o rosto com tons vivos, encarnados. O gesto simboliza a redescoberta do universo afetivo, da paixão de si e do outro.

2.11

O cenário acompanha essa transformação. À medida que a estrada avança, o ambiente cinzento e barulhento da Central do Brasil cede espaço a uma paisagem mais nítida, calma, colorida com tons vivos e ocres, próprios ao imaginário sertanejo. Nesse ponto a narrativa abre margem para interpretações que apontam um maniqueísmo entre o sertão e a zona urbana, com uma idealização do universo sertanejo. Críticos como Lúcia Nagib, Ivana Bentes e Luiz Zanin Oricchio apontam este contraste. Ivana Bentes discute a representação do universo sertanejo em *Central do Brasil* e outros filmes da *Retomada*. Este espaço com rica conotação simbólica, que no *Cinema Novo*, servira de cenário privilegiado para uma representação crua, e engajada, da experiência da miséria e das fraturas sociais, seria revisitado pela cinematografia recente, mas visto sob perspectivas diferenciadas. Os filmes da *Retomada* perderiam, segundo a autora em conteúdo político e em experimentação estética, quando comparados aos clássicos do *Cinema Novo*:

> *Passamos da "estética" à "cosmética" da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo a corpo com o real), ao steadicam, à câmera que*

surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o "belo" e a "qualidade" da imagem, ou o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema "internacional popular" ou "globalizado" cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética internacional [32].

No caso de *Central do Brasil*, a viagem rumo ao sertão inclui citações a esse passado cinematográfico [33], mas culmina com uma representação romantizada do universo sertanejo, na qual o sertão emerge como contraponto ético a um cenário urbano *líquido-moderno*[34], ou ainda, como um território de conciliação que se afasta da aposta radical do Cinema Novo na transcendência e na liberdade:

> *O filme contrapõe o mundo urbano de afetos em dissolução veloz, da solidão e da liquidação dos valores éticos, ao cenário rural de afetos duradouros, mundo das trocas e da fala, onde a palavra ainda vale algo, mundo da memória, das imagens sacras e fotográficas, e das cartas que registram todas as promessas* [35].

---

[32] Bentes:2007. p. 196

[33] Estas citações emergem por meio da filmagem em Milagres já filmada por Ruy Guerra [*Os Fuzis, 1963*] e por Glauber Rocha [*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, 1969*] e da referência a Vitória da Conquista (cidade natal de Glauber Rocha), através da figura de Othon Bastos, ator ícone do Cinema Novo brasileiro.

[34] Sobre a dissolução dos laços sociais na sociedade líquido-moderna, ver Bauman, Zigmunt.

"Amor Líquido". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

[35] Bentes: 2007. p. 167

Oricchio reafirma este posicionamento. Para o autor, embora o filme de Salles seja rico em implicações simbólicas, a narrativa não é tocada pela política - no sentido amplo do termo – e é esta carência de discussão política, característica do contexto cinematográfico presente, que o diferencia da tradição cinematográfica na qual pretende se inserir.

> *Fica clara no filme a oposição entre cidade e campo, como marcas e locais de ressonâncias simbólicas bem distintas. A cidade é o lugar da violência, no qual uma pessoa pode ser friamente assassinada, sob o olhar indiferente de todos. É onde crianças podem ser raptadas e servem para o comércio de órgãos, talvez a forma mais hedionda do potencial criminal humano. O campo - o sertão, no caso - funciona como exata contrapartida, e seria uma espécie de reserva moral da nação. É o lugar da pobreza digna, da solidariedade, dos valores profundos que se foram perdendo em outras partes, mas lá estão preservados como num sítio arqueológico da ética nacional. O sertão nesse caso aparece como terapêutica possível para uma nação doente. Porque o sertão em Central do Brasil é o lugar da conciliação. Lá onde o Cinema Novo buscava a expressão máxima da divisão, do conflito, da dissonância, o novo cinema do Brasil busca a confraternização, o apaziguamento dos contrários...*[36].

---

[36] Oricchio: 2003. P. 138

Para Nagib, a viagem dos personagens em busca de uma figura paterna coincide no plano simbólico com uma busca pela identidade nacional, ou pelo significado da nação, que no filme *Terra Estrangeira*, aparece esvaziada de sentido. O significado do pai/pátria será então revelado pela redescoberta de um *Brasil profundo*, um Brasil puro e verdadeiro, esquecido nos rincões do nosso território. No contexto de retomada de nossa cinematografia, essa imagem indica ainda, uma procura por legitimidade, que lhe será conferida pela redescoberta das locações do sertão nordestino explorado pelo Cinema Novo:

> *A procura do pai, na diegese, corresponde, num plano metalingüístico à busca da pátria nordestina perdida no passado do cinema novo, destinada a oferecer filiação histórica ao cineasta atual. No entanto a ânsia pela pátria e a paternidade nunca foi assunto do cinema novo que tinha como óbvio o seu território de pertencimento e negava as tradições cinematográficas assadas* [37].

De fato se analisado de acordo com os critérios da territorialidade, a narrativa abre margem para as contradições apontadas. Compreendemos, no entanto, que em *Central do Brasil*, o sertão emerge, sobretudo, como metáfora, encontrando-se vinculado ao processo de interiorização vivenciado pela protagonista.

---

[37] Nagib: 2006. p. 71

A forma acompanha, serve à narrativa: os planos ganham profundidade e abertura, e a passagem de uma cena a outra se torna menos brusca ao longo da viagem. Tudo se volta para expressar um aprofundamento do olhar de Dora, o movimento de introspecção e extrospecção da personagem, e a expansão de seu horizonte: uma saída de si em direção ao outro; uma saída do mesmo, em direção ao novo. Walter Salles explica a elaboração estética do filme, e sua modificação em função da transformação do universo interior da personagem:

2.12

2.13

O filme começa muito fechado, com teles, planos que olham só para os rostos dos personagens. A perda de identidade se dá pela pouca profundidade de foco, pelos fundos desfocados, tudo está flou lá atrás. E à medida que os personagens vão recuperando suas identidades, ou se re-sensibilizando, a câmera vai ganhando profundidade de campo, você ganha foco. As lentes passam de 300 no início, para 24 no final, 21 às vezes.Os sons, que

são superpostos no início, intencionalmente caóticos, também vão se tornando mais puros à medida que os personagens ganham a estrada e se aproximam daquele pai hipotético [38].

O processo de transformação vivenciado por Dora atinge seu ápice na cena em que esta briga com Josué, e por um momento, se descobre só e perdida em meio a uma romaria sertaneja, um mar de gente movida por um sentimento comum de religiosidade.

2.14

A imagem é radicalmente inversa à das multidões que atravessam a Central do Brasil, sua atmosfera impessoal, e seu cenário antiutópico. Ao adentrar na *"Casa dos milagres",* o espaço que reúne velas, imagens e *ex-votos*, fragmentos múltiplos de fé, e gratidão, Dora compreende o significado que as cartas que escreve operavam na vida daquelas pessoas. O impacto é tão forte, que ela perde a consciência, deixando-se absorver por esse universo desconhecido, estrangeiro. Dora amanhece deitada no colo de Josué (uma referência invertida da imagem da Pietá), deixando-se enfim absorver por esse firme laço de afetividade.

---

[38] Ver entrevista que Walter Salles concede a Rubens Ewald Filho, nos extras do DVD Central do Brasil. Salles, W. (real) (1998). *"Central do Brasil"* [DVD]. Brasil: Sony Pictures Classics.

2.15

Para Nagib a cena do desmaio de Dora na procissão configura uma citação de Glauber às avessas [39], que culmina com uma solução conservadora:

> *O transe religioso, no passado motivo de crítica a uma massa alienada que se deixava manipular "pela cruz ou a espada", se configura aqui por uma câmera giratória que produz o milagre da revelação: a escrevedora cínica, que destruía as cartas por ela ditadas, se conscientiza de seu pecado e se penitencia, passando a postar as cartas que lhe confiam. Ao fim do transe, Dora amanhece deitada no colo de Josué, numa composição invertida da Pietà conscientemente idealizada por Salles, que com isso identifica o menino ao pai chamado Jesus, tal como no mito cristão* [40].

Essa abundância de símbolos da iconografia cristã motivou críticas por parte da comentadora, para quem o filme aposta no resgate de valores tradicionais centrados na família, na pátria, e na religião cristã.

---

[39] A autora refere-se aqui à cena do beijo de Rosa [Yoná Magalhães] e Corisco [Othon Bastos] em *"Deus e o diabo na terra do sol"* (Glauber Rocha, 1964).

[40] Nagib:2006. p. 74

Ícones da Madona com o menino Jesus abundam na decoração das casas, tanto no Rio quanto no interior do Nordeste, e são contraponto recorrente ao olhar comovido de Josué, saudoso de sua mãe. Sozinho na estação, depois da morte de Ana, ele ora diante de um pequeno altar encimado pela imagem da Virgem com o menino, sua prece é atendida, pois, ao final ele encontra Dora, a mãe substituta que lhe dá o destino certo. No apartamento dela no Rio ele se depara com uma travessa de porcelana pendurada na parede, contendo a imagem de uma casinha no campo. Ao plano da travessa, segue-se um contracampo de Josué que sorri, e a seguir a câmera focaliza uma imagem da Madona com o menino. Estabelece-se assim a triangulação utópica lar-Virgem-menino, que cabe a Dora realizar [41].

Em nossa compreensão, a idéia de religiosidade contida no filme sinaliza a importância de um movimento de introspecção e religação com o *outro* em um momento de forte incerteza, dispersão, e fragilização dos vínculos sociais. A noção de religião é aqui entendida em seu sentido literal (re-ligar), e de acordo com o pensamento de Edgar Morin:

---

[41] Nagib: 2006.p.73

A noção de religação engloba tudo aquilo que faz comunicar, associar, solidarizar, fraternizar; ela se opõe a tudo que fragmenta, desloca, disjunta (corta qualquer comunicação), reduz (ignorância do outro, do vizinho, do humano, egocentrismo, etnocentrismo). A religação deve ser concebida como a religião do que religa, fazendo frente à barbárie que divide (o diabo, diabolus, sendo o divisor) [42].

