

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - PPGE

LUIZ MARIA DUMONT

A FORMAÇÃO DO LEITOR NA FILMOGRAFIA DE WALTER SALLES

Goiânia

2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: LUIZ MARIA DUMONT

Título do trabalho: A FORMAÇÃO DO LEITOR NA FILMOGRAFIA DE WALTER SALLES

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

A FORMAÇÃO DO LEITOR NA FILMOGRAFIA DE WALTER SALLES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Programa MINTER Mestrado Interinstitucional em Educação entre o Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás e o Instituto Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de pesquisa: Cultura e Processos Educacionais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rita Márcia Magalhães Furtado

Goiânia

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

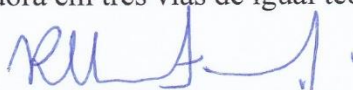
DUMONT , LUIZ M
A FORMAÇÃO DO LEITOR NA FILMOGRAFIA DE WALTER
SALLES [manuscrito] / LUIZ M DUMONT . - 2017.
124 f.

Orientador: Profa. Dra. Rita Márcia Magalhães Furtado.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Educação,
Goiânia, 2017.
Bibliografia. Anexos.

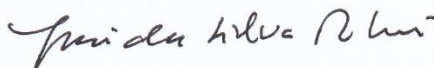
1. cinema. 2. espectador. 3. leitura. 4. prática pedagógica. 5.
Walter Salles. I. Furtado, Rita Márcia Magalhães, orient. II. Título.

CDU 37

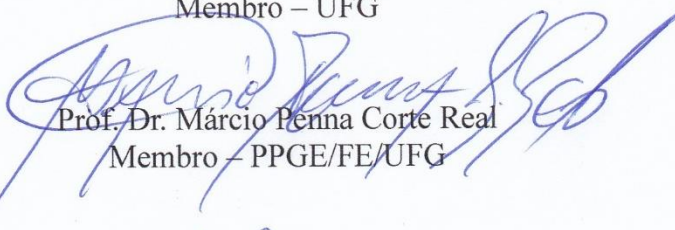
ATA DA REUNIÃO DA BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE LUIZ MARIA DUMONT – Aos vinte e um dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezessete (21/08/2017), às 09h e 30m, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: **Prof.^a Dr.^a Rita Márcia Magalhães Furtado**, orientadora, doutora em Educação pela Unicamp; **Prof. Dr. José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro**, doutor em Ciências Sociais pela Universidade Aberta de Portugal; **Prof. Dr. Márcio Penna Corte Real**, doutor em Educação pela UFSC e a **Prof.^a Dr.^a Nádia Cuiabano Kunze**, doutora em Educação pela USP, para, sob a presidência da primeira e em sessão pública realizada nas dependências da Faculdade de Educação, procederem à avaliação da defesa da dissertação intitulada: **“A FORMAÇÃO DO LEITOR NA FILMOGRAFIA DE WALTER SALLES”**, em nível de Mestrado, área de concentração em **Educação**, de autoria de **Luiz Maria Dumont**, discente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora, Prof.^a Dr.^a Rita Márcia Magalhães Furtado que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra, a seguir, foi concedida ao autor da dissertação que, em 20 minutos, procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu o examinando, tendo-se adotado o sistema de diálogo sequencial. Terminada a fase de arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº 1063/2011 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Educação e procedidas às correções recomendadas, a dissertação foi **APROVADA** por unanimidade, considerando-se integralmente cumprido este requisito para fins de obtenção do título de **MESTRE EM EDUCAÇÃO**, pela Universidade Federal de Goiás. A conclusão do curso dar-se-á quando da entrega da versão definitiva da dissertação na secretaria do Programa. Cumpridas as formalidades de pauta, às 12h a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de dissertação e, para constar, eu, Adenilde de Oliveira Souza, Secretária do Programa de Pós-Graduação em Educação, lavrei a presente ata, que depois de lida e aprovada será assinada pelos membros da Banca Examinadora em três vias de igual teor.



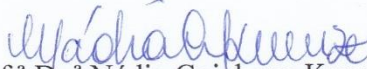
Prof.^a Dr.^a Rita Márcia Magalhães Furtado
Presidente – PPGE/FE/UFG



Prof. Dr. José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro
Membro – UFG



Prof. Dr. Márcio Penna Corte Real
Membro – PPGE/FE/UFG



Prof.^a Dr.^a Nádia Cuiabano Kunze
Membro – IFMT

AGRADECIMENTOS

Agradeço à oportunidade que o IFMT proporcionou ao ofertar esse Minter entre o IFMT e a UFG.

Agradeço à minha orientadora Professora Doutora Rita Marcia Magalhães Furtado que com sua paciência e dedicação soube me conduzir aos conhecimentos teóricos para o suporte dessa dissertação.

Agradeço à minha família que me apoiou nos momentos de dificuldade para que esse projeto chegasse ao fim, e principalmente, à minha adorável e incansável esposa nas revisões dos textos.

Agradeço ao apoio financeiro e institucional da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso (FAPEMAT).

E agradeço imensamente à banca pelo incansável esforço em fazer com que essa dissertação tornasse cada vez melhor, em nome dos Doutores José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro e Márcio Penna Corte Real e da Doutora Nádia Cuiabano Kunze.

RESUMO

Esta dissertação centra-se no reconhecimento da importância, bem como, da necessidade de ênfase em formar leitores de filmes que possam encontrar um fio condutor para compreender o universo cinematográfico. O uso do cinema como prática educativa facilita significativamente o diálogo entre os conteúdos curriculares e os conhecimentos mais gerais. A leitura e análise de imagens e de ferramentas utilizadas pela sétima arte contribuem para o desenvolvimento da compreensão crítica do mundo e das novas formas de entretenimento, proporcionando assim a formação do cidadão. A partir da problematização do cinema como capaz de transformar o espectador em leitor e amparado pelos suportes teóricos de Rosália Duarte, Jacques Aumont e Robert Stam, dentre outros, a presente pesquisa procura apresentar caminhos para uma prática pedagógica que envolva o cinema e a escola. Além disso, apresenta um conjunto significativo de discussões e ideias que possibilitem a formação do leitor, a partir de uma análise fenomenológica de três filmes de Walter Salles, “Terra Estrangeira” (1995), “Central do Brasil” (1998) e “Abril Despedaçado” (2002), além de tecer comentários de outros diretores que o influenciaram no campo da filmografia, da arte, da cultura e da estética. Essa dissertação busca uma resposta das dimensões que esse tema, o cinema, tem influenciado a formação do leitor, busca também a ampliação da concepção de leitura a partir de uma experiência cinematográfica em que o espectador seja participativo e reconheça as marcas de linguagem e os conhecimentos adquiridos ao longo da escolaridade. Busca ainda incorporar a arte do cinema ao repertório cultural do espectador, ampliando, assim, sua potencialidade no exercício de uma postura crítica e reflexiva na vida.

Palavras Chave: cinema, espectador, leitura, prática pedagógica, Walter Salles.

ABSTRACT

This research focuses on the recognition of the importance and the need for emphasis on form readers of movies that they can find a common thread to understand the universe. The use of cinema as educational practice significantly facilitates the dialogue between curriculum content and the more general knowledge. The analysis of images and tools used by seventh art contribute to the development of critical understanding of the world and new forms of entertainment and thus the formation of the citizen. From the problematization of the cinema as able to transform the spectator into player and bolstered by theoretical supports Rosalia Duarte, Jacques Aumont and Robert Stam, among others, this research seeks to introduce paths for a pedagogical practice involving the film and school. In addition, presents a significant set of discussions and ideas that allow the formation of the reader, from a phenomenological analysis of tree films by Walter Salles, "Foreign Land" (1995), "Central do Brazil" (1998) and "Behind the Sun" (2002), as well as comment from other directors who influenced the field of film studies, art, culture and aesthetics. This dissertation seeks a response of dimensions that this theme, the cinema, has influenced the formation of the reader, search also the expansion of the concept of reading from a cinematic experience where the Viewer is participatory and recognize the language tags and the knowledge gained throughout their schooling. Search still incorporate the art of cinema to the cultural repertoire of the spectator, increasing, so your potential in a critical and reflective stance in life.

Keywords: cinema, spectator, reading, pedagogical practice, Walter Salles.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1 TERRA ESTRANGEIRA.....	19
1.1 O cinema e a arte	24
1.2 A morte de uma nação	30
1.3 Portugal: a nova terra estrangeira	32
1.4 “E vou tomar aquele velho navio”	38
2 CENTRAL DO BRASIL	45
2.1 A urbanidade na Central do Brasil.....	48
2.2 As cartas: um Brasil que se dialoga com a oralidade	50
2.3 O interior do Nordeste – uma odisseia	58
2.4 A religiosidade	61
2.5 O encontro com a família	62
2.6 A paternidade: a (re)significação da figura paterna.....	63
2.7 Reconciliações	69
3 ABRIL DESPEDAÇADO	71
3.1 As metáforas	77
3.2 A bolandeira	79
3.3 A temporalidade.....	80
3.4 A água.....	83
3.5 O circo	85
3.6 A camisa	87
3.7 As cores	89
3.8 Os bois.....	91
3.9 O balanço.....	93
3.10 Os nomes	94
3.11 A religiosidade	96
3.12 Grand finale.....	97
4 DE ESPECTADOR PASSIVO A LEITOR	99
4.1 O cinema realista.....	99
4.2 O cinema e a Fenomenologia.....	101
4.3 A formação do leitor	106
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS.....	121
REFERÊNCIAS DIGITAIS.....	123
ANEXOS	124

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado surgiu do amadurecimento de uma atividade em sala de aula que realizei enquanto ministrava aula de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Educação Tecnológica de Mato Grosso, para as turmas do terceiro ano do curso de Secretariado. Inicialmente, levei o filme *Abril Despedaçado*, de Walter Salles, para estimular os alunos a ampliar suas capacidades de leitura. Após a sessão fílmica, os alunos falavam sobre suas impressões a partir das imagens e assim construíamos várias possibilidades de leituras. Em certa ocasião, um aluno me perguntara “Por que o senhor não escreve sobre o trabalho de leitura desse filme?”. Em outra ocasião, outro aluno me dissera: “Depois que eu vi esse filme (*Abril Despedaçado*) com o senhor, nunca mais assisti filme (sic) do mesmo jeito”. Assim, surgiu o interesse em aprofundar e ampliar meus estudos a respeito da leitura fílmica e depois um interesse maior ainda pela obra de Walter Salles, que se constitui em um cineasta muito aclamado ao longo das últimas décadas, tanto no Brasil como no exterior.

Da invenção dos Irmãos Lumière ao cinema de hoje muito se tem produzido e discutido a respeito da Sétima Arte. Acusado de ser apenas mais um produto da indústria cultural por Theodor Adorno, [...] “de cada ida ao cinema, apesar de todo cuidado e atenção, saio mais estúpido e pior [...] quanto mais um filme pretende ser arte, tanto mais inautêntico ele se torna” (1986, p. 61), o cinema representa, para a sociedade atual, uma fonte significativa de discussões e teorias. Para o cineasta do Novo Cinema Alemão¹, Alexander Kluge², o cinema traz uma realidade escondida, só perceptível pelo olhar mais curioso “Eu encontro algo no filme que ainda me surpreende, que posso perceber sem devorá-lo” (apud, 1986, p. 89). É isto que faz o cinema ser apaixonante, a capacidade de ser surpreendido a cada nova experimentação. Nesse sentido, este trabalho pretende investigar as possibilidades

¹ Novo Cinema Alemão (em alemão: Neuer Deutscher Film ou Junger Deutscher Film, abrev. JDF) é o nome dado à produção cinematográfica alemã de contestação das décadas de 1960 e 1970, influenciada pela *Nouvelle Vague* francesa. (QUATORZE, 2015)

² Alexandre Kluge é um dos mais importantes cineasta, escritor e crítico da primeira geração do Cinema Alemão Moderno, foi discípulo de Adorno, seu compromisso essencial sempre esteve ligado a Alemanha, a sua história, o seu presente, a relação entre a sua história e o seu presente. Entre seus trabalhos mais importantes *A Patriota* (1979), *Fui Guarda-Costas de Hitler* (1999) *O Poder dos Sentimentos* (1983). Kluge é um cultor da “montagem”, no sentido estrito e no sentido lato, como elemento essencial ao seu cinema. (KLUGE, 2015)

de leitura da linguagem fílmica de três filmes, *Terra Estrangeira*, 1996, *Central do Brasil*, 1998 e *Abril Despedaçado*, 2002, do diretor brasileiro, Walter Salles.