Para este autor, assistimos hoje a uma dissolução das éticas tradicionais - integradas na família, na religião, na comunidade, no primado do costume, no Superego cívico – e à emergência de uma *"auto-ética"*, uma ética que se coloca como responsabilidade do sujeito, e que se dá em condições históricas e culturais de individualização.

O individualismo não é somente uma vitória do egoísmo sobre o civismo, ou do privado sobre o público, mas o resultado do processo histórico da emancipação de massa, que instala para o melhor e para o pior, a responsabilidade de nossos atos em nós mesmos [43].

---

[42] Morin: 1998. p.72.

[43] Alain Ehrenberg apud Morin: 2005. p.91

O autor explica que a *"auto-ética"* forma-se em um tempo de experimentações, de numerosas e rápidas transformações, perdas de referenciais e incertezas profundas. É difícil e frágil, ressalta Morin, pois o indivíduo *"experimenta mais o mal-estar e a angústia das incertezas éticas, do que a plenitude das responsabilidades".* Porém, qualquer projeto ético integrado, como uma ética societal ou uma *antropoética* (ética do gênero humano) devem hoje passar pela reflexão e decisão pessoal (Morin: 2005. p.92). Nesse sentido, o problema ético central que se coloca hoje ao indivíduo é o enfrentamento de sua "*barbárie interior"*.

> *Os estragos da incivilidade, característicos das grandes aglomerações (ignorância do outro, desrespeito à sua prioridade, ausência de assistência a um indivíduo em dificuldade) são avanços da barbárie interior. A civilidade era praticada quase instintivamente quando o imprinting cultural da comunidade estava enraizado nos espíritos individuais; agora está vinculada à auto-ética* [44].

A constituição de uma auto-ética é um difícil processo, que passa por uma *"cultura psíquica"* [45], o cultivo de uma série de práticas como a auto-análise, a autocrítica, a honra, a tolerância, a prática da recursão ética, a luta contra a *"moralina"* [46], a resistência à lei de Talião e ao sacrifício do outro, a tomada de responsabilidade.

---

[44] Morin:2005.p. 105

[45] Morin:2005. p. 93

[46] O autor emprega aqui a distinção entre *moral* e *moralina* levantada por Nietzsche. A moralina é a prática de julgamento e condenação do outro com base em critérios superficiais de moralidade. Substitui-se ao conflito de valores, uma visão de mundo maniqueísta, em que o Bem é tomado para si, e o mal se direciona ao outro. Morin aponta que a brecha deixada pelo recuo dos fundamentos éticos na época atual, é tomada por um excesso de julgamentos de moralina.

Mas todas essas práticas esbarram em uma civilização marcada por um déficit de introspecção e religação. Como afirma Edgar Morin:

> *Nossa civilização separa mais do que liga. Estamos em déficit de religação, e essa se tornou uma necessidade vital. Não é somente complementar ao individualismo, mas uma resposta às angústias da vida individual. Por termos que assumir a incerteza e a inquietude, e por existirem muitas fontes de angústia, necessitamos de forças que nos amparam e unam. Precisamos de religação, pois estamos em uma aventura desconhecida. Devemos assumir que estamos aqui sem saber a razão. As fontes de angústia existentes levam-nos a necessitar de amizade, amor, e fraternidade, os seus antídotos* [47].

A imagem invertida da Pietà, recorrente em outros filmes de Walter Salles [48], sintetiza o apelo ético da narrativa, ligando-o a importância do espírito juvenil, marcado pela irreverência, coragem, e ousadia. O pai - referencial tradicional de amparo- buscado pela criança, não é encontrado, mas com a ajuda de Dora, Josué encontra nos irmãos Moisés [Caio Junqueira] e Isaías [Matheus Nachtergaele] uma nova família.

---

[47] Morin:2005.p.104

[48] Esta imagem é recorrente em outros filmes de Walter Salles, ao exemplo de *"Terra Estrangeira"*

A segurança, contraponto da liberdade individual, se materializa assim em uma aposta ética na fraternidade. Dora retorna ao Rio de Janeiro, após essa viagem iniciática, mas opta por uma nova postura diante do mundo, atando elos de afetividade, re-significando as suas vivências, e recuperando o poder da escrita com seu potencial criativo e libertário. Ela volta a viver, a sentir o mundo, a sorrir, a chorar, como resumem os versos de Cartola, que embalam a trilha sonora:

"Deixe me ir, preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer, quero viver
Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar"...

.

ABRIL DESPEDAÇADO E A ÉTICA DO PERDÃO

""Fluindo na direção da morte, a vida do homem arrastaria consigo, inevitavelmente, todas as coisas humanas para a ruína e a destruição, se não fosse a faculdade humana de interrompê-las e iniciar algo novo, faculdade inerente à ação como perene advertência de que todos os homens, embora devam morrer, não nascem para morrer, mas para começar."

(Hannah Arendt)

ABRIL despedaçado

Quatro anos após a realização de *"Central do Brasil"*, Walter Salles volta ao sertão do nordeste brasileiro, este espaço mítico de nossa cinematografia para ambientar o seu novo filme: *"Abril Despedaçado"* [2001]. É sob uma ótica diversa, porém complementar ao filme anterior, que o espaço é retratado. Se em *"Central do Brasil"*, o sertão figura como espaço simbolicamente fértil - uma metáfora da interiorização e do reencontro com valores éticos desgarrados -, servindo de palco para um processo de re-sensibilização dos personagens, em *"Abril Despedaçado"* o sertão emerge fundamentalmente como imagem de intensa escassez material, paisagem denotativa de morte, infertilidade. O filme se passa no ano de 1910, mas assume um tom fabular, nos transportando a um espaço-tempo que mais parece suspenso. O cenário é um lugar chamado *"Riacho das Almas"* [1], um local que aparenta estar perdido *"no meio do nada"*, e do qual só se sabe que fica *"em cima do chão e debaixo do sol"*, como descreve a narrativa. É um espaço descampado, de poucos sons e poucas cores, tão desértico e quente que fez secar o riacho que lhe dá nome. A paisagem com seu solo

---

1 As principais locações onde se procederam as filmagens de "Abril Despedaçado" são as cidades baianas: Bom Sossego, Ibiraba e Rio de Contas. São vilarejos no interior da Bahia, quase todos situados no *"Sertão da Chapada"*, uma área de transição entre a Chapada Diamantina e o Vale do Rio São Francisco, descritas pela equipe de Salles como espaços cuja geografia física e humana oferece uma paisagem de aspecto estranhamente estrangeiro (Butcher, Pedro; Muller, Ana Luiza: 2002, p. 90).

rachado, barrento e pedregoso, galhos secos e retorcidos, testemunha a passagem do sol. Tudo parece ter sido tomado pela intensa seca que assola o local. Os poucos habitantes, *"as almas"* restantes, batalham arduamente pela sobrevivência e se sustentam de uma economia agrária rudimentar que mal lhes garante a subsistência. Nesse espaço precário, Walter Salles inscreve o drama de uma família - a família Breves – que a despeito de sua condição de esgotamento, se encontra absorvida por um violento conflito por posse de terra.

O filme de Salles consiste numa adaptação de um romance homônimo da autoria de Ismail Kadaré [2]. A história original se passa no norte da Albânia e narra a trajetória do jovem montanhês Gjorg Berisha, obrigado a cometer um crime indesejado em função de uma contenda familiar por motivos de honra que perdura a gerações. Ao cometer o crime, Gjorg sela seu próprio destino, pois sabe que em breve, ele também, será assassinado pela família rival. Como pano de fundo, Kadaré expõe e questiona a lógica do *Kanun*, um complexo e detalhado código moral consuetudinário, que regulamenta e institucionaliza *"as trocas de sangue"* [3] na região.

---

2 Kadaré, Ismail. *"Abril Despedaçado"*; tradução: Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

3 A expressão *"trocas de sangue"* alude aqui aos ciclos de vinganças ocasionados pelas guerras de família.

Curiosamente, ao adaptar o roteiro para o sertão do nordeste brasileiro, Salles e sua equipe encontraram uma série de ressonâncias entre este sistema albanês e a tradição que rege os conflitos por terra em nosso território [4], o que permitiu que a história fosse adaptada de modo coerente para a realidade do sertão nordestino. A tragédia singular da família Breves, narrada pelo filme de Salles resgata o que há de universal no romance no qual se inspira, pois revela o efeito devastador promovido por ciclos de vingança[5]. Assim como o livro, o filme comporta um questionamento a respeito da tradição, e da institucionalização da violência, quando esta, não somente se torna aceita pela sociedade, mas se dissemina como regra, exigência imposta por uma cultura. Neste sentido, o filme recria a narrativa de apoio, e direciona-se para uma aposta ética no perdão que será analisada no presente capítulo.

Os Breves

As imagens de *"Abril Despedaçado"* transmitem um panorama de esgotamento das famílias Breves e Ferreira, ocasionado pela lógica do conflito que as envolve.

---

4 O contraste entre os cenários não constituiu um empecilho para a adaptação da narrativa, contrariamente, esta adaptação cinematográfica do livro foi considerada pelo próprio escritor como a mais fiel já realizada até então.

5 Após o lançamento do filme, Walter Salles recebeu mensagens do mundo inteiro. Dentre elas, relata o diretor, relatos de pessoas de países como a Irlanda do Norte, Israel e Palestina, que se diziam profundamente emocionadas, por ter visto nas telas algo muito similar ao desenrolar do drama de suas próprias famílias: "na pré-estréia em Londres, no BAFTA, que é a Academia Britânica de Cinema, uma mulher veio no final em lágrimas pra me dizer que ela tinha visto a história da família dela. Ela morava na Faixa de Gaza e tinha perdido irmãos. Foi um momento, aliás, muito comovente. Eu recebi e-mails da Irlanda, por exemplo, onde o filme está passando agora, de pessoas dizendo: *"Nós também nos vimos nisso"*. Os críticos irlandeses falam disso. E aí está na verdade a universalidade do Kadaré, não do filme. Nesse sentido, o embate entre duas famílias também pode ser entendido como o confronto entre duas facções religiosas ou duas etnias ou dois Estados, você tem ali uma maneira de conjugar essa equação de formas diferentes." Fonte: http://www.criticos.com.br/especiais/especiais_interna3.asp

Este argumento pode ser percebido pelo modo como foi construído o núcleo central da narrativa: a família dos Breves, uma família abreviada em função de sua inserção no ciclo de vinganças.

3.2

Os Breves habitam um velho casebre na zona rural de *"Riacho das Almas"*. Como muitos na região, eles se sustentam a duras penas através de uma micro-produção artesanal de rapadura. O engenho é rudimentar, um resquício da falência do sistema açucareiro escravocrata e das oligarquias locais. Passado o tempo dos escravos, a própria família realiza as tarefas.

3.3

Em frente à morada, uma velha bolandeira (engenhoca de madeira movida à tração animal) é utilizada para a moenda da cana. Dia após dia, eles se lançam nos canaviais, para deles extrair a cana; cada membro da família ocupa seu posto para fazer girar a roda da moenda, e em seguida, preparam o melaço que dará origem à rapadura a ser vendida na cidade.

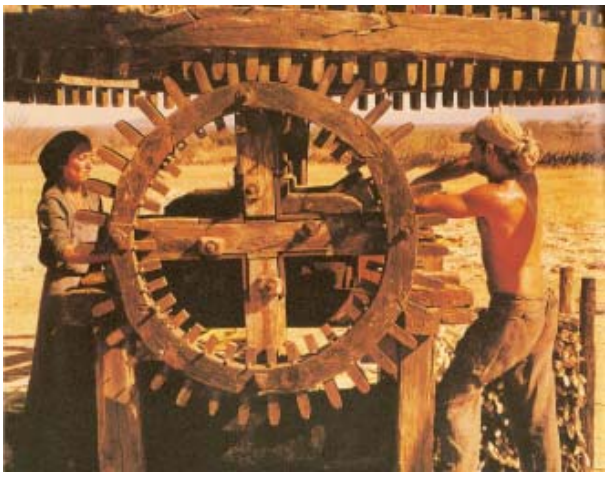
Sr. Breves, o pai [José Dumont], *"é o que toca os bois para fazer girar a bolandeira"* [6], ele é um *"pai-patrão"* [7], aquele que dita o ritmo e as regras no seio da família e do trabalho; Tonho [Rodrigo Santoro], o irmão do meio, é o que mói a cana; a mãe [Rita Assemany] recolhe os bagaços, enquanto que o irmão caçula, Menino [Ravi Ramos Lacerda], desempenha pequenas tarefas para ajudar os demais. O cotidiano dos Breves é repetitivo, monótono. As cenas iniciais do filme lembram o clássico *"Deus e o Diabo na Terra do Sol"* [Glauber Rocha, 1964]. Assim como os Breves, Manoel [Geraldo Del Rey] e Rosa [Yoná Magalhães], os protagonistas do filme de Glauber Rocha, *"moram no sertão, trabalhando a terra com as próprias mãos"* [8]. A cena que abre o filme de Glauber nos mostra Rosa moendo mandioca no pilão para preparar a farinha com a qual se alimentam. O movimento repetitivo do pilão ilustra a árdua rotina destes sertanejos, mas também serve de metáfora para a alienação dos personagens que reproduzem de modo passivo um sistema opressor. No filme de Salles, é a imagem da bolandeira e suas pesadas engrenagens, seu movimento lento, mecânico, repetitivo, e exaustivo, que serve de metáfora para a compreensão do funcionamento desta ordem familiar e social.

---

6 Trecho extraído do filme Abril Despedaçado.

7 A expressão *"pai-patrão"* remete aqui ao comentário do diretor Walter Salles em sua entrevista nos extras do DVD *"Abril Despedaçado"*, em provável homenagem ao clássico do cinema italiano *"Pai Patrão"* [Paulo Taviani e Vitorio Taviani, 1977].

8 Trecho da trilha sonora de Sérgio Ricardo que compõe a narrativa *"Deus e o Diabo na Terra do Sol"*.



3.4

Esta imagem nos transmite uma idéia de repetição e exaustão que caracteriza a vivência dos Breves: o ritmo cotidiano de trabalho da família, marcado pela repetição de tarefas e pela aspereza das atividades, e a reprodução alienada de uma ordem social que apresenta claros sinais de esgotamento. Como um imenso e pesado relógio, a bolandeira parece marcar a passagem arrastada do tempo na região, contando os dias restantes para essa família de cultura anacrônica que carrega no nome o indício de sua própria brevidade.

A idéia transmitida pelo filme é a de que a família está sendo abreviada em função de sua inserção no ciclo de vinganças. Diversos elementos de composição da narrativa contribuem para a elaboração deste argumento: o cansaço estampado nos rostos dos Breves, suas roupas gastas, empoeiradas, seus corpos mal-cuidados, e os tons ferrugem[9] da paisagem sugerem exaustão. A própria escolha do cenário desempenha uma função narrativa, pois a aridez do sertão se coloca como metáfora para a condição necrosada do sistema em que se inserem os personagens.

---

9 Na fotografia que retrata o cenário onde residem os Breves (o vilarejo *"Riacho das Almas"*), há uma predominância de tons amarelos, e acinzentados que transmite uma sensação de desgaste, erosão.

Com a progressiva perda de familiares, ocasionada pela rixa com os Ferreira, a família de caráter extenso - como costumavam ser no início do século na zona rural – deu origem a uma família nuclear: o pai, a mãe e os três filhos. O filho mais velho, Inácio [Caio Junqueira], já foi vitimado pelo conflito, e agora só restaram os dois mais novos: Tonho, e Menino. Cada vez menos numerosos, os Breves enfrentam dificuldades econômicas, já que o desempenho de suas atividades depende do trabalho dos próprios membros da família. A narrativa revela igualmente a inviabilidade deste modo de vida, em face da emergência de novas tecnologias no campo da indústria. O produto artesanal, que exige maiores custos por parte dos pequenos produtores se torna menos competitivo para o mercado. Nesse contexto de transição para o modo de vida moderno, muitas famílias pelo mundo a fora, perderam não somente o seu sustento, mas assistiram à inutilização dos seus saberes e modos de vida milenares. Em uma cena do filme, o comerciante Sr. Lourenço [Othon Bastos] reduz o pagamento combinado pelo lote de rapadura fabricado pelo Sr. Breves. A explicação dada se pauta no discurso do progresso: *"Pois então...os preços baixaram com as usinas a vapor. É o progresso!"* [10].

A despeito dessa condição, a família insiste na idéia de vingança. Mas no filme, o impulso à vingança não provém somente do ressentimento, ou ainda de qualquer instinto violento característicos aos personagens, ela obedece a um complexo código tradicional profundamente ligado às crenças religiosas dos locais e ao valor da honra.

---

10 Sobre a dimensão excludente do progresso, ver *"modernidade exílica"*, trecho do primeiro capítulo deste trabalho.

A tradição exige que se pendure ao vento, a camisa ensangüentada do morto, pois esta serve de elo de comunicação com o plano transcendente. Se no período de uma lua a mancha de sangue amarelar é sinal de que a alma do morto não encontrou sossego. Assim, é o mundo dos mortos que determina a necessidade da vingança, tornando explícita a existência de uma dívida gerada pela falta cometida. A vingança ascende deste modo, ao plano cultural sob o estatuto de regra, enquanto obrigação a ser cumprida pela família vitimada: é preciso cobrar o sangue derramado para que a alma do morto encontre paz no plano transcendente!

3.5

Os rígidos costumes são transmitidos oralmente de pai a pai, obedecendo ao regime patriarcal que vigora na região. Da mesma forma, a obrigação de *"cobrar o sangue"* cabe somente aos homens da família: *"é negócio de homem pra homem, olho no olho"* como afirma o Sr. Breves [José Dumont]. Outro diálogo do filme, pronunciado pelo velho cego, patriarca da família rival [Everaldo Pontes] é ilustrativo da lógica da contenda:

> *"o sangue de cada um tem a mesma valia. Tu só tem o direito de pedir o sangue que perdeu. Quem ultrapassa esse direito paga dobrado por isso nessa vida ou em outra. Foi isso que meu pai me ensinou e o pai do meu pai ensinou a ele. Vai ser assim até a minha morte"* [11]

O conflito entre as famílias obedece à idéia arcaica de justiça que toma por base a lei de Talião – o princípio do *"olho por olho, dente por dente"*. Este princípio, cujo primeiro registro se encontra no Código de Hamurabi (reino da Babilônia,1730 a.C.), institucionaliza e regulamenta a vingança, com vistas a evitar a matança indiscriminada, criando uma lógica de equivalência e reciprocidade entre crime e punição. A lógica da lei de talião contém, no entanto, uma perversidade intrínseca, que consiste em alimentar um ciclo vicioso de violência e ressentimento desencadeado pela ação criminosa original que tende a se repetir indefinidamente. Como o mal causado pela ação transgressora inicial é irreversível e irremediável, a vingança institucionalizada por esse princípio, finda por encarcerar criminoso e vítima, vítima e criminoso, em uma mesma teia de auto-consumo e esgotamento. Como afirma Hannah Arendt:

> *A vingança atua como re-ação a uma ofensa inicial, e assim, longe de porem fim às conseqüências da primeira transgressão, todos os participantes permanecem enredados no processo, permitindo que a reação em cadeia contida em cada ação prossiga livremente* [12].

---

11 Diálogo extraído do filme *"Abril Despedaçado"*.

12 Arendt: 1981.p. 252

No filme, o ciclo vicioso desencadeado pela ação ofensiva original é movido por uma dupla dívida: uma dívida social associada ao valor da honra (a família vitimada foi desonrada pelo agressor e deve recuperar sua reputação) e uma dívida contraída com os antepassados mortos em razão do conflito (a vingança é a condição demandada pelo morto para que encontre paz no além-vida). O personagem do pai, o Sr. Breves, e da mãe, a Sra. Breves, ajudam-nos a compreender essa lógica de pensamento. No filme, eles encarnam respectivamente as lógicas da tradição ligadas à honra, e à religiosidade. Em um dos diálogos finais do filme, travado entre o Sr. e a Sra Breves, percebemos como a perda da honra no seio desta cultura é percebida como morte social, e, por outro lado, a forte crença em uma vida pós-morte divide a mãe entre a dor da possível perda do filho Tonho, e a preocupação com o sofrimento espiritual do filho Inácio.