Segundo o jornalista e biógrafo do cineasta, Marcos Strecker (2010), Salles surgiu em um cenário peculiar da cultura brasileira, responsável por uma trajetória capaz de resgatar a cultura de um país que fracassou antes de se realizar. O Brasil dos anos 1950/1960 vivia o auge do otimismo. O Rio de Janeiro ainda era a capital e se encantava com o “boom” da Bossa Nova. Era o país utópico da era desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek com a efervescência romântica e idealista e os debates cultural, político e acadêmico – Tudo isso se interrompeu ainda nos anos de 1960 com o Golpe Militar e foi retomado nos anos de 1980, de forma mais realista. Salles participou dessa renovação da cultura nacional com a produção de uma série de musicais nos anos de 1980 e 1990, que viabilizaram uma releitura da música popular brasileira, em um período em que a abertura e a redemocratização trouxeram otimismo, mas sobretudo, decepção. Dessa experiência resultou a inserção de “*Vapor Barato*”, de Jards Macalé e Wally Salomão, cantada por Gal Costa, em *Terra Estrangeira* (1996). Por outro lado, o cinema brasileiro esboçava um empobrecimento técnico e era inviável economicamente. Daí veio o choque do governo Collor (1990 – 1992), que paralisou toda a produção cinematográfica brasileira, com o desmantelamento da Embrafilme. Para seu renascimento fez-se necessária uma resposta moderna, que traduzisse um novo realismo e *Central do Brasil* (1998) foi o grande marco dessa nova era.

O cinema brasileiro dos anos de 1980 considerava como paradigma o Cinema Novo³, que teve em Glauber Rocha (1939 – 1981) seu representante mais brilhante, escrevia de modo compulsivo e usava os textos e intervenções públicas como exercício de criação. Projeto que surgiu nos anos de 1960 e que dialogava com seus inspiradores europeus como a *Nouvelle Vague*⁴ e o Novo Cinema Alemão, movimentos de propostas estéticas que os unificavam influenciados pela agilidade da câmera e pela fotografia em preto e branco, movimentos que inspiraram *Terra*

³ Movimento artístico cinematográfico que vigorou de 1960 a 1972, tinha como grande princípio a máxima “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, essa geração de cineastas propôs deixar os obstáculos causados pela falta de recursos técnicos e financeiros em segundo plano. A partir de então, seus interesses centrais eram realizar um cinema de apelo popular, capaz de discutir os problemas e questões ligadas à realidade nacional e o uso de uma linguagem inspirada em traços da nossa própria cultura.

⁴ A *Nouvelle Vague* (Nova Onda) foi um movimento artístico do cinema francês que se insere no movimento contestatório próprio dos anos sessenta. A expressão foi lançada por Françoise Giroud, em 1958, na revista L'Express ao fazer referência a novos cineastas franceses.

Estrangeira. Mas Salles nunca se declarou totalmente herdeiro do Cinema Novo. Assim, foi buscar aproximação de Nelson Pereira dos Santos, Mario Peixoto e de diretores estrangeiros. Ao contrário, fez um cinema sem filiação ideológica, em oposição ao excesso de experimentalismo dos diretores engajados no Cinema Novo. Sua proposta cinematográfica está em rever o espaço urbano e rural como em *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*, por isso sua obra ajuda a interpretar o Brasil a partir de novas bases. Contribuiu e ainda contribui para estabelecer novas leituras e valores para a identidade nacional dentro de uma sociedade contemporânea complexa.

Ele também se incorporou à renovação do cinema mundial. Wim Wenders é um nome importante para entender o cinema contemporâneo da filmografia de Walter Salles. Do cineasta alemão, recebeu uma forte influência da fotografia, instrumento que Salles preza como característica fundamental em seus filmes, além de herdar a presença na produção de *roads movies*⁵. Wenders inspirou Salles na produção de filmes de viagens. São de Wenders *Alice na cidade*⁶ que inspirou *Central do Brasil* e *Paris, Texas*⁷, filmes de estrada marcantes na carreira do diretor alemão. Salles também abusou do gênero que está presente em *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil*, *Diários de Motocicleta* e *Na estrada* e, em menor medida, em *A Grande Arte* e *Abril Despedaçado*.

O cinema de Walter Salles é marcado não só por temas do cotidiano, com também por elementos presentes na literatura como o rito de passagem, a busca de uma identidade, a procura do desconhecido, a errância e o enraizamento. O ponto central de seus filmes de ficção tece discussões sobre o exílio e a perda. Em toda sua obra há uma procura pela epifania, e em alguns momentos o tema da infância estilhaçada. As questões sociais e individuais correm em paralelos. A marginalidade busca integrar-se ao social enquanto no plano íntimo, pessoal e familiar, o indivíduo

⁵ *Roads movies* (Filmes de estrada) é um gênero de filme em que a história se desenrola durante uma viagem. Na maioria das vezes, o filme não é regido por uma única situação-problema como é convencional, mas por várias que surgem e são resolvidas conforme a viagem transcorre. Filmes pertencentes a este gênero consideram como objetos centrais para sua categorização principalmente três elementos, que são: a estrada, o veículo e uma jornada, comumente interpretada como uma jornada para dentro das próprias personagens. O filme *Easy Rider* (Sem Destino) de Dennis Hopper, 1968, está para o gênero cinematográfico road movie como o livro *On The Road*, de Jack Kerouac, está para literatura road, para o movimento beat e futuramente para a contracultura norte-americana. (TUDO, 2014)

⁶ ALICE in den städten, Wim Wenders, 1974

⁷ Paris, Texas, Wim Wenders, 1984

busca transcender uma situação insustentável. A família destruída ou recomposta incorpora em seus filmes a ideia de que sempre há esperança. O espaçamento é muito bem aproveitado, expondo o urbano claustrofóbico em oposição ao rural amplo e aberto a novas experiências e a descoberta de novos territórios. A tensão do reconciliamento é outra característica de suas obras. Salles confessa, na obra *Na Estrada O Cinema* de Walter Salles, de seu biógrafo, Strecker (2010, p. 15),

Se me apaixonei por cinema, foi pelo que senti ao ver certos filmes na tela grande, mas também pelo fato de que não senti aquela emoção sozinho. Ou seja, também me encantei pelo aspecto coletivo do cinema. Poder dividir toda uma gama de sensações suscitadas por um bom filme com outros espectadores é um privilégio que só o cinema pode oferecer. Por isso sempre achei que um filme deve dialogar com uma plateia, embora eu nunca tenha conscientemente me perguntado no meio de uma filmagem se aquele filme ia “dar público” ou não. Na filmagem de *Central do Brasil*, Fernanda se virava para mim e perguntava “meu filho, será que alguém vai vir ver esse nosso filme?” Não tínhamos a resposta. Detesto me sentir manipulado no cinema por filmes que tentam agradar a qualquer preço. Mais: defendo a unhas e dentes aqueles filmes que dialogam com poucos espectadores, mas fazem avançar a linguagem, experimentam com a forma e o conteúdo. Nesse momento, é palpável o desprezo de certas áreas no Brasil por filmes mais experimentais, enquanto se aplaude qualquer filme que dê bilheteria, independentemente de suas qualidades artísticas. É uma cobrança que soa anacrônica num momento em que a ideia do mercado como único parâmetro avaliativo é questionada até pelo mais ferrenho economista da escola de Chicago. No futuro, gostaria de alternar filmes mais “abertos” tematicamente, como *Central do Brasil* e *Diários de Motocicleta*, com filmes que venham a dialogar com um número muito menor de espectadores (STRECKER, 2010, p. 15).

É sobre essa relação entre obra e espectador que a presente reflexão irá se assentar. A esse propósito, vale dizer que a postura do pesquisador, enquanto leitor das obras, coloca de modo privilegiado a questão da alteridade, compreendida aqui com Merleau-Ponty (2006, p.187), filósofo para quem o Ser é “aquilo que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência”. Nesse sentido, a filmografia de Walter Salles pretende aguçar o espectador de cinema a repensar seu comportamento diante de algumas obras escolhidas que possam dialogar com uma plateia de poucos espectadores e que apresentem forma e conteúdo mais contundentes. Para “ler” essas características na obra de Walter Salles, este trabalho propõe uma análise de três filmes do diretor, *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado* que pretende aqui ser uma possibilidade de leitura.

Esta pesquisa apresenta como objetivos produzir um conjunto significativo de discussões e ideias sobre os filmes selecionados que possibilitem a formação do leitor, a fim de mapear e discutir a produção literária e acadêmica no campo da filmografia, da arte, da cultura e da estética em busca de uma resposta das dimensões que esse tema tem influenciado o indivíduo, ampliando a concepção de leitura a partir de uma experiência cinematográfica em que o espectador seja participativo e reconheça as possibilidades de leituras. Entre essas discussões e teorias, apresentar o cinema como uma linguagem que aproxima o espectador de filmes tornando-o um leitor. Propõe ainda analisar produções cinematográficas, estabelecendo o diálogo entre as imagens que sustentam as narrativas do cinema, os conhecimentos adquiridos ao longo da escolaridade básica e os demais conhecimentos. E por fim, incorporar a arte do cinema ao seu repertório cultural, ampliando, assim, sua potencialidade no exercício de uma postura crítica e reflexiva na vida.

Para isso, o corpus foi dividido em três capítulos, cada um propondo uma análise de um filme, cobrindo uma determinada época, metade dos anos de 1990 e o início da década de 2000, período de conturbada afirmação artística no Brasil que influenciou a filmografia de Walter Salles. Na primeira seção, análise do filme *Terra Estrangeira*, 1996; na segunda, *Central do Brasil*, 1998 e na terceira, *Abril Despedaçado*, 2002, formando assim o *corpus* dessa dissertação. A quarta seção discorre sobre a formação do leitor fazendo uma abordagem do cinema realista, passando pela fenomenologia de Merleau-Ponty e finalizando com os teóricos da formação do leitor.

Em *Terra Estrangeira*, produção de 1996, dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, o diretor se rende ao trabalho do fotógrafo Walter Carvalho para utilizar uma fotografia em preto e branco retratando uma atmosfera de decepção e angústia, ao apresentar algumas das possíveis consequências do Governo Fernando Collor, quando a Ministra da Economia de seu governo, Zélia Cardoso de Mello, anuncia o confisco da poupança, além de dialogar com movimentos experimentais da *Nouvelle Vague* e Novo Cinema alemão, criando uma atmosfera de *film Noir*⁸. A Narrativa fílmica destaca personagens brasileiros vivendo em Portugal, auto exilados

⁸ A expressão francesa *film noir* 'filme negro' designa um subgênero de filme policial que teve o seu ápice nos Estados Unidos, entre os anos 1939 e 1950, com fotografia carregada de preto e branco. (CINEMA, 2015)

pelo descredito no Brasil, e como essa “terra estrangeira” interfere em suas vidas. O diálogo com o *road movie* wenderiano se dá no momento em que o personagem Paco, vítima de causalidades, parte para Portugal em uma viagem em busca de si mesmo e de respostas. Da fotografia à publicidade, a narrativa fílmica constrói e desconstrói personagens anônimos vivendo a sua própria terra estrangeira.

Em *Central do Brasil*, primeira grande realização do diretor, agraciada com vários prêmios internacionais, o foco está no nome da película: o centro do Brasil representado pelo Nordeste brasileiro. Outro *road movie* que narra uma viagem de duas personagens, Dora e Josué, uma mulher adulta, escrevedora de cartas na Central do Brasil, estação de trem no centro do Rio de Janeiro, e um menino que perde sua mãe em um acidente automobilístico, partem do espaço urbano violento ao coração do Brasil em uma busca do pai do garoto. A viagem torna-se uma busca pelas suas raízes e a restituição da família. Ao conhecer o país, principalmente o Nordeste, sua religiosidade, sua geografia, sua força, as personagens vão se apropriando desses elementos míticos e construindo seu próprio eu, culminando assim na descoberta de si mesmo. O Brasil também busca a sua identidade retomando sua autoestima. Sob o tema do enraizamento e a busca da paternidade os dois compõem uma odisseia homérica que termina com uma cena cheia de ternura e esperança.

Já *Abril Despedaçado* é uma joia escondida na cultura brasileira. Um espetáculo de imagem colorida em amarelo ouro pela fotografia de Walter Carvalho, que retoma o princípio ancestral do código *Hamurabi* – Olho por olho, dente por dente. Em uma linguagem bastante metafórica, o filme conta as histórias de duas famílias marcadas pela morte e vingança sem fim, ou até que alguém se disponha a pôr um ponto final neste círculo. Mais uma vez, Salles vai usar o Nordeste brasileiro como pano de fundo para que o espectador com o olhar mais familiarizado com a leitura fílmica possa perceber nas falas, nas imagens, nos cortes, que uma história de vingança pode ser contada de várias maneiras. O filme trata também do rompimento do que está estabelecido. Como diz Alexander Kluge cada vez que assisto a esse filme algo ainda me surpreende. Os nomes das personagens soam como prevendo seus destinos, como Breves e Ferreira, Tonho e Clara, Menino/Pacu. Contando com momento de lirismo poético como a cena em que a personagem Clara faz rodopio com a corda de trapezista, *Abril Despedaçado* é a utopia que procura extrapolar o círculo vicioso em que vive cada personagem.