> ***Sra Breves**: "Nessa casa, é os mortos que comanda os vivos. Às vezes eu tinha vontade que Tonho não voltasse nunca mais".*
>
> ***Sr. Breves**: "Olha ao redor mulher. Veja, o que restou?"*
>
> ***Sra Breves**: "Nada."*
>
> ***Sr. Breves**: "Pois então. Se Tonho não voltar, nós vamos perder também a honra".*

Como a crença supervaloriza o plano transcendente - que representa o plano da eternidade - em detrimento da dimensão terrena – um plano passageiro – a Sra Breves também apóia a lógica da vendeta, mas vive em um estado de luto contínuo, pois a crença não soluciona a dor da perda para aqueles que permanecem vivos. Este estado de luto permanente se estende sobre toda a família. As vivências das famílias envolvidas no conflito são condicionadas pelo peso dessas dívidas impostas pela tradição. Assim, às novas gerações é negado o direito de construir seus próprios projetos de vida, de tecer sonhos que escapem à obrigação do conflito. Um trecho da narrativa de apoio (o livro de Kadaré) referente ao protagonista Gjorg é ilustrativo dessa condição revelada pelo filme de Salles:

> *Quando passou diante do convento de freiras, lembrou que os padres eram os únicos homens livres da vendeta. A idéia de que apenas se tivesse virado padre escaparia do Kanun se confundiu com a imagem das monjas, com as relações que, dizia-se, mantinham com jovens frades, com a possibilidade de uma ligação dele próprio com uma freira, mas então lembrou do pai e de suas palavras: "Enquanto não vingar a morte de seu irmão, não tenha outra vida, nem pense noutra coisa". Sorriu. Não ter outra vida até o dia de matar. Depois, logo depois, assim que ele próprio fosse designado para morrer, aí começaria sua vida* [13].

13 Kadaré: 2001. p.30.

No seio das famílias envolvidas nestes conflitos, a ameaça de morte paira sobre os homens desde os seus nascimentos. São *"cabras marcados pra morrer"*. Desde cedo, aprendem com os mais velhos que um dia, também terão de cumprir com a sua obrigação, ou seja: *"cobrar o sangue"* derramado. O sangue é cobrado, para que se derrame um novo sangue, e assim sucessivamente. A tradição, cegamente respeitada, perpetua assim um ciclo de mortes, submetendo e amarrando o movimento da vida às dívidas contraídas com o passado. Em *"Abril Despedaçado"*, esta dívida recai sobre os ombros do jovem Tonho. Impelido pelo pai a vingar a morte de seu irmão Inácio, Tonho vivencia um forte conflito: oscila entre os ditames da ordem tradicional, e o desejo de ruptura com esse sistema no sentido da vida e da própria liberdade.

3.6

Fragilizado, Tonho cumpre a ordem tradicional, cometendo o crime que dará prosseguimento ao ciclo de vinganças. Mas com isso, passa a ser o novo alvo da briga entre as famílias. Sua vida passa a ficar dividida em dois: os vinte anos que já viveu e o pouco tempo que lhe resta para viver - o tempo de uma lua-, correspondente à trégua concedida pelo patriarca dos Ferreira (a mesma que o pai de

Tonho concedera ao assassino de Inácio), já que o crime de Tonho obedecera à toda a etiqueta pregada pelo código tradicional [14]. Assim, as vivências deste personagem encarnam os infinitos dilemas entre tradição e liberdade. Como vimos é a figura do patriarca, o Sr. Breves, que, no filme, simboliza o peso da estrutura tradicional. Esta presença excessiva do pai, um pai tirano, se coloca como um diferencial em relação aos filmes anteriores do diretor, que, ao focalizarem o contexto da atual modernidade, colocam o tema da ausência da figura paterna e sua conseqüente busca por intermédio de alguns personagens. No caso de *"Abril Despedaçado"*, a tirania do pai está ligada à opressão do sistema tradicional que leva ao paroxismo a perda da liberdade dos sujeitos, quando por intermédio da lógica do conflito, condena-os à própria morte.

3.7

A constante presença da morte no filme pode ser percebida por uma série de elementos: o silêncio respeitoso que envolve o ambiente familiar, os retratos dos parentes mortos que preenchem as paredes da residência, o forte contraste de luz da fotografia[15], o ambiente sombrio no interior da casa dos Breves, a proibição do ócio, do lazer, do riso, do devaneio.

---

14 O filme preserva alguns rituais tradicionais do Kanun descritos pelo livro de Kadaré: o morto deve ser executado à tiro de fuzil; há a necessidade de virar o corpo do morto que tomba de bruços; e nota-se que em respeito ao morto, Tonho comparece ao enterro e ao almoço fúnebre.

15 A fotografia do filme foi inspirada nas pinturas de Eduard Hildebrandt, caracterizadas pela presença de zonas densas, escuras que contrastam fortemente com as suas zonas de luminosidade. Esta escolha foi feita em função da intenção de transmitir a constante presença da morte na narrativa.

Veremos que esta condição de morte em vida está ligada ao sentido atribuído ao passado, e à repetição compulsiva de um padrão que acarreta sofrimento. A imagem da bolandeira, tomada como metáfora, transmite esse sentido de repetição e alienação representativa da ordem tradicional: é do hábito e suas engrenagens que os Breves se tornaram prisioneiros. Como afirma Jurandir Freire Costa:

> *"Abril Despedaçado fala do Mal e da redenção. Mas de um Mal sem dentes ou garras. A crueldade, no mais das vezes, não é uma assombração disforme, como nos sustos das sessões da tarde ou nas enormidades metafísicas à Lovecraft. É um veneno capilar que invade as rotinas do que chamamos hábito. Vivemos nos hábitos e, por fazermos da vida um hábito, nos tornamos fantoches da compulsão à repetição. A vida presa ao hábito é, por certo, eficiente. Mas de uma eficácia das moendas, por onde só entra cana e sai bagaço. Criada para lidar com o mesmo, a roda do hábito, diante do diverso, emperra, se despedaça e fere de morte os que a põem em marcha."* [16]

---

16 Costa, Jurandir Freire. *"O último dom da vida"*. Jornal Folha de São Paulo, Caderno MAIS!, 28 de Abril de 2002.

Da Lei de Talião à Ética do Perdão

Embora se inspire no romance de Kadaré, o filme de Walter Salles recria a história original ao lançar mão de um novo personagem: Menino, o filho caçula dos Breves. Este desempenha um papel fundamental na trama fílmica: substitui o narrador-onisciente que dá voz aos dilemas vivenciados pelo protagonista Gjorg no livro, e emerge como um narrador-personagem que encarna a consciência crítica no seio da família Breves. Tomamos conhecimento da história dos Breves por meio de um processo psíquico de rememoração vivenciado por Menino. A cena que abre o filme anuncia este processo, apresentando-nos o drama a partir do olhar deste personagem:

Menino é um elemento transgressor no núcleo dos Breves. Desde o princípio da narrativa, ele nos oferece um contraponto à estrutura tradicional vigente. Seu discurso denota um viés crítico em relação às lógicas da religião e da vingança que permeiam o conflito entre as famílias. É a existência deste personagem, que possibilita ao filme consolidar a veia crítica do romance original, e por seu intermédio que se abrem brechas a uma ética do perdão.

Se na narrativa original as reflexões críticas de Gjorg em relação ao *Kanun* não passam de divagações, não chegando a tomar corpo em ações concretas, no filme de Salles, veremos que o protagonista, embora cometa o crime solicitado pela tradição, opera desvios em relação à ordem estabelecida, desvios esses que só se tornam possíveis em função da atuação do personagem Menino. Assim, enquanto o pai impele Tonho a vingar a morte de seu irmão, Menino contesta a ordem paterna, solicitando a Tonho que rompa com o ciclo de violência. Em uma de suas falas iniciais, o personagem desconstrói a lei de talião, nos mostrando a insensatez e o potencial destrutivo da lógica da vingança:

> *"Pai diz que é olho por olho. E foi olho de um por olho de outro, olho de um por olho de outro, que todo mundo acabou ficando cego"* [17].

A frase de Menino (inexistente no romance original) lembra as célebres palavras *"olho por olho e o mundo acabará cego"* [18] de Mahatma Gandhi, o líder político e espiritual indiano que se destacou pela disseminação de uma postura pacifista revolucionária, e pelo enfrentamento político pautado pelos princípios do *ahimsa* [19] e do

---

17 Diálogo extraído do filme *"Abril Despedaçado"*.

18 *"An eye for an eye, and soon the whole world is blind"*.

19 O Ahimsa consiste num princípio ético-religioso adotado principalmente pelo jainismo e presente no hinduísmo e no budismo, e que consiste na rejeição constante da violência e no respeito absoluto de toda forma de vida. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ainsa

satyagraha [20], que sintetizam o ideal de busca da verdade, pelo caminho da não-violência. A referência a Gandhi [21] encontra ressonância concreta na narrativa, pois a postura de enfrentamento ao sistema familiar adotada por Menino é voltada para interrupção do ciclo de violência. O diretor teve ainda o cuidado de expor à condição da cegueira o patriarca da família Ferreira, um dos referenciais à tradição local. Assim, além de aludir à situação de esgotamento ocasionado pelo conflito, a cegueira do patriarca Ferreira pode ser tomada como metáfora para nos falar das implicações do paradigma na qual estão enredadas as famílias. Podemos dizer que o princípio da vingança ao qual se opõe o Menino se situa como um *imprinting* [22] cultural, *"um efeito de cegueira como marca da cultura nos espíritos"* [23], como afirma Edgar Morin.

---

20 O Satyagraha é um têrmo sânscrito composto por duas palavras: Satya, que pode ser traduzida como verdade; e agraha que pode ser traduzida como busca. Assim pode-se entender satyagraha como a *"busca da verdade"*, o *"insistir pela verdade"*. Este termo, um dos principais ensinamentos de Mahatma Ghandi, designa o princípio da não-agressão, uma forma não-violenta de protesto. Esta não deve ser confundida com uma adesão à passividade, é uma forma de ativismo que muitas vezes implica a desobediência civil. Fonte:http://pt.wikipedia.org/wiki/Mahatma_Gandhi.

21 Vale destacar que a referência à figura de Gandhi complexifica a discussão a respeito da tradição. O líder histórico caracteriza-se por uma atitude de enfrentamento político responsável pela emancipação e constituição do Estado moderno indiano (antiga colônia britânica), mas para isso, mobilizou e resgatou saberes milenares da cultura hindu.

22 O Imprinting, termo cunhado por Konrad Lorentz é empregado por Edgar Morin para designar a marca sem retorno imposta pela cultura aos humanos desde suas primeiras experiências, primeiramente familiar, depois social, e que se mantém na vida adulta. Inscreve-se no cérebro desde a primeira infância por estabilização seletiva das sinapses. Essas inscrições vão marcar irreversivelmente o espírito individual no seu modo de conhecer e de agir. A isso se acrescenta e combina a aprendizagem que elimina

ipso facto outros modos possíveis de conhecer e de pensar. (Morin: 2005.p. 208)

23 Morin: 2005. p.120.

Este autor explica como o pensamento humano é condicionado por múltiplas determinações, de ordem social, política, econômica, cultural, e noológica[24]. Os princípios organizadores do pensamento, os modelos explicativos, os discursos são condicionados por essas múltiplas fontes de determinação, e condicionam a nossa percepção do mundo. Conjuntamente estes princípios aprisionam o conhecimento aos seus imperativos, normas, tabus, rigidez, bloqueios e dificultam-nos enxergar além de suas fronteiras (Morin: 2001. p. 29).

> *O poder imperativo/proibitivo conjunto dos paradigmas, crenças oficiais, doutrinas reinantes, verdades estabelecidas, determina os estereótipos cognitivos, preconceitos, crenças estúpidas não contestadas, absurdos triunfantes, rejeições de evidências em nome da evidência, e faz reinar, sob todos os céus, os conformismos cognitivos e intelectuais* [25].

Os efeitos do *imprinting* cultural são tão impactantes, que se manifestam até mesmo em nossa percepção visual, ressalta Morin: *"Efetivamente, há fenômenos culturais de alucinação coletiva. A alucinação se faz ver o inexistente, junta-se à cegueira , que oculta o existente"* (Morin: 2001. p.30).

---

24 O termo se refere aos princípios de organização internos do pensamento humano, e é oriundo da palavra *"noosfera"*: a esfera, ou mundo das idéias. O conceito de noosfera foi cunhado por Teilhard de Chardin, para quem, o universo das idéias era compatível com as outras dimensões do planeta: a biosfera, a atmosfera, a litosfera, etc.

25 Morin: 2001. p. 29

Assim, na narrativa fílmica, podemos perceber como a força do imperativo das regras tradicionais impede as famílias de compreender o mal e o sofrimento que ocasionam a si mesmas e aos outros quando movimentam o ciclo vicioso da vingança; impede-as, sobretudo, de perceber o desperdício da experiência. Presas ao passado, às suas marcas dolorosas e às dívidas por elas geradas, as famílias Breves e Ferreira se tornaram vítimas da compulsão à repetição. Convencidos da verdade de suas crenças, esses indivíduos sacrificam a si próprios e as novas gerações, certos de que com isto, estão a praticar um bem, ou conduzem-se do modo mais correto. Nisto reside o paradoxo da irresponsabilidade-responsabilidade humana [26], ao qual se refere Morin. Até que ponto pode-se culpabilizar, responsabilizar um indivíduo que, possuído por uma crença ou idéia, age na certeza de praticar um bem?

É desta cegueira humana que nos fala Jesus de Nazaré quando afirma: *"perdoai-lhes pai, eles não sabem o que fazem"*. Muitos pensadores, a exemplo de Hannah Arendt, Edgar Morin e Paul Ricoeur, indicam Jesus de Nazaré como figura histórica responsável pela instituição do perdão na esfera das ações humanas. Este permitiu a humanização e dessacralização do perdão: a prática do perdão entre os homens é instituída como ação essencial, à qual é condicionada a graça divina: *"perdoai-nos as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido"*.

---

26 Morin: 2005. p. 122.

Para Morin, o perdão de Jesus baseia-se num duplo argumento: o primeiro é anunciado aos homens que castigam a mulher adúltera: *"Quem nunca pecou que atire a primeira pedra"*. Esta colocação institui um exercício de compreensão do outro, que passa pela auto-análise, sem a qual o perdão não poderia ser concedido. E o segundo argumento consiste no *"eles não sabem o que fazem"*, que concede o perdão com base na compreensão da cegueira humana. Em ambos os casos, o perdão fundamenta-se na atitude compreensiva diante de si e do outro. Compreender, afirma Morin, implica em não reduzir o outro à falta cometida, e enxergar que o humano é um ser complexo, multidimensional; Implica em reconhecer a face sombria que habita cada um de nós, e o nosso duplo enraizamento de *homo sapiens demens*, que abriga potenciais de bondade e de crueldade, lucidez e delírio, demência e genialidade. Compreender implica, sobretudo, em reconhecer que o ser humano não é imutável, e que mesmo no pior criminoso reside uma possibilidade de transformação, re-sensibilização, redenção. Longe de significar uma justificação, absolvição do culpado, a atitude compreensiva serve para favorecer o juízo intelectual, e ajuda-nos a aprofundar, complexificar os nossos julgamentos: *"Compreender não é inocentar, nem se abster de julgar e de agir, mas reconhecer que os autores de infâmias ou de faltas também são seres humanos"* [27]. Assim, o perdão para Morin consiste num ato de confiança na natureza humana, é uma aposta na possibilidade de regeneração de um indivíduo.

---

27 Morin: 2005. p. 121.

Seguindo este raciocínio, podemos dizer que o perdão comporta uma dimensão pedagógica e profundamente política. Passa pelo entendimento de si e do outro, mas nunca pelo conformismo. Contrariamente, o perdão consiste em movimento, é um ato de transgressão, que instaura por si mesmo, uma ruptura com as concepções e os padrões de comportamento estabelecidos pela ação ofensiva e oferece àquele que praticou o crime uma nova oportunidade, não somente de agir, mas de perceber o mundo. Talvez seja esse o significado do célebre e polêmico Sermão da Montanha, de Jesus de Nazaré, quando este afirma: *"Ouviste que foi dito: Olho por olho, e dente por dente. Eu, porém, vos digo que não resistais ao mal; mas, se qualquer te bater na face direita, oferece-lhe também a outra"* [28]. A oferta da outra face indica a existência de uma ótica, ou postura diversa dos fatos, que supõe o princípio da não-violência. É neste sentido que o ato de perdoar comporta como afirma Morin, uma generosidade intrínseca, pois se pauta numa dissimetria essencial: *"em lugar do mal pelo mal, devolve o bem pelo mal"* [29]. Mas a ausência de castigo, lembra Morin, não significa esquecimento. Retomando as palavras de Nelson Mandela: *"Perdoemos, mas não esqueçamos"*, e de Adam Michnik: *"Anistia, não amnésia"*, o autor ressalta a importância da memória, para que dela possamos extrair lições do sofrimento experimentado.

---

28 *"A Bíblia Sagrada"*: Mateus 5:38-5:39. Ed: Sociedade Bíblica do Brasil. São Paulo, 1969.

29 Morin: 2005. p.127.

Hannah Arendt também concebe uma dimensão eminentemente política no perdão. Para a autora, perdoar consiste essencialmente numa ação recursiva, capaz de reverter a condição de irreversibilidade da ação humana: *"o perdão serve para desfazer os atos do passado, cujos "pecados" pendem como espada de Dâmocles sobre cada nova geração"* [30]. Neste sentido, o ato de perdoar embora reativo, conserva algo do caráter original da ação, tem o potencial de abrir brechas na experiência, re-significar o passado, e multiplicar as possibilidades do futuro, na medida em que liberta o homem dos grilhões da ofensa e da vingança:

> *Se não fossemos perdoados, eximidos das conseqüências daquilo que fizemos, nossa capacidade de agir ficaria, por assim dizer, limitada a um único ato do qual jamais nos recuperaríamos; seríamos para sempre vítimas de suas conseqüências* [31].

Já Paul Ricoeur, destaca o potencial curativo do perdão. Para o autor, o exercício do perdão pode sanar feridas e traumatismos coletivos, na medida em que possibilita uma libertação das dívidas contraídas com o passado, que por sua vez possibilitam-nos re-projetar o futuro. Os acontecimentos do passado, ressalta Ricoeur, não podem ser desfeitos, apagados, mas estarão sempre sujeitos a novas interpretações.

---

30 Arendt: 1981. p. 249.

31 Arendt: 1981. p. 249.

Para isso, levanta a importância de um trabalho crítico da memória, que se exerce a semelhança dos trabalhos do luto e da *"translaboração"*, propostos pela psicanálise freudiana. O perdão requer um trabalho da lembrança: é preciso olhar para as chagas do passado, com abertura, disposição psíquica, para enfrentar e acolher o sofrimento, reconhecendo-o como uma dimensão de si, digna de estima e da qual se poderá extrair recursos para uma vida futura. É ao nível da narrativa, afirma Ricoeur, que se exerce o primeiro trabalho da lembrança. Ao verbalizarmos os acontecimentos passados, contando-os a outros, e do ponto de vista de outros, possibilitamos a emergência de novos olhares, que permitam-nos re-significar nossas próprias experiências. Como contraponto à rememoração, o autor destaca a importância do esquecimento. Mas não é de um esquecimento de fuga, que elimina os rastros do passado que nos fala Ricoeur, mas de um esquecimento ativo, libertador que se faz complementar ao trabalho da lembrança. À exemplo do trabalho de luto, faz-se preciso um desligamento temporário do objeto de amor, até o momento em que seja possível uma reconciliação com o passado [32]. O autor ressalta: *"O perdão é o contrário do esquecimento de fuga. Não se pode perdoar o que foi esquecido; o que deve ser destruído é a dívida, não a lembrança"* [33].