Esta pesquisa procura, em seu embasamento teórico, responder se o cinema é capaz de transformar um espectador em leitor. Para isso, Rosália Duarte (2002), em sua obra *Cinema e Educação*, afirma que todo indivíduo, ao entrar em contato com o cinema, desenvolve o que Pierre Bourdieu chamou de “competência para ver”, ou seja, “analisar, compreender e admirar qualquer história transmitida em linguagem cinematográfica” (p.13). Para ela, “[...] analisar filmes ajuda professores e estudantes a compreender, apreciar e, sobretudo respeitar a forma como diferentes povos educam e formam as gerações mais novas” (p. 106). Ela destaca também a importância do cinema como forma de socialização dos indivíduos em instâncias culturais diferentes para a produção de saberes e identidades para definir a forma como o indivíduo vê o mundo. Mas quando o ser humano adquire a “competência para ver”? No cinema, muitas são as possibilidades de pôr em prática a competência para ler, como descobrir que o significado da cerca de arame farpado que enrosca no animal em *Cavalo de Guerra*⁹ não está ali por acaso. As engrenagens circulares e o próprio engenho em círculo em *Abril Despedaçado* estão ali para serem interpretadas, para serem lidas. Exemplos de filmes tão distantes um do outro e tão importantes como fontes de leitura. Na minha experiência como educador, conheci um professor de matemática que todo ano iniciava seu período letivo com a exibição do filme *Contato*¹⁰ em que conta a história da cientista Ellie Arroway, confirmando sua teoria sobre civilização extraterrestre ao descobrir como construir uma máquina capaz de fazer viagens intergalácticas. Baseado na obra homônima do astrônomo Carl Sagan, o filme discute conceitos da matemática através da viagem no tempo. São experiências como essas que tornam possível o uso do cinema na escola. São experiências como essas que fazem do cinema um importante instrumento de formação de leitor. O contato com a linguagem fílmica pode ser o início dessa competência, no entanto, ver apenas não basta. É preciso um envolvimento maior com as imagens que o filme traz para a tela.

Até bem pouco tempo atrás, pensava-se que o receptor de filmes era alguém que recebia passivamente os conteúdos das mensagens transmitidas. Assim, não havia motivos para estudar os modos de recepção; interessava entender o modo como as mensagens eram transmitidas, os recursos e meios utilizados para seduzir o

⁹ War Horse, Steven Spielberg, 2011

¹⁰ Contact, Robert Zemeckis, 1997

espectador. Hoje, este ser que vai ao cinema transformou-se em alguém especial nessa relação. Os diretores mais importantes e mais conscientes de seu trabalho como formador de cidadão passaram a ver o espectador como um leitor pronto para estabelecer com o filme um diálogo de aprendizagem. Embora o cinema sempre tenha se preocupado com o espectador e dedicado uma atenção especial a ele, pode-se falar no renascimento do espectador como leitor. O texto virtual, como o cinema, necessita ser concretizado no plano da leitura por esse espectador ativo que renasceu.

Para Stam, 2013, o espectador é agora entendido como mais ativo e crítico, não o objeto passivo da interpelação, mas a um só tempo constituidor do texto e por ele constituído. Observa-se agora uma mudança de paradigma, a descoberta de que a experiência cinematográfica tem um lado lúdico e aventureiro, além de um outro autoritário que molda um ser mutante.

A justificativa para esta pesquisa reside nas atividades com filmes realizadas em grande parte das escolas do Brasil onde há vários projetos envolvendo cinema e educação com propostas interessantes como debates após a sessão fílmica, perguntas previamente definidas pelo professor ou questionários de perguntas e respostas padronizadas. Alguns chegam até a utilizar filmes como processo avaliativo, não atribuindo à sétima arte o tratamento que ela merece, muito menos pensando no espectador, como se a espectralidade não estivesse em jogo. Na verdade, poucos propiciam aos alunos a oportunidade de “ler as imagens do cinema”. As marcas de leitura podem ser exploradas em qualquer filme, seja uma seleção de produções de diretores criativos de extrema sensibilidade para fazer das imagens um processo de leitura, seja uma seleção de filmes produzidos para satisfazer o mercado da indústria cinematográfica. Em um mundo cada vez mais globalizado como o que vivemos hoje, em que as notícias chegam em segundos através de imagens, a comunicação em tempo cada vez mais rápido pelas novas tecnologias é importante que a educação escolar acompanhe essa transformação tecnológica e ofereça aos alunos oportunidades de conhecer e aprender, por meio de uma das principais linguagens da atualidade: a linguagem cinematográfica. Seu uso, como recurso didático, facilita, significativamente, o diálogo entre os conteúdos curriculares e os conhecimentos mais gerais.

A leitura e análise de imagens utilizadas pelo cinema, bem como o trabalho com a linguagem cinematográfica, entre outros aspectos, contribuem para o desenvolvimento da compreensão crítica do mundo, proporcionando assim a formação do cidadão crítico e reflexivo. Os universos reais e fictícios projetados na tela simulam contextos e cenários que retratam valores individuais e coletivos como preconceito, sexualidade, relações familiares, convivência com a vida e a morte entre outros, que poderão ser debatidos e ampliados com a comunidade escolar, sem descuidar de sua proposta mais elementar: a formação do leitor de cinema.

Com sua expressiva versatilidade, a linguagem cinematográfica compreende, além de um corpo de conhecimento notável, um mecanismo de interfaces com outras linguagens, dialogando com várias expressões, tais como: o teatro, a dança, a música, as artes visuais e a literatura. Assim, pelo exposto, justifica-se o propósito dessa pesquisa que procura desenvolver uma nova perspectiva para uma concepção mais abrangente da intersecção cinema/educação/cultura.

1 TERRA ESTRANGEIRA

TERRA ESTRANGEIRA
*Muito além ou aquém da saudade
sou ninguém ou alguém além da dor
que chegou até onde vai o mar e voltou
encalhado no fado estou
Viajante adiante da viagem
a levar todo mar e Atlântida
sou curare de uma tribo sem margem
sem mais terra sem mal a buscar
Portugal do tamanho de um mundo
Cabo Verde apontando pra lá
há um lugar, onde está
há um lugar, sei que há
um lugar que faltei achar
há um lugar, há de vir
só faltou descobrir
um lugar e ainda quero ir*
WISNICK (2004, p. 398)

O filme *Terra Estrangeira* (1996) foi produzido em um momento peculiar da cultura e da política brasileira. Em meados da década de 1990, o Brasil ainda se recuperava do governo de Fernando Collor, que impôs uma política de abandono do cinema nacional com o fim da Embrafilme¹¹ e o fim das entidades ligadas à produção cinematográfica. A falta de investimento no setor, o desemprego e as marcas do subdesenvolvimento formavam cenário ideal para que Walter Salles empreendesse um projeto cinematográfico que discutisse a crise na cultura brasileira e, como consequência, o exílio forçado de muitos brasileiros. Por isso, a ideia de nação percorre toda a película imbricada em uma sensação de desprezo das raízes culturais e políticas, colaborando para o abandono de uma pátria que não oferece mais as realizações de projetos pessoais e a única saída é a fuga, seja pela morte, seja pelo exílio da pátria. Nesse sentido, Salles produz um filme de expatriados.

De uma certa forma, se há um tema que perpassa quase todos os filmes que já fiz até hoje, é o exílio declinado nas mais diversas formas. O do exílio afetivo em que tanto Josué quanto Dora se encontram em *Central do Brasil*, o exílio dentro da própria família que caracteriza os filhos de *Abril Despedaçado*, o exílio voluntário pelo qual o jovem

¹¹ A Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) foi criada em 1969 com o objetivo de consolidar um programa que concentrava no Estado a possibilidade de desenvolvimento industrial do cinema. Visava ser um órgão legislador (de formato de incentivo) e fiscalizador, responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais. (SILVA, 2010, p. 39.)

Ernesto Guevara opta em *Diários de Motocicleta*, o exílio psicológico da mãe de *Água Negra*, as diferentes formas de exílio (econômico ou afetivo) em *Linha de Passe*. Mas se há um filme em que todas as formas de exílio se encontram é *Terra Estrangeira*, correalizado por Daniella Thomas. Exílio político e econômico (os anos Collor), exílio amoroso, e até o exílio no sentido mais literal da palavra – o da pátria. (STRECKER, 2010 p. 103)

Embora não tenha alcançado sucesso comercial esperado, este filme é essencial para a biografia do cineasta e para o cinema brasileiro. A proposta aqui apresentada será uma discussão temática, pois o filme apresenta vários temas de caráter universal, por isso não há uma preocupação em tratar do enredo de forma linear ou cronológica, mas aprofundar os vieses temáticos a medida em que forem surgindo. Por outro lado, o filme lança hipóteses sobre a condição humana que devem ser averiguadas, nesse sentido, este trabalho propõe averiguá-las em um processo de análise fílmica na perspectiva do espectador. Em uma de suas entrevistas, Salles afirma: "Detesto sentir manipulado no cinema por filmes que tentam agradar a qualquer preço. Mais: defendo a unhas e dentes aqueles filmes que dialogam com poucos espectadores, e fazem avançar a linguagem, experimentam com a forma e o conteúdo".¹²

Dirigido por Walter Salles e Daniella Thomas, *Terra Estrangeira* – nasceu de lugares especiais, segundo os autores, no início, havia apenas uma imagem: a de um casal à deriva, numa praia deserta como um navio encalhado na areia.

A gente começou a falar de Terra Estrangeira durante as filmagens dos cinquenta anos do Caetano. Eu tinha tido a idéia original, estava tecendo um filme em volta daquela idéia. O Wenders é que diz, que às vezes, uma única imagem é suficiente para você construir um filme em volta daquela idéia. Havia uma imagem: um casal, exilado, perdido numa praia, um barco encalhado no fundo. Você tinha uma outra imagem forte....o minhocão de São Paulo. Eu tenho fascínio por esse lugar de onde o ser humano foi expulso, esse viaduto entre dois prédios. Tinha um anúncio das calcinhas Hope. Tinha assim: Hope 90, naquele prédio que acabou sendo o prédio do próprio personagem, uma imagem inacreditável. Um dia fomos eu, o Walter e a Carla fotografar, eu me lembro, você usou esta frase do Wenders nesse dia. Ali, exatamente no ponto em que o viaduto faz uma curva se encontra com esse prédio com o anúncio da Hope. Eu me lembro, era tão forte a imagem daquele lugar que o Terra nasceu também ali. Nasceu no navio e naquela confluência ali (SALLES; THOMAS, 1997).

¹² COSTA, (2005).

O título foi inspirado em um grafite visto por Salles: “O amor é uma terra estrangeira” e traz no elenco Fernanda Torres (Alex), Fernando Alves Pinto (Paco – Francisco Eizaguirre), Luís Melo (Igor), Alexandre Borges (Miguel), Laura Cardoso (Maria – nos créditos aparece como Manuela), o ator português João Lagarto (Pedro) e conta também com a participação dos atores internacionais, o francês Tcheki Karyo como Mr. Kraft e Zeka Laplaine como o africano Loli. Beth Coelho, atriz e diretora de teatro, declama um trecho de *Hamlet – de William Shakespeare* e o diretor teatral Gerald Thomas interpreta a si próprio. O roteiro foi produzido a quatro mãos por Daniella Thomas, Marcos Bernstein, Millôr Fernandes e Walter Salles. A fotografia do competentíssimo Walter Carvalho irá aparecer em outras produções. A música de José Miguel Wisnick dará vida a sonoridade fílmica.

O primeiro impacto sentido pelo espectador é por que o filme foi produzido em branco e preto? “Por trás do chamado ‘espectador’ existe um sujeito social dotado de valores, crenças, saberes e informações próprios de sua cultura, que interage, de forma ativa, na produção dos significados das mensagens” (DUARTE, 2002, p. 65). O cinema nasceu, ainda no final do século XIX, em branco e preto, e permaneceu assim por quarenta anos. Já a história da cor no cinema é longa e tem seu início com *Beleza e Vaidade*¹³, trazia em seu trailer imagens em branco e preto que se tornavam coloridas, além de cartazes anunciando o primeiro longa-metragem colorido pela nova técnica. Era o sinal de uma verdadeira revolução que tomava forma com a real possibilidade da massificação dos filmes coloridos. A tecnologia de filmes a cores teve o seu melhor exemplo com o épico ... *E o Vento Levou*¹⁴, filmado em um processo de cor chamado de *technicolor*, foi a primeira grande produção do cinema norte americano. De lá para cá o cinema colorido tem se firmado como tendência, embora muitos cineastas tenham optado pela fotografia em branco e preto. Em entrevista concedida em 1966, Andrei Tarkovsky, um dos mais cultuados poetas russos modernos, posteriormente cineasta da escola russa, disse:

O filme branco e preto cria imediatamente a impressão que a sua atenção está concentrada no que é mais importante. Na tela a cor se impõe por si mesma ao espectador enquanto na vida real isso acontece apenas em alguns momentos especiais logo não está certo que o público fique o tempo inteiro consciente das cores¹⁵.