---

32 Ricoeur, P. *"O perdão pode curar"* in: www.lusosofia.net. p.6.

33 Ricoeur, P. *"O perdão pode curar"* in: www.lusosofia.net. p.7.

Porque o perdão dirige-se não aos acontecimentos cujas marcas devem ser protegidas, mas à dívida cuja carga paralisa a memória e, por extensão, a capacidade de se projectar de forma criadora no porvir. É toda a dialéctica do passado e do futuro que é reposta em movimento, o potente projecto no recurso imenso das promessas não realizadas pelo passado [34].

As idéias de Ricoeur, Morin e Arendt encontram ressonância no filme de Walter Salles. Um trabalho crítico da memória é exercitado pelo personagem Menino, na medida em que este, enquanto narrador, nos relata suas experiências. É na tentativa de compreender a sua própria realidade, que Menino relembra os fatos traumáticos que afetaram o seu núcleo familiar. Ao longo do filme, percebemos a dinâmica interna, afetiva, do personagem, que passa do medo que paralisa, à postura reflexiva e crítica, e culmina com a ação transformadora. A atitude transformadora de Menino passa por dois eixos complementares: o personagem modifica a sua realidade interna, e atua sobre a realidade externa, modificando a dinâmica familiar, e o universo cultural do qual faz parte. O personagem compreende que a carga gerada pelo passado, e alimentada pelos imperativos da cultura já não pode ser suportada pelas novas gerações:

---

34 Ricoeur, P. *"O perdão pode curar"* in: www.lusosofia.net. p.7.

Menino: *"Mãe diz que Deus só manda o fardo que nós pode carregar. Conversa fiada! Às vezes ele manda um peso tão grande, mas tão grande, que ninguém guenta"*[35].

***Menino**: "A gente é que nem os boi, roda roda e nunca sai do lugar".*

Por isso o personagem Menino transgride a lógica tradicional, evocando ao irmão Tonho que se direcione pela via do perdão, primeiramente, solicitando-lhe que não cometa o crime, e em um momento posterior, que fuja de casa para que com isto, haja uma interrupção do ciclo de vinganças. Mas Menino também tem consciência de que o passado não pode e nem deve ser apagado. Em uma cena, a Sra Breves tenta lavar a mancha de sangue impregnada na camisa de Inácio, o filho morto pelo conflito, e devidamente vingado pelo ato criminoso de Tonho. Ao observar a cena, Menino pensa: *"A mãe pensa que mancha de sangue sai. Mas não sai"*. O garoto parece compreender que as marcas impressas pelo passado não podem ser eliminadas, nem pela vingança/castigo, nem pelo perdão. Assim, vale-se de suas experiências sofridas, para delas extrair um aprendizado para o futuro.

A postura transgressora de Menino se manifesta em vários momentos da narrativa, sendo ora repreendida pela figura materna, ora pela paterna (os guardiões da tradição no núcleo dos Breves).

---

35 Trecho extraído dos diálogos do filme *"Abril Despedaçado"*.

O personagem figura assim como um estrangeiro no seio do sistema. Talvez por isso, o diretor tenha optado por não atribuir-lhe um nome próprio, e sim uma designação vaga, que é ilustrativa da sua inadequação social. Uma de suas falas, que parafraseia o ditado popular: *"em terra de cego, quem tem olho é rei"*, reitera essa condição de estrangeiridade: *"em terra de cego, que tem um olho só, todo mundo acha que é doido"*. Nota-se aqui a reincidência da idéia de estrangeiridade no cinema do diretor [36], que aqui se coloca como uma condição de distanciamento, privilegiada para a visualização das incongruências do sistema, pois o estranho, assim como o louco, oferta-nos um novo olhar sobre a experiência. No filme, Menino assume uma postura de estranhamento em relação à sua cultura. É a sua abertura que permitirá o contato com dois outros personagens que completarão o núcleo transgressor da história: os artistas circenses Salustiano [Luiz Carlos Vasconcelos] e Clara [Flavia Marco Antônio].

3.9

36 Sobre a estrangeiridade no cinema de Walter Salles, ver o primeiro capítulo deste trabalho.

Andarilhos, Salustiano e Clara, os brincantes do circo itinerante *"O Riso da Terra"* se perdem na imensidão do sertão, por onde realizam seus espetáculos mambembes. Retirando cada vilarejo da mesmice do cotidiano, eles trazem o riso que por vezes falta às pessoas destas terras, enchendo de encanto o semblante dos moradores; regando o chão com centelhas de ludicidade e fantasia. Perdidos pelas veredas sertanejas, eles se deparam com o menino dos Breves, que lhes indica o caminho procurado: o da cidade de Bom Sossego. O encontro com estes estrangeiros traz para o universo de Menino novas possibilidades. A personagem Clara presenteia-o com um livro infantil que lhe servirá de base para um processo de re-significação da realidade. Embora analfabeto, Menino *"lê as imagens"*. O colorido dos desenhos lhe permite visualizar um outro sertão, terreno fértil e povoado por seres da fantasia. Os vôos alçados pela imaginação lhe possibilitam traçar imagens utópicas em que o sertão vira mar, e o mar vira sertão:

> *"Um dia a sereia veio buscar o menino pra viver mais ela. E ele gostou. Ela virou o menino em peixe e levou ele pra viver debaixo do mar. No mar, ninguém morria, e tinha lugar pra todo mundo. No mar, eles eram tão feliz, mas tão feliz, que não conseguiam parar de dar risada".*

A fábula criada por Menino, a partir das imagens de seu pequeno livro, e pronunciada em uma das cenas finais do filme [37] sintetiza a utopia marítima do sertanejo, os sonhos de água, fartura e vida que emergem por oposição à realidade da seca e da miséria. Neste horizonte, Clara é a sua sereia, aquela que ilumina, clareia, lhe aponta o caminho deste outro sertão; a mambembe cuspidora de fogo brinca com o risco, incendeia e purifica o sertão, devolvendo a vida a um campo infértil. Os sonhos de Menino indicam o desejo de ruptura com o ciclo de mortes instaurado pela lógica da vingança, no qual estão circunscritas as famílias. No trecho está implícito, uma ética de respeito à vida, que se opondo à tradição imposta, congrega os elementos do amor, da liberdade, da ludicidade, do riso. Jurandir Freire Costa nos fala dessa dimensão ética do filme:

> *(...)Walter Salles pensa diferente.O sentido dos deveres éticos não pode contrariar o movimento da vida. O Bem nem é extra-humano nem pode ser desumano. Ele existe por nós e para nós. Um Bem reduzido aos automatismos do hábito vai contra o valor da existência que devia assegurar. Como afirmou Dewey: "Cada indivíduo que vem ao mundo é um novo começo". Frear esse curso para atender a nostalgia do passado é fazer de rituais de morte imitação da vida [38].*

---

37 A narrativa de Salles assume um formato circular. Assim, a última cena, revela-se também a primeira cena do filme.

38 Costa, Jurandir Freire. *"O último dom da vida"*. Jornal Folha de São Paulo, Caderno MAIS! 28 de Abril de 2002.

Neste ponto, o filme dialoga com o clássico *"Deus e o Diabo na terra do Sol"* [Glauber Rocha, 1964]. À semelhança da profecia do beato Sebastião [Lídio Silva]: *"o sertão vai virar mar, e o mar, vai virar sertão"* [39] (que se realiza na cena final do filme de Glauber), a história criada por Menino assume um tom profético, e passa a ganhar contornos na realidade da narrativa.

À medida que o filme avança, este eixo transgressor começa a ganhar espaço na narrativa. Assim, pouco a pouco, Tonho, o protagonista da história deixa-se tocar pela perspectiva libertadora do irmão mais novo. Oscilando entre os caminhos da tradição e da liberdade [40] (que denotam respectivamente um sentido de morte e de vida), este personagem passa a operar desvios. O primeiro desses desvios ocorre quando Tonho decide levar Menino ao circo para que assistam ao espetáculo dos mambembes.

3.10

3.11

---

39 Frase de Glauber Rocha, inspirada na profecia de Antônio Conselheiro: *"O sertão virará praia e a praia virará sertão"*, como consta no livro *"Os Sertões"* de Euclides da Cunha. Apud Nagib: 2006. p. 28.

40 Há uma metáfora essencial que caracteriza a situação psíquica deste personagem: a imagem da estrada bifurcada pela qual trilha ao longo do filme.

Neste momento, Tonho se deixa tomar pelo desejo - pulsão de vida representada pela imagem de Clara (objeto de paixão do personagem Tonho), e pelo elemento do riso – e contraria a ordem de luto afirmada pela figura paterna. Violentamente repreendido pelo pai, Tonho decide afirmar seu desejo, e defender sua individualidade:

> ***Sr. Breves**: "Onde tu levou o menino? Onde tu levou o menino?"*
>
> ***Tonho**: "Pro circo".*
>
> ***Sr. Breves**: "Pra onde?"*
>
> ***Tonho**: "Pro circo".*
>
> ***Sr. Breves**: "Vai pro quarto Menino. Vai!".*
>
> ***Sr. Breves**: "Tu vai pras festa numa hora dessa Tonho? Tu perdeu o respeito pelos mortos dessa casa? Tu devia se guiar por Inácio, teu irmão mais velho".*
>
> ***Tonho**: "Se preocupe não! Já to seguindo os passo dele".*
>
> ***Sr. Breves**: "Tu cala essa boca!"*
>
> ***Tonho**: "O senhor me desculpe, mas eu num vou calar não!"*
>
> ***Sr. Breves**: "Cala essa boca!"*
>
> ***Tonho**: "Num calo!"*
>
> ***Sr. Breves**: "Cala essa boca!"*
>
> ***Tonho**: "Num calo!" (...)*

A ida ao circo consiste num momento essencial do filme. É neste instante que ocorre o batismo simbólico do personagem Menino. O Menino sem-nome é batizado por Salustiano, o artista circense contador de *causos*, e passa a se chamar Pacu, um nome de peixe para quem nutre sonhos de mar. O peixe, vale ressaltar, é um animal carregado de simbologias. No cristianismo primitivo, por exemplo, este elemento representava a imagem de Jesus Cristo, o divino-filho enviado a Terra, para revelar aos homens o caminho sacro da paz e do amor entre os homens, e que haveria de ser sacrificado, e ressuscitado em nome desta missão. Nesta e em outras culturas, como a chinesa e a indiana, por exemplo, o peixe consiste num símbolo de fertilidade, renascimento, renovação. De fato, é desse espírito de renovação que estão imbuídos os personagens deste núcleo. Pois é o contato com Pacu (o menino-peixe) e com Clara (a sereia) [41], que permitirá a Tonho se livrar das amarras da tradição, e do ciclo de vinganças.

O processo de libertação do protagonista é acompanhado de uma série de imagens que sugerem a sensação de liberdade, a exemplo da cena da quermesse em Ventura, em que Clara e Tonho brincam com uma corda indiana: Clara escala a corda, e Tonho a faz girar velozmente pelos ares; como num gesto de ilusionismo, a personagem parece então voar livremente. O mesmo acontece em uma das cenas finais do filme, quando Menino incentiva o irmão Tonho a *"avoar"* [42] com a ajuda do balanço.

---

41 A presença do elemento juvenil, e do elemento feminino como possibilidades de redenção humana estão presentes em outros filmes do diretor. Em Central do Brasil [1998], o processo de re-sensibilização, e redenção da protagonista depende do encontro com o menino Josué. Já em O Primeiro Dia [2001], o protagonista João associa a possibilidade do "perdão" ao encontro com a protagonista Maria.

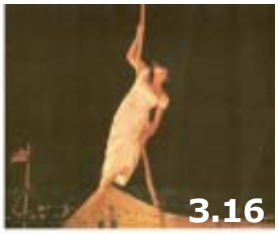
42 Voar na linguagem falada do filme.

Estas cenas assumem movimentos livres, aéreos e prazerosos que criam uma oposição simbólica à metáfora da bolandeira, imagem-símbolo da ordem familiar, da qual Tonho progressivamente se liberta. Em ambas as cenas, o riso se destaca como um elemento fundamental, ligado não somente à descontração, mas também a idéia de transgressão que nos trazem esses personagens[43].

3.13

3.14

3.15


3.16

3.17

Jurado de morte, Tonho segue os conselhos do irmão Pacu, e foge de casa. O jovem que nunca saíra de seu vilarejo, virá então a empreender uma breve viagem[44] pelas estradas sertanejas na companhia dos recém-conhecidos amigos mambembes. O encontro com estas paisagens físicas e humanas estrangeiras, o compartilhar de experiências, e a paixão despertada por Clara serão fundamentais para o processo de transformação vivenciado por este personagem.

---

43 Não à toa, nesta cena em que Tonho cai do balanço, e finge-se de morto para brincar com Menino, o riso do pai (Sr. Breves) emerge como um elemento estranho, e até mesmo assustador para os outros membros da família.

44 Nota-se mais uma vez, a recorrência do tema das viagens na obra do diretor, que assumem uma conotação ética, um convite à hospitalidade (sobre o elemento das viagens na obra de Salles, ver o segundo capítulo deste trabalho).

3.18

Assim, mesmo que Tonho finde retornando a casa antes do fim da trégua concedida pela família rival, quando tudo parece vir a confirmar a regra imposta pelo ciclo de vingança, acontece o inesperado: Clara - a sereia dos sonhos do Menino - surge à procura do jovem Tonho, para lhe dizer que não está mais presa ao padrasto Salustiano, e que ele (Tonho) também pode se livrar das amarras da família e da tradição. Sua chegada é marcada por uma forte e imprevista tempestade, que desafia a regularidade das estações locais. Em meio a essa forte chuva, Tonho e Clara vivem uma bela noite de amor. O acontecimento sela então as previsões do Menino visionário: (...) *a sereia veio buscar o menino pra viver mais ela, virou ele em peixe e levou ele pra viver debaixo do mar...*

3.19

45 O sacrifício, elemento fundamental das tragédias é reincidente em outros filmes de Salles, como Terra Estrangeira - em que o protagonista Paco, que em uma dada cena é comparado ao Cristo Redentor, se sacrifica ao final do filme para salvar a namorada Alex- e O Primeiro Dia, em que o protagonista João é sacrificado ao final do filme, mas salva a amante Maria. No caso de Abril Despedaçado, podemos identificar a presença de uma simbologia cristã, pois o personagem Pacu carrega um nome de peixe e é sacrificado a exemplo do mito cristão de Jesus.

Percebendo a possibilidade de concretização de seus sonhos através da figura de Tonho, Pacu se oferece em sacrifício [45]: entrega-se à morte, assumindo irremediavelmente o lugar que cabia ao irmão. O gesto de amor fraterno, profundamente generoso, mas também transgressor e inesperado, abre então brechas para a prática do perdão[46]: enquanto o pai, revoltado, impele Tonho a vingar o assassinato da criança, Tonho decide opor-se à ordem paterna; compreendendo o desejo de Menino, opta por romper com o ciclo de vinganças, envereda por um novo caminho que o conduz ao sonhado mar do irmão mais novo: na tela branca, o cenário deserto de uma praia de areias claríssimas, gaivotas no céu e um mar de águas bravias, denotam uma mensagem afirmativa de paz, liberdade e apelo à vida. Como sintetizam as palavras de Ana Maria Gottardi:

> *É preciso ressaltar que as trajetórias dos dois irmãos terminam no mar. A de Pacu no mar imaginado do tempo utópico; a de Tonho, no mar "real" do tempo histórico. Em ambos os casos o mar aparece como imagem idealizada, com seu significado dúplice de morte e renascimento (...)*

---

46 Revela-se aí a natureza imprevisível e generosa do perdão, à qual se referem Morin, Ricoeur e Arendt.

morte real e renascimento num plano transcendental "no fundo do mar com a sua sereia" é o fim da caminhada de Pacu. Morte simbólica e renascimento para a vida real é o que Tonho contempla diante da imensidão do mar numa afirmação positiva da vida [47].

3.20

47 Gottardi: 2006. p.32

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

"A Bíblia Sagrada". São Paulo: Ed. Sociedade Bíblica do Brasil. 1969.

"Abril Despedaçado: história de um filme". Pedro Butcher; Ana Luiza Müller; roteiro Walter Salles, Sérgio Machado, Karim Aïnouz. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Arendt, Hannah. ***"A Condição Humana"***. Tradução de Roberto Raposo; Introdução de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; Rio de Janeiro: Salamandra; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1981.

Augé, Marc. ***"Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade"***. Rio de Janeiro: Papyrus, 2005.

Bauman, Zygmunt. ***"Tempos Líquidos"***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.2007.

————————————————————. ***"Modernidade Líquida"***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

————————————————————. ***"Comunidade"***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003.

————————————————————. ***"Vidas Desperdiçadas"***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

————————————————————. ***"Identidade"***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

Boff, Leonardo. ***"Virtudes para um outro mundo possível, vol.I: hospitalidade: direito e dever de todos"***. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

Butcher, Pedro. ***"Cinema brasileiro hoje"***. São Paulo: Publifolha, 2005.

"Central do Brasil". Walter Salles, diretor; roteiro de João Emannuel Carneiro e Marcos Bernstein. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

Chnaiderman, Miriam. ***"Conchas Protetoras: encontros fecundos em íngremes brasis de cada um"***. In: Percurso: Revista de Psicanálise – Ano XI – N. 21-2º Semestre de 1998.

Costa Freire, Jurandir. ***"O último dom da vida"***. Jornal Folha de São Paulo, Caderno MAIS!, 28 de Abril de 2002.

_____. ***"Um filme contra o Brasil indiferente"***. Jornal Folha de São Paulo. Caderno Mais!, 29 de Março de 1998, p. 5-7.

"Ecos do cinema: de Lumière ao digital" /Ivana Bentes org. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

Fuks, Mario Pablo. ***"Central do Brasil: Vicissitudes da subjetivação"*** in: Percurso: Revista de Psicanálise – Ano XI – N. 21-2º Semestre de 1998.

Galeno, Alex. ***"Vidas cheias de penas"*** *in:* ***"Brasil em tela: cinema e poética do social"*** /Organizadores: Alex Galeno, Josimey Costa da Silva, Ângela Almeida, Nelson Marques, Edgar de Assis Carvalho. Porto Alegre: Sulina, 2008.

Gottardi, Ana Maria. **"O Discurso Fílmico em Abril Despedaçado: a retórica do poético"** *in*: **"A Retórica das Mídias e suas Implicações Ideológicas"** /Gottardi, Ana Maria Org. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.

Kadaré, Ismail. ***"Abril Despedaçado"***. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

Kristeva, Julia. ***"L´avenir d´une Révolte"***. Paris: Calmann-Lévy, 1998.

————————————————. ***"Estrangeiros para nós mesmos"***. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Lévinas, Emmanuel. ***"Ética e Infinito: diálogos com Philippe Nemo"***. Lisboa: edições 70. 1982.

Morin, Edgar; Kern, Anne Brigitte. "Terra-Pátria". Lisboa: Instituto Piaget. Col. Epistemologia e Sociedade. Vol. 5.

Morin, Edgar. ***"A Ética do Sujeito Responsável"*** *in* ***"Ética, solidariedade e complexidade"*** /Edgard de Assis Carvalho, Maria da Conceição de Almeida, Nelson Fiedler-Ferrara, Nelly Novaes Coelho, Edgar Morin. São Paulo: Palas Athena, 1998.

————————————————————. ***"Introduction à une politique de l´homme"***. Paris: Éditions du Seuil. 1965.

————————————————————-. "***O Método 4. As Idéias: habitat, vida, costumes, organização"***; tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2001.

————————————————————. ***"O Método 6: ética"***; tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

Nagib, Lucia. "***O cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90"***. São Paulo: Ed. 34. 2002.