¹³ Becky Sharp, Rouben Mamoulian, 1935

¹⁴ Gone with the Wind, Victor Fleming, 1939

¹⁵ TARKOVSKY, 1990

A necessidade de produzir um filme em branco e preto pode estar atrelada a vários fatores, entre eles o financeiro, o semântico e a estética. Em *Terra Estrangeira*, há indícios de que a situação econômica pela qual o país atravessava nos anos de 1990 tenha contribuído pela opção monocromática, afinal, era uma época de retomada do cinema brasileiro com poucos recursos e difíceis investimentos oferecidos pelas instituições culturais que cuidavam da produção do cinema nacional, assim, a produção de um filme em branco e preto tornava-o mais adequado ao momento. Para Strecker, “a fotografia branco e preto tornava a imagem mais expressiva, forte e real, era mais barata e adequada às câmeras portáteis, documentais” (2010 p. 107). Segundo o filmógrafo de Walter Salles, esse tipo de fotografia foi utilizado como instrumento de releitura dos clássicos, de reabilitação do grande cinema que ora desaparecia. Ademais, o cinema europeu já havia utilizado o branco e preto no cinema representante do neorrealismo e da *Nouvelle Vague* como representação da realidade, com seus cenários naturais, filmagens externas, recusa de efeitos visuais e seus heróis retirados de gente do povo, desempregados, desiludidos, elementos presentes em *Terra Estrangeira*.

No plano semântico, a ausência da cor promove a construção de algo novo, surpreendente. O branco e preto reforça a carga afetiva da imagem, como se a dor ou a alegria se ampliassem. Nesse sentido, a tristeza se manifesta com mais força pois é um filme em que as decepções, a melancolia e a morte se acentuam, criando um aspecto de infelicidade e desamparo. O diretor utiliza a fotografia para retratar essa atmosfera de decepção e angústia. A medida que vai adentrando a narrativa nota-se um paralelismo entre Brasil e Portugal que se mistura a um jogo de cores monocromáticas: o branco e o preto. As cenas que retratam o Brasil – a frustração – são reforçadas com o tom de preto, além dos planos enquadrarem ambientes fechados, noturnos, o apartamento claustrofóbico onde vivem Paco e sua mãe, ou escuros – corredores e escadas - e avenidas, o Minhocão, que vai a lugar nenhum; enquanto Portugal – a esperança – os tons claros se acentuam. A cidade portuguesa em destaque é sua capital, Lisboa, conhecida como “a cidade branca”, daí o seu mar, seus navios, ampliarem a ideia de claridade, de local de passagem. Lisboa já foi homenageada no cinema com os filmes que a viam com um olhar cinematográfico, A

*Cidade Branca*¹⁶ e *O Estado das Coisas*¹⁷, referências para Walter Salles. Aos poucos, esse paralelismo vai diminuindo em uma gradação progressiva até atingir um clímax, e seus personagens principais – Alex e Paco – encontrarem-se em Portugal. A partir de então o Brasil se distancia da narrativa e torna-se apenas uma lembrança, uma referência, um passado distante em que os personagens já não sentem mais como sua casa. Os vínculos com a nação de origem desaparecem e Paco não quer voltar para seu país de origem e nem mesmo sente saudades ou nostalgia, como dirá na película: “Voltar para o Brasil? Eu não vou voltar para o Brasil! Eu não quero voltar para o Brasil! Eu não tenho nem como voltar para o Brasil!” (SALLES; THOMAS, 1995, p.43)¹⁸.

Já, esteticamente, não há como negar o impacto causado por uma imagem em branco e preto. A cena costuma ganhar um viés dramático mais intenso. Sem a profusão natural de cores para confundir a atenção, o olhar se concentra nos detalhes, texturas, contrastes, nas riquezas dos tons. A falta de cor torna a imagem registrada mais distante do nosso olhar, o que facilita a busca de um registro além da realidade, ou de uma outra realidade. Seria a poesia fotográfica. A fotografia em branco e preto nos permite abstrair a realidade e ver as cenas de lugar comum de uma forma nova, entrar em uma nova dimensão. Outro viés estético visual se constrói ao caracterizar o filme como *film noir* – um subgênero dos filmes policiais dos anos de 1940/1950 produzidos nos Estados Unidos da América - eram filmadas em branco e preto em alto contraste, sob a influência cinematográfica do expressionismo alemão. O *film noir* deriva dos romances de suspense da época da Grande Depressão americana, analogamente, o Brasil vivia sua grande depressão da cultura, não só cinematográfica, mas também de outras artes, pós governo Collor. Além disso, a narrativa construída apresenta elementos típicos do *film noir*: assassinatos, perseguições, contrabando de diamantes escondidos em um violino e personagens angustiados.

¹⁶ Dans la ville blanche, Alain Tanner, 1983

¹⁷ Der Stand der Dinge, obra prima de Wim Wenders, 1982

¹⁸ Para evitar repetições excessivas das chamadas de citação das falas dos personagens, será indicada a chamada de citação somente na primeira transcrição da fala, nas demais a referência se dará pela indicação da página.

1.1 O cinema e a arte

Walter Salles empreende um trabalho cinematográfico em que homenageia todas as formas de arte em *Terra Estrangeira*. A hipótese para isso é o Brasil estar vivendo uma crise de afirmação cultural na época da sua produção. Se não bastasse a referência ao *film noir* – homenageando o próprio cinema em uma espécie de metalinguagem, ainda se percebe uma referência a todas as sete artes, senão, vejamos: A primeira arte – a música vai garantir a linha condutora de toda narrativa. Do início ao fim há uma sublimação pela música. É na trilha sonora composta por Wisnick quando cada ator é apresentado nos créditos iniciais; é no sonho de Miguel em ser um músico famoso, compor sua obra-prima; é a loja de música em Portugal onde os encontros e desencontros promovem novas situações; é no fado “*Estranha forma de vida*” interpretado pela cantora de fado portuguesa Maria João; é na canção “*Vapor Barato*” de Wally Salomão e Jards Macalé cantada no final; é no cego solitário tocando violino para a multidão que passa em uma estação de metrô em Portugal, na última cena do filme. O mesmo violino, representante de uma cultura erudita, agora em decadência, aparece no filme todo por ser o instrumento usado para contrabandear diamantes do Brasil para Portugal em seu estojo. Essas referências musicais serão abordadas com maior profundidade futuramente.

A segunda arte é a que leva Paco a Portugal. A arte cênica – teatro, dança e coreografia. Paco quer ser ator de teatro, por isso ensaia incansavelmente trechos de *Fausto* em seu apartamento e é assim que o filme inicia. Em 1990, após uma eleição democrática depois de anos de repressão sob o Regime Militar, é eleito o presidente Fernando Collor de Melo. Embora o filme estabeleça uma determinada época, ele vai muito além do aspecto temporal cronológico, porque seus temas são universais. Com um plano aberto mostrando o Minhocão, o Elevado Costa e Silva, em São Paulo, a câmera direciona para os prédios de apartamentos, criando um mosaico de janela que circulam o minhocão, abstraindo uma atmosfera de anonimato, quando focaliza, em um plano fechado, um apartamento iluminado. Lá está o jovem Paco que quer trocar a possibilidade de ser um físico para ser ator, pela primeira vez ouvimos Paco ensaiando *Fausto* na primeira imagem, no cenário escuro do Minhocão, o personagem principal estuda o texto até o amanhecer:

Como é que vou dizer isto? Sinto meus poderes aumentarem... Sinto os meus poderes aumentarem.... Estou ardendo bêbado de um novo vinho. Sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da

terra, o prazer da terra, de lutar contra tempestades, de enfrentar a ira do trovão... enfrentar a ira do trovão. Nuvens se juntam sobre mim, à luz esconde sua luz, a lâmpada se apaga! A lâmpada se apaga. Devo levantar...devo levantar... Eu não era nada, e aquilo me bastava. Agora não quero mais a parte, eu quero toda a vida... Os espíritos pairam próximos. Me ouvem! Desçam! Desçam dessa atmosfera áurea e levem-me daqui para uma vida nova e variada! Que um manto manto mágico seja meu e me carregue para terras estrangeiras. (GOETHE, 1995, p. 33)

O personagem *Fausto*, do livro homônimo de Goethe, é um estudioso, ávido por conhecimento, mas isso não traz felicidade. Ele assina um contrato com Mefistófeles - se estivesse satisfeito pelo menos por um momento na sua vida, perdia a sua alma para o diabo. Em outra sequência, Paco irá encontrar seu próprio Mefistófeles – Igor, oferecendo de certa forma, sua alma em troca da realização de sua viagem para “San Sebastian”.

Paco vive com sua mãe, Maria, espanhola, costureira, ambos permitindo sonhar com dias melhores e a possibilidade de visitar “San Sebastian” cidadezinha basca espanhola de onde Maria veio. Porém, seus sonhos serão diluídos. Primeiro por uma política de juro altos, não permitindo as realizações pessoais; segundo, pela política econômica do novo governo que irá frustrar toda a sociedade. Ela não se sente bem onde vive. Para ela o Brasil é uma terra estrangeira, por isso quer voltar às suas origens. É a tematização do desejo de volta à nação. A esperança, agora ajustada a uma troca de governo eleito democraticamente, que se estendia à população brasileira, de ver seus sonhos realizados é compartilhada com a propaganda de lingerie de marca “*hope*” (esperança, em inglês) em primeiro plano sobre o Minhocão.

A arte cênica é retomada mais duas vezes: na primeira, Paco assiste à apresentação de Beth Coelho em um ensaio de *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare; na segunda, é o dia do seu teste para ator diante de Gerard Thomaz. Em ambas as vezes é o prenúncio de tragédias. Na primeira, Paco, ao voltar para casa depois assistir ao ensaio *Hamlet*, depara-se com a morte da sua mãe, que assistiu pela televisão ao confisco da poupança determinado pelo presidente Fernando Collor. A segunda é durante seu teste para ator, Paco se cala, não é capaz de soltar o texto que ensaiou. Seu silêncio é captado pelo som de uma gota de suor que escorre pelo seu rosto e cai no palco. É a sua morte como ator e como cidadão brasileiro.

Nessa relação entre Paco e o teatro, Salles contempla a sexta arte que é a Literatura, além de estabelecer uma intertextualidade com o texto teatral de Johann Wolfgang Goethe – *Fausto*, talvez uma metáfora de Paco – personagem meio charlatão, meio mago, meio cientista empenhado na busca pelo conhecimento, pelo misterioso sentido da existência humana, é retomada em Portugal através de referências a Fernando Pessoa. Pessoa está presente aqui como o poeta do passado português ao mesmo tempo belo e tristonho, de conquistas e separações, nostálgico porque relacionado ao mesmo tempo às viagens longas e incertas e por invocar uma época em que Portugal era, junto com a Espanha, um país absolutamente central de uma Europa em desenvolvimento:

Ó, mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal!/ Por te cruzarmos, quantas mães choraram/ Quantos filhos em vão rezaram!/ Quantas noivas ficaram por casar/ Para que fosses nosso, ó mar!/ Valeu a pena? Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena (PESSOA, 1989, p. 211).

Pessoa aparece também na figura de Pedro, personagem dado a frases poéticas “nada é definitivo nessa vida, nem a dor”, e que, conforme o dono do Hotel dos Viajantes descreve a Igor, é parecido com o poeta: “Era um português mais ou menos da sua idade, talvez um pouco mais baixo. De cabelo preto, já com grandes entradas. Sobrancelhas grossas. Assim... um tipo meio intelectual... com óculos redondos, à Fernando Pessoa” (p. 54).

A terceira arte, a pintura e a fotografia, está no tipo de película escolhida para o filme, a que permite filmá-lo em branco e preto. O jogo de claro/escuro deixa de ser apenas uma opção estética para abarcar um sentido mais amplo. O diretor aposta na capacidade do espectador para acompanhar a trama de vida e morte representada pela dualidade da cor. A fotografia também está presente nas fotos espalhadas pelo chão como se Paco quisesse reconstruir sua história, e, depois sendo diluídas pela água que inunda o apartamento, recurso alegórico que traz em seu campo de significação simbólica os temas da fonte da vida, purificação e regenerescência. A água contribui com o momento vivido pelo personagem, voltaria em outro filme do diretor, como ocorre com a mãe do filme *Água Negra*¹⁹, o apartamento de Paco é inundado pela água, paralelamente, ao som de um triste violino ecoando em Portugal, traz o rompimento e a necessidade de regeneração que

¹⁹ Dark Water, Walter Salles, 2005

o personagem deseja naquele momento. Romper com o passado pois vê na morte da mãe que a ida a “San Sebastian” tornou impossível. Fotografias de família, que para Paco não pareçam ter grande importância, foram cuidadosamente guardadas por sua mãe, talvez como último refúgio, lembrança de uma terra estrangeira que habitava na personagem. “San Sebastian” tornou para ambos, não mais uma fotografia na parede, mas um projeto de vida.

A quarta arte, a escultura, está representada na profissão de Igor, apresentado como dono de um antiquário, aos poucos vai revelando sua índole, brinca com os objetos: “Está vendo está cadeira, Paco? Isto não é uma cadeira” enquanto desfila René Magritte, Igor despeja todo conhecimento cultural acumulado não só em sua formação como antiquário, como também nas peças acumuladas por anos de civilização. Entretanto, toda essa cultura erudita conhece agora a sua decadência em um país prestes a romper com a arte. As mesmas esculturas que antes representavam todo acúmulo artístico da humanidade, agora servem para contrabandear diamantes. O valor cultural de peças criadas pelas mãos talentosas de artistas famosos ou anônimos, de repente, não vale mais nada quando Miguel, ao receber uma escultura de santo à Aleijadinho quebra-a para retirar de dentro, as pedras preciosas, frutos de contrabando. Em um outro enfoque da escultura, a cidade de Lisboa esbranquiçada é esculturalmente esparramada acima do mar como uma grande escultura natural. Ainda no contexto escultural, Paco serve de modelo para sua mãe – costureira – ao se metaforizar de Cristo Redentor, talvez prevendo seu calvário.

A quinta arte, a arquitetura está na grandiosidade e nulidade do minhocão, com seu vazio imenso, na imagem simétrica dos apartamentos, nos círculos das tumbas no cemitério onde Maria será sepultada, que representam o círculo do esquecimento. Em um jogo de perspectiva, a câmera é sepultada junto ao corpo de Maria, no sentido de “enterrar” junto o espectador, e flagra um conjunto de apartamentos reforçando a ideia de que a morte enfatiza o anonimato do ser, representando um fim de tudo. É como Paco se sente, abandonado em uma metrópole de arquitetura fria que não o quer mais. A propaganda de marca “Hope” não aparece mais sobre o minhocão. Na representação de sua territorialidade urbana, São Paulo é revelada agora não através de planos panorâmicos, mas de meticulosos enquadramentos de seus prédios, avenidas e viadutos. Fragmentos de uma metrópole, fotografados em branco e preto, em um jogo de luz e sombra, antecipam

tensões e produz, frequentemente, a impressão não de uma cidade brasileira, latino-americana, mas um grande centro urbano qualquer, o que torna o tema universal. A arquitetura das cidades contemporâneas é poeticamente descrita por Peixoto:

A arquitetura e urbanismo contemporâneos possuem uma aeração. A cidade, armada por uma nova trama de vetores, acelera, se desloca. Um espaço complexo é instaurado pela justaposição desses dispositivos. Esse impulso provoca sucessivas defasagens e arritmias, coisas rateiam e param, outras são submetidas a uma força desagregadora. O tecido se esgarça, fraturas rasgam a cidade. Um estilhaçamento que converte a nebulosa urbana num amálgama de áreas desconectadas (1998, p. 519).

A cidade de São Paulo em *Terra Estrangeira* parece assumir estas características, com a intenção do filme: falar de pessoas, culturas e identidades também estilhaçadas. Paco, desorientado e sozinho após o fracassado teste de ator, circula pelas ruas centrais da cidade, refugia-se sob um grande viaduto, divide com anônimos transeuntes a dor da perda de sua mãe e de seu fracasso. A cidade o ignora e o transforma em um pré-exilado. Até mesmo em sequências passadas no interior do apartamento, através de uma janela onde Paco concentrado ensaia um texto, a cidade se insinua, como se estivesse afirmando a sua opressora presença.

Já Lisboa é traduzida pelos seus becos, ruelas e telhados corroídos pela a história do passado de glória que sugerem, de um lado, uma cidade aprisionada em um velho desenho urbanístico e, de outro, os meandros onde a narrativa se desenvolve. É interessante notar uma certa continuidade entre as características de São Paulo e Lisboa, esta também enquadrada em pequenos planos. Em nenhum momento nenhuma das duas cidades é acolhedora para os personagens, em cenas muito bem captadas pela câmera quando enquadra o cansaço de Maria subindo as escadas do prédio onde mora. Por outro lado, em uma única sequência em que Miguel e Alex observam de um mirante a paisagem de Lisboa e, alheios ao que ela representa – exclusão, solidão, exílio – fazem planos.

Depois que Paco sai do teste de teatro derrotado perambula pela cidade. O Minhocão agora é visto por baixo e mostra toda a sua sujeira, uma metáfora do próprio Brasil. Enquanto a nação é metaforizada pelo minhocão, sua aparência e sua essência, Portugal é metaforizado pela loja de música de Pedro, proprietário de uma loja em Lisboa que acolhe perdedores e solitários, mas também é um ponto de partida para aqueles que querem partir para novas descobertas e aventuras, uma espécie de

porto musical – a cena em que Pedro mostra o mapa apontando a localização de “San Sebastian” e Paco arranca a folha e leva consigo reforça essa ideia - por isso a loja pode ser uma metáfora do próprio país, Portugal, de onde saiam aventureiros e desbravadores com seus mapas em busca do desconhecido. De lá sonha Miguel partindo para Europa, e de lá partem Paco e Alex para a Espanha.

A homenagem que o diretor presta à arte não é fragmentada, estanque, mas busca sempre uma relação intertextual entre as artes, por isso é comum a fusão da música com a arquitetura, por exemplo, em uma espécie de sinestesia artística – ouvir e ver – simultaneamente. No Café Ritz – local onde Miguel se apresenta - é impossível dissociar a música instrumental da dança. Em primeiro lugar porque a plateia se mostra insatisfeita com a apresentação de Miguel por tocar algo que não se pode dançar; em segundo lugar, a mudança do instrumental – o saxofone – para o samba é notória. Imediatamente a plateia se manifesta ao sabor do ritmo do samba. O jogo entre o teatro e a literatura amplia a relação intertextual em referências a Goethe – *Fausto* e Fernando Pessoa, em outras citações, entre elas quando Paco está sendo pressionado pelos contrabandistas para dizer onde está o violino, ele começa a declamar, de forma desorganizada, os versos de *Fausto* guardados desde o seu teste de teatro, e como em um processo de libertação, Paco foge dos bandidos.

A sétima arte é o próprio cinema e nisso Walter Salles vai muito além de um filme qualquer. O diretor partiu de uma obra pequena e pessoal para falar da sua geração e acabou por torná-la grande e universal ao abordar os anos de 1990 marcados pelo aviltamento dos direitos e da dignidade humana. Por isso, seus temas em *Terra Estrangeira* transitam entre exílio e liberdade; periferias e a busca por centros urbanos; solidão e companheirismo; processos migratórios; são temas que até hoje fazem parte dos noticiários, basta para isso a crise dos refugiados. Strecker contribui nesse sentido:

Terra Estrangeira, uma bem-sucedida ousadia formal de Walter, representou um sinal de esperança, indicou um novo caminho para o cinema brasileiro de então. A partir daí, era possível reconstruir um cinema de qualidade, criar uma nova estética. O filme trouxe novos ares a uma cinematografia sufocada e excessivamente autorreferente – o Cinema Novo ainda exercia influência inescapável, funcionava como uma sombra (2010, p. 108).

Walter utilizou da estética do Cinema Novo – paradigma quando se falava do cinema brasileiro – pois era a referência mais significativa sobre sétima arte.

Desenvolvido na década de 1960, inspirado na *Nouvelle Vague* e no Novo Cinema Alemão, teve como representante mais brilhante no Brasil Glauber Rocha (1930 – 1981). “Os filmes eram marcados pela ruptura com o cinema anterior, pela agilidade da câmera na mão e pela fotografia preto e branco” (2010, p. 20). Entretanto, o cinema de Salles guarda uma certa distância de Glauber Rocha e nunca se declarou herdeiro do Cinema Novo, mas aproximou-se de Nelson Pereira dos Santos – diretor de, entre outros filmes, *Vidas Secas* (1963), indicado a Palma de Ouro no Festival de Cannes, França em 1964, e Mário Peixoto (1908 – 1992), um dos primeiros cineastas brasileiros, autor da obra-prima *Limite* (1931), também precursores dessa corrente. Na verdade, o cinema de Walter Salles está acima de qualquer filiação ideológica. Fugindo da radicalização dos anos de 1960, acaba por produzir filmes que contribuem para a compreensão da cultura brasileira pois “ajuda a estabelecer novas interpretações e valores para a identidade nacional. Traduz uma nova consciência social, em uma sociedade contemporânea complexa” (apud. 2010, p. 23). O filme contribuiu ainda com a afirmação de novos talentos como o fotógrafo Walter Carvalho, que faria outros filmes com Salles, como também atores que surgiram em *Terra Estrangeira* com seus primeiros trabalhos cinematográficos, como Luís Melo e Alexandre Borges.

1.2 A morte de uma nação

A reflexão mais importante proposta pelo filme é sobre a identidade nacional. A ideia de nação que se materializa é de uma forma desesperançosa, como se os personagens não pudessem desempenhar aquilo que desejam porque a nação não permite – tanto Brasil quanto Portugal – não os acolhendo. Nesse sentido, logo nos créditos iniciais, os nomes surgem em letras brancas sobre um fundo preto, pode-se ouvir uma música instrumental de sons perturbantes e melodia dissonante de piano - correspondente à canção *Terra estrangeira*, de Wisnik. Em cada ator anunciado, as notas soam como punhaladas prevendo a morte, física ou psicológica, de cada um, não só dos personagens, mas também das nações que os representam. O final dessa sequência não deixa dúvida: a frase TERRA ESTRANGEIRA sobre o carimbo da República Federativa do Brasil em um passaporte. Nesse jogo de significação, a última cena que representa o Brasil é de um avião partindo para Portugal, sugerindo uma fuga em massa.

As imagens captadas em plano panorâmico de desolação sobre o viaduto mais famoso de São Paulo reforçadas pelo branco e preto mostram que esta não é a casa de Paco e Maria. Eles estão ali sem identidade, sem cor, sem vida. A saudade de suas raízes espanholas é o impulso para continuar seu trabalho e manter sua dignidade como ser humano. O desejo de voltar à terra de seus pais é imperativo, portanto temos aí o tema do desejo de volta à nação. A sensação de mal-estar vivendo em uma terra estrangeira é compartilhada com Maria Eizaguirre ao subir lentamente, quase sem fôlego, como se cansada de tudo, as escadarias do prédio onde mora, sob o olhar da única criança – representando a falta de esperança - que aparece no filme.

Os sonhos de viajar para a Espanha são diluídos pelos juros exorbitantes de uma política econômica ditada pelo sistema capitalista adotado pela nação. Na tevê, os cidadãos brasileiros são ameaçados pelo governo de Fernando Collor que impõe o confisco da poupança. Para Maria não há esperança. A derrota para o sistema não é suportada pelo corpo que falece em um paralelismo muito bem construído entre a ficção e a realidade. Enquanto Paco assiste, furtivamente e embevecido, a um ensaio de Beth Coelho declamando *Hamlet*, um monólogo da atriz que faz o papel do príncipe, seus olhos brilham intensamente,

HAMLET: Que atores são esses?

ROSENCRANTZ: Os mesmos com os quais o senhor se divertia tanto: os trágicos da cidade.

HAMLET: Mas por que viajam? Permanecendo em Wittenberg lucrariam muito mais, tanto em reputação quanto em proventos.

HAMLET: Não é monstruoso que esse ator aí, por uma fábula, uma paixão fingida, possa forçar a alma a sentir o que ele quer de tal forma que seu rosto empalidece, tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante, a voz trêmula e toda a sua aparência se ajusta ao que ele pretende. E tudo isso por nada. Por Hécuba. O que é Hécuba para ele ou ele para Hécuba para que chore assim por ela? (SHAKESPEARE, 1981, p. 241)

No excerto declamado, Beth Coelho cita *Hécuba* que faz uma alusão à mitologia grega. O destino da rainha Hécuba era cruel: ela sobreviveu a todos os seus filhos, aqueles caídos na guerra e ela vingou seu filho assassinado. Diante de seus olhos foi brutalmente assassinado seu marido. Foi a mãe que viu tudo sendo destruído a sua volta; paralelamente, a mãe de Paco, em frente ao aparelho de tevê, assiste estarecida à ministra Zélia Cardoso de Mello anunciar o bloqueio e confisco de todas as aplicações financeiras, incluindo a poupança, onde ela guarda suas economias e

tudo sendo destruído a sua volta, não apenas o sonho de retornar à Espanha, mas também seu projeto de vida.

Assim, a morte de Maria, constitui-se na morte da Nação, figura feminina e materna e marca o início da derrota, não apenas do país, mas também da arte produzida nele. Para Paco, que posteriormente conhecerá sua própria derrota no teste para ator, o país não tem sentido, a vida não tem sentido. O projeto de nação constitui-se em um círculo vicioso de perdas, não só de vidas, mas também de projetos, de realizações muito bem metaforizados não só nos círculos do cemitério onde Maria é sepultada junto com a câmera como se todos os brasileiros ou espectadores fossem sepultados juntos, como também em seu apartamento quando lixo, cartas, louças sujas começam a acumular, promovendo um aspecto de degradação. Não há esperança, parece que a “Terra Estrangeira” de que trata a película é o próprio Brasil que não dá a seu povo condições de pertencimento para que se possa se sentir abrigado e confortável em sua terra.

A falência do país também é um sintoma da perda da identidade cultural, daí novamente a ausência de cor do próprio cinema – o filme em branco e preto – e o deslocamento daquele que enveredava pela cultura intelectualizada, ensaiando *Fausto*, agora parte para o crime influenciado por Igor, dono do antiquário. As falas de Igor, “Isto não é uma cadeira! Este prato não é um prato! Esta não é uma mesa!”, (p. 48) mostram que as referências culturais eruditas perderam seus valores, sua identidade. Agora servem para transportar diamantes contrabandeado. Para Igor, os bens culturais acumulados pela civilização só servem para identificar o “império da mediocridade” em que vivem as sociedades cultas atuais “leitoras de Sidney Sheldon”. Nesse sentido, a política de desmanche cultural com o fim da Embrafilme e outros órgãos que investem em cinema do Brasil sintetiza o fim da cultura brasileira. Deste encontro entre Paco e Igor surge a possibilidade da ida a Portugal.

1.3 Portugal: a nova terra estrangeira

Em Portugal vivem os brasileiros Alex, garçonne; Miguel, músico em decadência que não consegue agradar a plateia, e também traficante, receptor de produtos traficados do Brasil e são amigos de Pedro, português, dono de uma loja de

música “A Musicóloga”. Os três parecem gozar de uma forte amizade. Pedro é a âncora dos conflitos amorosos entre Alex e Miguel, “Você é meu anjo da guarda” diz Alex para Pedro em um momento do filme. A narrativa em Portugal inicia em Lisboa em 15 de março de 1990. Ao contrário do Minhocão paulistano, a cena que situa o espectador em Portugal abre com o enquadramento panorâmico do mar, mostrando Lisboa, a “Cidade Branca” ao fundo, uma embarcação deslizando suavemente ao som de um instrumento de corda, provavelmente a guitarra portuguesa, um fado. Lá está Alex, uma garçonete brasileira vivendo um romance complicado com o músico Miguel, mas a música não lhe garante a sobrevivência, por isso vive também de contrabando.

As montagens são organizadas em paralelo – à medida que Alex deixa Miguel após uma discussão sobre o músico usar drogas, a mãe de Paco também o deixa, colocando esses dois personagens, Alex e Paco, em situação de solidão. A mesma solidão em que vive Portugal em relação à Europa, uma espécie de homizio, um esconderijo para os desafortunados que pretendem ir para a Europa, mas não tem como chegar lá. Miguel é um desses, seu plano de vida é chegar à Europa. Portugal não basta. Assim, esses dois personagens vivem o seu exílio não só do Brasil, mas também de Portugal, onde os indivíduos não vão para se encontrar, mas para se perder. Em outro paralelismo, enquanto Alex procura um lugar para ficar na loja de Pedro após um rompimento com Miguel, no Brasil, Paco está procurando um lugar para se firmar como ator. Em um teatro é anunciado o nome de “Francisco Eizaguirre!”, em um close da lista de candidatos ao teste de *Fausto*, quando ficamos sabendo efetivamente tratar-se do texto de Goethe, uma voz em *off* chama Paco: “O próximo... Francisco Eizaguirre!”. O teatro está escuro reforçado pelo tom preto da fotografia. Seria um retrato de nossa cultura erudita estar na escuridão. Paco caminha até o feixe de luz projetado sobre o palco. Tenta enxergar alguém na plateia, mas vê apenas vultos. É a falência artística da arte brasileira, sobretudo a arte erudita. Vemos seu rosto trêmulo e um tanto ausente em meio às sombras – em um plano no qual a falta de transição entre os claros e escuros exacerba o aspecto desolador do personagem – e ouvimos as batidas de seu coração. Logo ficará evidente que Paco não conseguirá dizer uma palavra, enquanto a voz distante do diretor insiste para que ele comece logo o teste. Uma gota de suor de seu rosto cai sobre o palco e, na sequência, o rapaz caminha desesperadamente pelas ruas de São Paulo, passa por cartazes de propaganda envelhecidos, barulho de sirene de polícia e ambulância –

que nos causam apreensão, antecipando tragédias – representando a degradação humana do Brasil, terminando sua trajetória sentado desoladamente no chão de uma estação de metrô, alheio ao que passa a sua volta. Seu exílio já está confirmado dentro da própria nação. Paco não consegue reorganizar sua vida metaforizada no apartamento revirado onde ele tenta sem sucesso organizar o mosaico fotográfico de suas lembranças, em uma tentativa de dar sentido à sua história social. Assim como Alex busca o sentido de viver em Portugal.

Em outro paralelismo conturbador, em Portugal, Alex vende seu passaporte por um valor irrisório. Os compradores argumentam que o documento é brasileiro, não tem valor. A visão que o estrangeiro tem do Brasil a partir do governo Collor é de um país sem valor, sem identidade, enquanto no Brasil, Paco faz seu passaporte com o objetivo de partir para Portugal. No aeroporto, Igor sugere que Paco troque de roupa para chegar mais apresentável em Portugal e suas roupas usadas são postas no lixo como se ele estivesse despindo de sua brasilidade, despindo de sua história social. Enquanto Alex também se despe de sua identidade brasileira ao vender o passaporte. São dois personagens perdidos em terras diferentes, mas vivendo momentos tão iguais, de exílio e de desamparo.

Na década de 1990, na Europa, Portugal estava em busca de seu espaço. O país vivia à margem do continente europeu, enquanto no Brasil, Collor e sua equipe econômica haviam acabado de confiscar a vida de milhões de brasileiros, para melhor se integrar em um sistema econômico mundializado e falido. Portugal, a terra onde se desenrola boa parte da intrincada trama do filme, ainda estava por passar por rituais de europeidade, através de programas culturais como "Lisboa - Capital Europeia da Cultura - 1994", a "Expo '98" e "Porto - Capital Europeia da Cultura - 1999". Tampouco fazia parte de um "espaço Schengen" de fronteiras interiores abertas, na Europa, à livre circulação. Nesses cenários, transitam personagens que, profundamente afetados pelos novos modos de exclusão social, procuram nichos de enraizamento.

O Acordo de Schengen assinado entre a Alemanha, a Bélgica, a França, o Luxemburgo e os Países Baixos, em 14 de junho de 1985, visa suprimir gradualmente os controles nas fronteiras internas e instaurar um regime de livre circulação para todos os nacionais dos países signatários, dos outros países da União Europeia (UE) ou de certos países não pertencentes à UE. A Convenção de Schengen completa o acordo e define as condições e as garantias de criação de

um espaço sem controle das fronteiras internas. Foi assinada em 19 de junho de 1990 pelos referidos cinco países e entrou em vigor em 1995. O Acordo e a Convenção de Schengen, bem como os acordos e as regras conexos, constituem o “acervo de Schengen”, que foi integrado no quadro da UE em 1999, passando a fazer parte da legislação da UE. Formam o espaço Schengen 22 dos 28 países da UE. A Bulgária, a Croácia, Chipre e a Roménia irão em breve fazer parte deste espaço. A Irlanda e o Reino Unido beneficiam de derrogações e mantêm os respectivos controles fronteiriços. Fazem ainda parte do espaço Schengen quatro outros países: a Islândia, o Listenstaine, a Noruega e a Suíça. Os países candidatos à adesão à UE devem ter aceitado integralmente o acervo de Schengen no momento da sua adesão. No entanto, os controles fronteiriços nas fronteiras internas apenas são suprimidos (por decisão unânime do Conselho) após uma avaliação realizada por peritos da Comissão e dos países da UE que determine que estão em vigor todas as medidas de acompanhamento que permitem a supressão dos controles fronteiriços internos. (SCHENGEN, 2003)

O acordo de livre fronteiras entre Portugal e Espanha só foi assinado em 25 de junho de 1991, um ano após a história que desenrola no filme.

É nesse contexto em que vivem Alex e Miguel. Alex, personagem vivido pela atriz Fernanda Torres, brasileira, voluntariamente exilada em Lisboa e refém de um subemprego como garçoneiro, divide a vida amorosa com um saxofonista sonhador, Miguel, que, através de contrabandos, viabiliza sua inevitável existência, na qual o consumo de cocaína tem um lugar privilegiado. Parceiros de exílio, Alex e Miguel vivem, contudo, experiências distintas. Ela administra um cotidiano difícil, angustiado, rejeita as contravenções de Miguel, tenta sobreviver, reconhece sua condição de estrangeira, torna-se cada vez mais consciente de seu sotaque, de sua brasilidade, de seu desenraizamento. Miguel, por sua vez, desliza de um lado para o outro de Lisboa, entre mocinhos e bandidos compromete-se com a contravenção como única alternativa de mudança em sua vida. A chegada de uma porção contrabandeada de diamantes dá novo alento à sua vida e revigora o sonho de europeização, mas a negociação não lhe traz grandes lucros. A dissonância entre Alex e Miguel tem fim quando ele é morto em resultado da operação de contrabando malsucedida. Daí por diante, Alex apenas se protege em uma fuga sem rumo, despindo-se do único documento que atestava sua identidade brasileira, o passaporte. Esvazia-se, desgarrar-se, não cogita retorno a lugar algum, apenas segue seu destino como os antigos desbravadores portugueses.

A chegada de Paco a Portugal o leva ao “Hotel dos Navegantes”. Ele é um navegante dos novos tempos. Instalado nesse pequeno hotel, rota da operação de contrabando da qual participa, Paco aguarda o receptor, Miguel, que lhe faria o resto do pagamento pelo serviço, o que lhe permitiria seguir para “San Sebastian”. Miguel, porém, fora assassinado. Paco perambula pela Lisboa velha como um errante urbano, pós-moderno, aquele que está em busca de algum lugar, mas não sabe exatamente qual, por isso caminha pela cidade sem rumo, perdido, sem referências, não é, nem representa, o papel de herói. Em um de seus passeios passa pela carcaça de um automóvel abandonado que metaforiza bem a condição de abandono em que vive Portugal. Assim, no filme, Portugal é representado como o país do abandono, transformou-se em carcaça da modernidade, do fado e também dos angolanos segregados em uma Lisboa multicultural, dos brasileiros subempregados e dos portugueses periféricos em relação ao resto da Europa. “Local ideal para perder alguém, ou para perder-se a si próprio”, como diz o personagem Pedro. Esses personagens representam o traço cosmopolita muito bem captado pelas suas atitudes, suas trajetórias e escolhas.

Em outro momento, a venda de diamantes contrabandeados é a chance que Miguel aguardava para que seus planos de conquistar a Europa tornassem realidade, partir para a Europa, como se ainda não estivesse lá. No entanto, encontra a morte quando decide buscar Alex para seguir juntos. Miguel seria o contato de Paco em Portugal, mas a morte do músico contraria os planos do brasileiro, o que abre outras possibilidades de encontro. Paco conhece Loli, imigrante angolano que vive no mesmo hotel e que, assim como o brasileiro, também vive na marginalidade, como ser periférico, leva Paco até o apartamento de Miguel. Na escadaria, enquanto os policiais descem com o corpo, Paco sobe encontrando um cartão de visita em um degrau da escadaria com o nome Alex.

O que Paco vê da janela do quarto do hotel de Lisboa são formas de partidas ou chegadas: barcos, trem, ônibus desfilam em suas vias sob o olhar do brasileiro. Partir, abandonar um lugar ou abandonar-se, faz parte de certo destino português; conforme explica Pedro em um dado momento a Paco: “Isso aqui não é sítio para encontrar ninguém. Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio” (p. 61). Novas rotas tornam-se possíveis e o encontro com Alex, que Paco pensava tratar-se de um

homem, o arremessa para esta possibilidade, afinal, o filme agora caminha também para o plano amoroso. O encontro entre Paco e Alex acontece em meio a tristeza e desilusão provocadas pela perda de Miguel. Através do endereço encontrado nas escadarias do apartamento de Miguel, Paco chega até Alex e para chegar ao apartamento da moça ele passa por um varal de roupas brancas e pretas secando ao vento. O contraste claro – escuro reforça o legado de suas vidas. Mas o encontro entre os dois não é tão fácil. Primeiro Alex não está em casa e por isso Paco a aguarda na escadaria ao som de uma melodia de Wisnick. Quando ela chega, Paco entra em seu apartamento perguntando se ela conhece Alex, mas ela o expulsa de lá imaginando tratar-se de um dos bandidos responsáveis pela morte de Miguel. Ele insiste em dizer que está procurando por um “cara” chamado Alex, mas ela o expulsa novamente do apartamento. Depois, arrependida, vendo que ele não oferece risco algum, abre a porta e se apresenta com um revólver apontando para a própria cabeça: “Eu sou Alex!”.

Paco conta a Alex que deveria entregar um violino que trouxera do Brasil para Miguel, o receptor; Alex sugere negociar com os contrabandistas, para isso, marcam um encontro em um local nas periferias de Lisboa, é um ponto turístico, parece com um velho mosteiro que possui seus dois lados simetricamente construídos com uma igreja ao fundo, um antigo templo medieval, lembrança das guerras entre mouros e cristãos e mais um detalhe muito significativo: o ponto mais avançado no mar da Europa., conhecido como Cabo Espichel:

Você não tem nem ideia de onde você está, né? Isso aqui é a ponta da Europa. Isso aqui é o fim. Coragem, né? Cruzar esse mar há quinhentos anos atrás... É que eles achavam que o paraíso estava ali, ó... Coitados dos portugueses... acabaram descobrindo o Brasil (p. 72)

diz, Alex.

Portugal está no ponto mais ocidental da Europa, onde simbolicamente o velho continente acaba. Depois dele, só o desconhecido, o Novo Mundo. Para Brasil e Portugal, trata-se de um jogo de espelhos. Para o imaginário lusitano, o Brasil também era o naufrágio da profecia do Quinto Império, uma utopia que colocaria os portugueses à frente de uma grande e nova civilização (STRECKER, 2010, p. 105).

E é nesta ponta da Europa que o casal começa a se conhecer. É como se fosse também o lugar mais próximo do Brasil, estar tão próximo da pátria e ao mesmo tempo, querer estar bem longe dela, as lembranças dos primeiros navegantes

vêm à tona. Os dois passam a noite juntos no templo, para se protegerem do frio, se acolhem, se beijam, se amam.

1.4 “E vou tomar aquele velho navio”

Se há uma metáfora que traduz toda a narrativa é a imagem de um navio encalhado na praia. “É uma imagem poética e bela, uma metáfora para o naufrágio de grandes promessas irrealizáveis, para personagens à deriva mergulhados na solidão e na desesperança” (STRECKER, 2010, p.104). Em uma fuga apressada, Alex e Paco estão fugindo dos contrabandistas devido ao desaparecimento do violino, inclusive de Igor que acabara de chegar do Brasil. É uma cena emblemática, “aquele velho navio” encalhado parece com o casal que o observa, pois não consegue ir a lugar nenhum, não tem passado, muito menos futuro e não sabe qual é o seu destino. “Ele está encalhado como nós” diz Alex, e nesse momento ela decide: “Vamos embora para ‘San Sebastian’, Paco”.

Pouco a pouco percebemos que a imagem inicial do cargueiro emborcado na areia era um emblema do exílio. Não mais o exílio político dos anos da ditadura, mas um novo, econômico, que vem transformando o Brasil dos anos noventa num país de emigração, pela primeira vez em quinhentos anos. Aqui surge a imagem da terra estrangeira como uma solução, também idealizada, para a ausência de perspectiva, de autoimagem, de identidade (CARVALHO, 1997, p. 13).

Assim como o navio, eles estão presos a uma constante busca pelo lugar a que pertencem, sem jamais pertencer a qualquer parte do mundo. Mas não sabem e nem imaginam que, ao contrário do navio encalhado, o carro que irão dirigir romperá a fronteira da Espanha ampliando assim o sentido, mais uma vez do claro – escuro. Nesse momento, a cena do navio encalhado é embalada pela música “Vapor Barato” de Jards Macalé e Wally Salomão, na voz de Gal Costa.

Oh, sim, eu estou tão cansado
Mas não pra dizer
Que eu não acredito mais em você
Com minhas calças vermelhas
Meu casaco de general
Cheio de anéis
Vou descendo por todas as ruas
E vou tomar aquele velho navio
Eu não preciso de muito dinheiro
Graças a Deus

E não me importa, honey
 Minha honey baby
 Baby, honey baby
 Oh, minha honey baby
 Baby, honey baby

Oh, sim, eu estou tão cansado
 Mas não pra dizer
 Que eu tô indo embora
 Talvez eu volte
 Um dia eu volto
 Mas eu quero esquecê-la, eu preciso
 Oh, minha grande
 Ah, minha pequena
 Oh, minha grande obsessão
 Oh, minha honey baby
 Baby, honey baby
 Oh, minha honey baby
 Honey baby, honey baby, ah
 (SALOMÃO. In Costa, Gal, 1971)

A música não estava prevista no roteiro. Em depoimento ao filmógrafo jornalista Marcos Strecker, Salles diz

Era a penúltima cena a ser filmada e a Daniela saiu do set para preparar o último lugar de filmagem. Neste momento, a gente estava preparando a cena, preparando o carro. Passei e a Fernanda Torres estava cantarolando “Vapor Barato”. “Oh, sim, eu estou tão cansado/ Mas não dá pra dizer/ Que eu não acredito mais em você/ Minha honey baby” Foi puro acaso. Aí lembrei novamente da questão da aproximação da música popular, de casa e de tudo. Falei: O final do filme é esse. Jamais teria encontrado aquilo sozinho. Quando a Daniela chegou de volta ao set de filmagem, achou que tínhamos enlouquecido (Apud, 2010, p. 109).

Vapor Barato foi composta em 1970 e gravada por Gal Costa em 1971, no álbum *Fa-tal – Gal a todo Vapor*. Apesar da imprevisibilidade musical, foi importante a inclusão da música porque a letra da canção traduz a sensação de angústia e desesperança em que vive o casal exilado no filme, afinal, uma canção pode transcender ao tempo em que foi composta. Em alguns casos, ela tem uma nova chance a partir de uma possível releitura. Quando foi composta em pleno período da Ditadura Militar servia ao propósito das discussões políticas e culturais de tempos difíceis, chamado de Anos de Chumbo, quando a população, principalmente a juventude, promoveu uma reação de quem não suportava o desmando da Ditadura Militar e não se encontrava na cultura vigente, voltando-se para valores espirituais. A canção sobreviveu aos anos de repressão e ressurgiu no filme de Salles em uma nova leitura histórica: a busca humana por um lugar no mundo. A busca pelo espaço, pelo

seu exílio interno. Os exilados da Ditadura dos anos de mil novecentos e setenta, tornaram-se os exilados economicamente e socialmente dos anos de mil novecentos e noventa que estão no filme. O próprio Salomon conta:

Começamos a trabalhar exatamente naquele período que marcava um vazio depois do AI-5, depois de tudo o que foi o tropicalismo em 1968 e que foi cortado violentamente no final daquele ano. 69 começava como um período de esmagamento total, vindo de cima, do poder. A gente conversava muito e eu ficava incitando Macalé a quebrar os vínculos com remanescentes da bossa nova ou então com a música de concerto, com aquele perfeccionismo. Insistia na necessidade dele criar um espaço próprio. Isso era fundamental naquele momento – uma voz que continuasse cantando e mantivesse acesa a chama. Nessa época escrevi e Macalé musicou *Vapor Barato*, de letra oposta à tendência lyricista e nebulosa que predominava. Era direta, frontal, dizendo o que era possível naquele momento de desencanto (UMA, 2012).

Waly foi preso e torturado no presídio de Carandiru. *Vapor Barato* nasceu daí. Os lancinantes oito minutos e meio da gravação de Gal Costa são o lamento de quem se perde de um país. É fácil buscar mensagens cifradas na letra: “calças vermelhas”, “casaco de general”, o recado é óbvio. E, no entanto, está longe de explicar tudo.

No contexto de 1990, ano em que passa o enredo do filme, logo após a ascensão do governo de Fernando Collor, o país assiste estarrecido ao confisco da caderneta de poupança, das economias e dos sonhos de boa parte da população brasileira, o que, no filme, promove a emigração para Portugal, nesse sentido, os versos de *Vapor Barato* voltam a fazer sentido quase literal: “(...) eu tô indo embora”, “eu não preciso de muito dinheiro, graças a Deus”. Já no exílio, diante do velho navio encalhado, símbolo das grandes navegações, das descobertas de quinhentos anos atrás, “tomar aquele velho navio” sugere os movimentos migratórios para novos mundos em que Paco e Alex estão empenhados, mas o navio está encalhado. Hoje, o processo é mais de aceitação pois Portugal rejeita seus imigrantes. O verso “Eu não preciso de muito dinheiro” sugere que Paco e Alex não estão à procura de sucesso financeiro, mas de sobrevivência, mesmo em terra estrangeira, coincidindo com a necessidade da língua estrangeira na canção: “Minha honey baby”. Os versos que iniciam a segunda estrofe são cantados no filme por Alex à capela, quando Paco está ferido e ela diz: “sim, eu estou tão cansado/ Mas não pra dizer/ Que eu tô indo embora”. Novamente a canção começa a fazer sentido, pois ela está levando Paco

para “San Sebastian”, uma espécie de casa utópica, mas ela sabe que eles não chegarão lá.

Desde a chegada de Paco a Portugal a progressão dos acontecimentos não tem lhe sido favorável. Primeiro a morte de seu contato, depois a busca por Alex e em seguida o desaparecimento do violino com os diamantes. Parece que Portugal rejeita seus imigrantes como o país é rejeitado pelo resto da Europa. Vive-se lá a síndrome da rejeição, com Alex o processo é paralelamente o mesmo. Essa rejeição não está vinculada somente ao imigrante brasileiro, mas à imigração como um todo, pois a colônia africana que reside no Hotel dos Navegantes também é vítima dessa rejeição. Indo mais além, até referência a outros personagens como Mr. Kraft – o contrabandista –, supostamente francês ou belga, vai a Portugal pela via do crime. Vê Portugal apenas como um apêndice de seus negócios fraudulentos, não como um país pronto a acolhê-lo. Nesse sentido, não se trata só de um filme de brasileiros que vivem no exílio, mas de uma fobia ao imigrante de modo universal. O filme fala de um exílio mais amplo, na verdade, é uma espécie de contra campo da colonização portuguesa. Nos tempos atuais, a população que o filme mostra há vinte anos, à margem de Lisboa, está também à margem de Paris, Londres, Atenas, Roma. Principalmente após a crise dos refugiados. A migração do povo muçulmano – sobretudo da Síria e da Líbia, principalmente – em direção à Europa promove o processo de rejeição dos países que o recebem. Por outro lado, os brasileiros de hoje têm seus vistos para imigrar tanto para os Estados Unidos da América quanto para a Europa, às vezes, negados. O sentimento de rejeição ainda constitui uma prática internacional. O navio encalhado, símbolo da migração, na atualidade, com os muçulmanos atravessando o Mar Mediterrâneo em pequenos navios, isso transforma o filme *Terra Estrangeira* em uma narrativa atual, permitindo que façamos hoje reflexões sobre alguns de seus temas que tem se mostrado atemporais, principalmente quando trata da questão do exílio, pois vivemos uma crise muito mais grave quando se trata de exílio, e ampliando essa questão para refugiado e migração. Nesse contexto, a fotografia em branco e preto reforça este cenário de angústia e desolação.

Em outro momento do filme, quando Paco volta ao Hotel, descobre que sua mala com o violino e os diamantes foram roubados e recebe um bilhete marcando um encontro em um bar na periferia de Lisboa de nome “Machado Fados”. Lá estão

Mr. Kraft é um capanga-tradutor, já que Mr. Kraft só fala francês, vieram buscar o violino com o contrabando de diamantes. Estão bebendo ao som de um fado “Estranha forma de vida” de Amália Rodrigues, já cantado por diversos intérpretes brasileiros, interpretado pela cantora portuguesa Maria João:

Foi por vontade de Deus
Que eu vivo nesta ansiedade.
Que todos os ais são meus,
Que é toda minha a saudade.
Foi por vontade de Deus.

Que estranha forma de vida
Tem este meu coração:
Vive de forma perdida;
Quem lhe daria o condão?
Que estranha forma de vida.

Coração independente,
Coração que não comanda:
Vive perdido entre a gente,
Teimosamente sangrando,
Coração independente.

Eu não te acompanho mais:
Para, deixa de bater.
Se não sabes onde vais,
Por que teimas em correr,
Eu não te acompanho mais.

(DUARTE; RODRIGUES, 1985)

Note que mais uma vez música remete a movimentos, “Por que teimas em correr/ Eu não te acompanho mais/ (...) Se não sabes onde vais”, além de falar de alguém que vive aprisionado em uma relação de posse, mas também de rejeição, que pode ser associado ao próprio país, Portugal, onde o fado, gênero musical tipicamente português – desde de 2011 faz parte do Patrimônio Cultural da Humanidade - cuja origem da palavra latina *fatum*, significa destino. Segundo Salles e Thomas, “o fado entrando no filme significa que cada personagem foi para a Europa por causa do seu destino”.²⁰ O fado traz pelo menos duas leituras: traduz o que era Portugal, um país de destino, planejado ou acidental, de muitos migrantes, ou um país que ainda não definiu seu destino: ser parte da Europa ou eternamente representar sua periferia. Existe uma ansiedade, representado pelo verso do fado, “ansiedade que vivo” de sair

²⁰ SALLES; THOMAS, (1997)

dessa periferia europeia e fazer parte de um universo geográfico maior. Afinal o filme trata também do que é ser periférico. O Brasil se coloca, no início do filme, como uma periferia da economia mundial, Paco, sua mãe e Igor como periferias do povo brasileiro, vivendo de pequenos negócios – costureira ou contrabando – Igor e Paco. Em Portugal, a relação periférica se estende a Europa. O país lusitano como periferia da economia e cultura europeia, e seus habitantes imigrantes como Miguel, como periferia do tráfico internacional de joias e se formos mais adiante, “San Sebastian” pertence a um país Basco, na periferia espanhola. Igor e Mr. Kraft envolvidos em uma periferia de uma Europa voltada para o crime. Daí essas relações violentas ou contraditórias desencadeadas pelas desigualdades periféricas porque o ser humano não quer ser periferia, mas quer ser o centro. Para isso é urgente romper as fronteiras.

A viagem de Paco e Alex para a Espanha se reveste de poesia e encantamento, afinal a ida para o país espanhol significa o rompimento de fronteiras. Mas de que fronteira se trata? A fronteira da liberdade já ficou para trás. Era o mar, a ponta da Europa, o navio encalhado. A fronteira que limita passado e presente é mais plausível pois a fuga e a viagem sugerem um recomeço, deixar o passado para trás e acreditar em uma nova vida na Espanha, mas é logo dissipado quando os contrabandistas os alcançam. A fronteira do existencialismo que estava presente na afirmação do ser enquanto Paco buscava sua autoafirmação em Portugal, mas agora, baleado, sem perspectiva, esta fronteira perde seu sentido. A fronteira do exílio, tema abordado em quase toda a narrativa, fisicamente ganha crédito quando o carro dirigido por Alex, com Paco em seu colo ferido, passa velozmente pela barreira física que separa Portugal da Espanha. São essas fronteiras que parecem reprimir o ser humano e que precisam ser rompidas a todo instante. Nos filmes de Salles, o espectador é tocado por esses rompimentos. Isso será visto em outras obras como *Central do Brasil*, *Abril Despedaçado* e *Diários de Motocicleta*. É possível que esta seja a senha para o espectador compreender que é preciso romper as barreiras.

O *grand finale* é um cego (João Oliver) tocando o violino desaparecido em uma estação qualquer de metrô em Lisboa embaixo de uma placa escrito “SAÍDA”. Ironicamente, lembrando ao espectador de que não há saída, ou, estamos cegos, não temos como ver uma saída, e a sensação que fica é que não há futuro. Estamos todos condenados, como Paco, a uma derrota. Ele provavelmente, não sobreviverá. Seria uma cena comum se não fosse o andar apressado de um transeunte que tropeça na

caixa do violino e faz com que várias pedras minúsculas de diamantes se espalhem, misturam-se às moedas no piso da estação. Os usuários do Metrô, com seus andares apressados, não notam a fortuna em que estão pisando. A trajetória de fracassos que Paco construiu está representada por esses diamantes anônimos pisoteados em alguma estação do metrô de Lisboa, – metáfora da riqueza - são os sonhos e desejos pisoteados.

2 CENTRAL DO BRASIL

O leitor de cinema é alguém que divide com outros espectadores o prazer de ler um filme e é capaz de tecer relações entre o cinema e a literatura, por exemplo. Assim, perceber que a obra clássica de Homero, *Odisseia*, que narra as aventuras do herói grego Ulisses está presente em inúmeras obras da modernidade, tanto na literatura como no cinema, é um exercício prazeroso e instiga a reflexão sobre as viagens que as personagens se propõem por prazer ou necessidade. Nesse sentido, o cinema explora o mito da viagem como representação da descoberta de si mesmo ou do país onde vive. Os filmes americanos como *Sem Destino*²¹, que se tornou um símbolo de rebeldia dos anos de 1960 e das mudanças comportamentais, conta a história de dois jovens, Peter Fonda e Dennis Hopper, que cruzam os Estados Unidos em suas motocicletas e *Thelma e Louise*²², entre outros são exemplos dessa temática que passou a ser conhecida como *Road movie*. A maioria dos filmes de estrada possuem o homem, gênero masculino, como protagonista. Em geral, esse sujeito advém de uma família de classe burguesa e estão prontos para se transformar em heróis. Já as mulheres, em geral, são coadjuvantes ou simples acompanhantes do protagonista.

Em uma cultura centrada em valores masculinos, as personagens femininas estão encerradas nos textos da feminilidade, nos quais elas seguem destinos à sombra dos personagens masculinos, cumprindo as expectativas deles em relação a elas (SCHWANTES, 2006, p. 8).

São raras as vezes em que elas assumem o papel principal. O filme *Thelma e Louise* estabelece uma mudança nesse paradigma. Duas mulheres, Susan Sarandon e Geena Davis, uma garçonete e a outra dona de casa, incorporam mulheres americanas comuns que lutam contra uma série de obstáculos – homens rudes, trabalhos inúteis, vida sem graça, - enquanto tentam simplesmente sobreviver. O filme feminizou o gênero *road movie* que até então pertencia aos homens, como também fez isso fornecendo detalhes sobre a desigualdade entre os gêneros. A relação entre o cinema e o gênero feminino já aparecera em um ensaio de Kracauer, um dos pioneiros na crítica cinematográfica, “As pequenas balconistas vão ao cinema”

²¹ Easy Rider, Dennis Hopper, 1969

²² Thelma & Louise, Ridley Scott, 1991

(2009). Neste artigo, Kracauer postula que a vida busca inspiração no cinema, quando as datilógrafas balconistas moldavam suas vidas por aquilo que viam na tela. Filmes hollywoodianos de sucesso eram exibidos em toda a Europa. Hoje sabemos que essa influência no imaginário feminino não está somente no cinema, mas também na música e nas novelas de TV. A reflexão iniciada por Kracauer foi o ponto de partida para as heroínas que vemos hoje nas telas das mídias.

A quebra de dois paradigmas comuns às narrativas de formação dos *road movie* torna interessante a análise de Dora, protagonista de *Central do Brasil*. Em primeiro lugar, por vir de uma classe social distinta e, em segundo, por ser mulher.

Embora ainda haja controvérsia a respeito da data de início da escritura de romances de formação com protagonista feminina, não é de causar espanto o fato de que o gênero só vai aproximar-se do modelo (paradigmático, portanto) que é o romance de formação com protagonista masculino já em pleno século XX (SCHWANTES, 2006, p. 8).

No Brasil, os filmes de viagem estão presentes também na filmografia de Walter Salles. *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil*, *Diários de Motocicletas* e *Na Estrada* refletem bem esta tendência de apresentar personagens que, por diferentes razões, empreendem-se em uma viagem que, a princípio parece ser apenas a necessidade de deslocamento, mas no final revela-se como uma epifania da descoberta de si mesmo, ou do “estar” no mundo. O projeto do filme *Na Estrada* levou o diretor a investigar a origem do gênero cinematográfico *Road movie*. Ele cita *Paris Texas*²³ como um de seus grandes exemplos, além de mencionar a *Odisseia* de Homero como a narrativa formadora dos filmes de estrada. “Walter faz referências a Wenders, para quem a origem da narrativa de viagem é ainda anterior e remonta às jornadas ancestrais da humanidade, às raízes nômades” (STRECKER, 2010, p. 251).

Para Salles

Nos *road movie* o que é sentido é mais importante. Silêncios são valiosos, ao contrário dos filmes comerciais, onde as ações são criadas a cada três minutos para atrair a atenção do espectador, nos *road movies* o invisível complementa o visível. A imprevisibilidade é fundamental. A improvisação se torna necessária e natural. A realidade que eu encontrei ao filmar *Diários de Motocicletas*, as pequenas comunidades que cruzei no caminho foram definidoras do filme. O *road movie* deveria ser transformado pelo encontro do que ocorre nas margens da estrada (p. 252).

²³ Paris–Texas, Wenders, 1984

Segundo o diretor, road movies mudam a cultura da conformidade. O gênero “tem a ver com o experimentar, acima de tudo. Tem a ver com que pode ser aprendido com o outro, com aquele que é diferente”. Para ele, a estrada ensina você a aceitar os outros como são. No road movie, o que importa é a jornada, não o destino. (apud, 2010, p. 255). A esse propósito pretende-se aqui fazer uma releitura do filme *Central do Brasil*, na perspectiva dos road movies, considerando seus deslocamentos espaciais, bem como seus aspectos sociológicos e psicológicos e analisar sua linguagem estética que permeia o filme e como esses deslocamentos influenciam as personagens. *Central do Brasil* é um filme franco-brasileiro de drama de 1998, inspirado no road movie *Alice nas cidades*²⁴, um dos melhores filmes do diretor representante do Novo Cinema Alemão. No filme do cineasta alemão há o confronto entre um personagem adulto, fotógrafo errante que descobre a paisagem dos Estados Unidos e uma criança, Alice, menina que perdeu a mãe está em busca de seus parentes, do seu passado.

O roteiro de *Central do Brasil* é de Marcos Bernstein e João Emanuel Carneiro, baseado em história do próprio diretor Walter Salles. Figurino de Cristina Camargo, música composta por Antônio Pinto, Jaques Morelenbaum. A fotografia fica a cargo de Walter Carvalho, que trafega pelos tons ocres, pasteis e cinzentos que remetem à sujeira, abandono e violência angustiantes de uma grande cidade aos claros e refrescantes horizontes das estradas do interior do Nordeste. O elenco conta com Fernanda Montenegro (Dora), Vinícius de Oliveira (Josué), Marília Pêra (Irene), Soia Lira (Ana), Otavio Augusto (Pedrão), Othon Bastos (César), Matheus Nachtergaele (Isaías), Caio Junqueira (Moisés) e a participação de Maria do Socorro Nobre. Foi agraciado com vários prêmios em 30 países e ganhou 55 prêmios internacionais, incluindo o Urso de Ouro no Festival de Berlim como melhor filme, recebeu o Globo de Ouro por melhor filme estrangeiro, além de duas indicações ao Óscar, o de melhor filme estrangeiro e o de melhor atriz para Fernanda Montenegro, no ano de 1999.

²⁴ ALICE in den städten, Wim Wenders, 1974

2.1 A urbanidade na Central do Brasil

A Estação Central do Brasil, que dá nome ao filme, é um prédio grandioso em contraste com os personagens que lá se escondem em sua pequenez. Esta construção centenária, inaugurada em 1858, como Estação D. Pedro II, encravada na Praça da República, centro do Rio de Janeiro, é uma metáfora do próprio Brasil. Na Central apresentada no filme, convivem personagens diferentes como Dora, uma professora aposentada que escreve cartas para pessoas que não tiveram acesso a escrita; Pedrão, uma espécie de gerente da estação que resolve tudo, até matar se for preciso. Pedrão é o protagonista de uma das cenas mais chocantes do filme. Após um garoto roubar um pequeno objeto de um vendedor ambulante na estação, Pedrão o surpreende, leva-o até os trilhos do trem, e tudo que se ouve é o estampido de um tiro, seguido de um incômodo silêncio. Naquela cena, entre trilhos, está metaforizado o total descaso pela vida humana, revelando o território da criminalidade, da justiça com as próprias mãos e da corrupção presentes na Estação; Josué, menino abandonado pela tragédia, pois tem sua mãe atropelada por um ônibus em frente à estação; um pregador evangélico e trabalhadores de emprego informal. “De fato, o cinema é a possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução. Em outras palavras o cinema é um paradoxo que gira em torno do ser e do parecer” (BARDIEU, 2015, p. 36).

A história se inicia neste espaço arquitetônico, a estação Central do Brasil. Nesse espaço, a vida se encontra, se perde, se concebe. A violência e pobreza se misturam, se camuflam como aspectos de uma sociedade contemporânea. O anonimato revela-se metonimicamente pelos pés apressados nas calçadas, pelos corpos que, violentamente, invadem os vagões dos trens. São os espaços sendo tomados. A trilha sonora é abafada pelo murmúrio de pessoas. Há até uma referência a vários tipos de encarceramento em que o país vivia na época na criação da personagem Dora, inspirada em Socorro Nobre, uma presidiária já retratada no documentário “Socorro Nobre”, 