————————————. ***"A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias"***. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Pucci Jr, Renato Luiz. ***"Terra Estrangeira"*** in: ***"Cinema nos anos 90"*** /Denilson Lopes (org.). Chapecó: Argos, 2005.

Oricchio, Luis Zanin. ***"Cinema de novo: um balanço crítico da retomada"***. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

Ramos, Silvana Pirillo. ***"Hospitalidade e Migrações Internacionais: o bem receber e o ser bem recebido"***. São Paulo: Aleph, 2003.

Ricoeur, Paul. "***O Perdão Pode Curar"***; tradução de José Rosa. Lusosofia: press.in http://www.lusosofia.net.

Salles, Walter. ***"Filme de estrada: manual de instrução"***. O Estado de S. Paulo. São Paulo. Caderno 2. 20 dez 2007.

"Terra Estrangeira". Walter Carvalho, diretor de fotografia; Walter Salles e Daniela Thomas, diretores; Org. Silvia Filgueiras Steinberg. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. Série Cinema Documento, 1.

FILMOGRAFIA

"Abril Despedaçado". Direção, Walter Salles; Produção, Arthur Cohn; Roteiro, Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, Inspirado no livro Abril Despedaçado de Ismail Kadaré; Elenco, Rodrigo Santoro, José Dumont, Ravi Ramos Lacerda, Rita Assemany, Luís Carlos Vasconcelos, Flávia Marco Antonio, e outros. [Brasil/França: VideoFilmes e Bac Filmes], 2001, DVD (99min).

"Central do Brasil". Direção, Walter Salles; Produção, Martine de Clermont-Tonnerre, Arthur Cohn; Roteiro, Marcos Bernstein e João Emannuel Carneiro; Elenco, Fernanda Montenegro, Marília Pera, Vinicius de Oliveira, Sôia Lira, Othon Bastos, Otávio Augusto, Stela Freitas, Matheus Nachtergaele, Caio Junqueira, e outros. [Brasil/França: VideoFilmes, Riofilme, e MACT], 1998, DVD (112min).

"O Primeiro Dia". Direção, Walter Salles e Daniela Thomas; Produção, Beth Pessoa; Roteiro, Daniela Thomas, José Emanuel, Walter Salles e José de Carvalho; Elenco, Fernanda Torres, Luiz Carlos Vasconcelos, Matheus Nachtergaele, Nelson Sargento, José Dumont, Tonico Pereiro, Carlos Vereza, e outros. [Brasil/França: VideoFilmes e Haut et Court], Distruibuição, Riofilmes e Lumière Brasil, 1999, DVD (76min.).

"Socorro Nobre". Direção, Walter Salles; Produção, Mini Kerti. Roteiro, Walter Salles; Elenco, Frans Krajcberg e Socorro Nobre. [Brasil:VideoFilmes], 1995, DVD [23min].

"Terra Estrangeira". Direção: Walter Salles e Daniela Thomas; Produção: Flávio R. Tambellini; Roteiro: Daniela Thomas, Walter Salles e Marcos Bernstein; Elenco: Fernanda Torres (Alex), Fernando Alves Pinto (Paco), Alexandre Borges (Miguel), Laura Cardoso (Manuela, mãe de Paco), Tchéky Karyo (Mr. Kraft), e outros. [Brasil/Portugal: Videofilmes, Animatógrafo]. Distribuição: Riofilmes, 1995, DVD (100min).

ANEXOS

FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS

Terra Estrangeira

Brasil/Portugal, 1995

Direção: Walter Salles e Daniela Thomas

Produção: Flávio R. Tambellini

Co-Produtores: Paulo Dantas (Brasil) e Antônio da Cunha Telles e Maria João Mayer (Portugal)

Roteiro: Daniela Thomas, Walter Salles e Marcos Bernstein

Diálogos Adicionais: Millôr Fernandes

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Direção de Som: Geraldo Ribeiro

Direção de Arte: Daniela Thomas

Figurino: Cristina Camargo

Montagem: Walter Salles e Felipe Lacerda

Música: José Miguel Wisnik

Companhias Produtoras: VideoFilmes e Animatógrafo

Distribuição: Riofilme

P&B, 35mm, 100min.

Elenco: Fernanda Torres (Alex), Fernando Alves Pinto (Paco), Alexandre Borges (Miguel), Laura Cardoso (Manuela, mãe de Paco), Tchéky Karyo (Mr. Kraft), João Lagarto (Pedro), Luís Melo (Igor), Beth Coelho, Gerald Thomas.

Central do Brasil

Brasil/França, 1998

Direção: Walter Salles

Argumento: Walter Salles

Roteiro: Marcos Bernstein e João Emannuel Carneiro

Produção Executiva: Elisa Tolomelli, Lilian Birnbaum, Thomas Garvin, e Donald Ranvaud

Direção de Produção: Marcelo Torres e Afonso Coaracy

Produção: Martine de Clermont-Tonnerre, Arthur Cohn

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Montagem: Felipe Lacerda e Isabelle Rathery

Direção de Arte: Cassio Amarante e Carla Caffé

Figurino: Cristina Camargo

Casting: Sérgio Machado

Maquiagem: Antoine Garabedian

Música Original: Antônio Pinto e Jacques Morelenbaum

Assistente de Direção: Kátia Lund

Cenografia: Mônica Costa

Som: Jean-Claude Brisson, François Groult e Mark A. van der Willigen

Mixagem de Som: Bruno Tarrière

Companhias Produtoras: VideoFilmes, Riofilme, e MACT

Distribuição: Riofilme

Cor, 35mm, 112min

Elenco: Fernanda Montenegro (Dora), Marília Pera (Irene), Vinicius de Oliveira (Josué), Sôia Lira (Ana), Othon Bastos (César), Otávio Augusto (Pedrão), Stela Freitas (Yolanda), Matheus Nachtergaele (Isaías), Caio Junqueira (Moisés), Socorro Nobre, Manoel Gomes, Roberto Andrade, Sheyla Kenia, Malcon Soares, Maria Fernandes, Maria Marlene, Christiano Camargo, Joserba Sebastiano Oliveira, Andréa Albuquerque, Sidney Antunes, Rita Assemany, Parícia Brás, João Braz, Marcelo Carneiro, Telma Cunha, José Pedro da Costa Filho, Estelina Moreira da Silva, etc.

Abril Despedaçado

Brasil/França, 2001

Direção: Walter Salles

Produção: Arthur Cohn

Produtor Assistente: Jean Labadie

Produção Executiva: Mauricio Andrade Ramos, Lilian Birnbaum, e Walter Salles

Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, Inspirado no livro Abril Despedaçado de Ismail Kadaré

Diálogos Adicionais: João Moreira Salles e Daniela Thomas

Diretor Assistente: Sérgio Machado

Direção de Produção: Marcelo Torres

Assistente de Produção: Andrea Weidmann

Diretor de Fotografia: Walter Carvalho

Fotografia 2ª Unidade: Toca Seabra

Direção de Arte: Cássio Amarante

Figurino: Cao Albuquerque

Montagem: Isabelle Rathery

Música: Antônio Pinto

Locações: Estado da Bahia e Tocanttins

Companhias Produtoras: VideoFilmes e Bac Filmes

Cor, 35mm, 99 min.

Elenco: Rodrigo Santoro (Tonho), José Dumont (Pai), Ravi Ramos Lacerda (Pacu), Rita Assemany (mãe), Luís Carlos Vasconcelos (Salustiano), Flávia Marco Antonio (Clara), Caio Junqueira (Inácio), Everaldo de Souza Pontes (velho cego), Mariana Loureiro (Mulher de Isaías), Servílio de Holanda (Isaías), Wagner Moura (Mateus), Gero Camilo (Reginaldo); Participação Especial: Othon Bastos (Sr. Lourenço), Vinícius de Oliveira (família Ferreira), Sôia Lira (família Ferreira), Maria do Socorro Nobre (família Ferreira)

CRÉDITOS DAS IMAGENS

CAPITULO I

Todas as imagens (1.1-1-14) foram extraídas do livro-roteiro **"Terra Estrangeira"**. Walter Carvalho, diretor de fotografia; Walter Salles e Daniela Thomas, diretores; Org. Silvia Filgueiras Steinberg. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. Série Cinema Documento, 1.

Todas as fotografias são da autoria de Walter Carvalho.

CAPITULO 2

As imagens 2.1, 2.5, 2.6, 2.8-2.14 foram extraídas do livro-roteiro ***"Central do Brasil"***. Walter Salles, diretor; roteiro de João Emannuel Carneiro e Marcos Bernstein. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

Fotos: Ricardo Sá: 2.1, 2.6, 2.8, 2.9 /Walter Salles: 2.5, 2.10-2.13 / Paula Prandini: 2.14

As imagens 2.3, 2.4, 2.7 foram extraídas do livro Nagib, Lucia.***"A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias"***. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

As imagens 2.2, e 2.15 foram extraídas do site oficial do filme Central do Brasil: http://www.centraldobrasil.com.br/front.htm

CAPITULO 3

As imagens 3.1- 3.5, 3.8-3.10, 3.12-3.16, 3.19 e 3.20 foram extraídas do livro-roteiro ***"Abril Despedaçado: história de um filme"***. Pedro Butcher; Ana Luiza Müller; roteiro Walter Salles, Sérgio Machado, Karim Aïnouz. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Fotos:

Pedro Butcher: 3.1/ Walter Carvalho: 3.2 e 3.19/Ana Luiza Müller: 3.3-3.5, 3.8-3.10, 3.12-1.16, 3.20.

As Imagens 3.6 e 3.7 foram extraídas do site oficial do filme *Abril despedaçado*: http://www.abrildespedacado.com.br/index.htm

Fotos: Walter Carvalho: 3.6/ Christian Cravo: 3.7

As imagens 3.11 e 3.17 foram encontradas na seguinte página da internet: http://www.oultimoapaga.blogger.com.br/2005_03_01_archive.html

(os fotogramas foram provavelmente extraídos do próprio filme).

CAPAS:

Capa Introdução: foto de Ana Luiza Müller

Capa Cap.1: foto de Walter Carvalho

Capa Cap. 2: foto de Walter Carvalho

Capa Cap. 3: foto de Ana Luiza Müller

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo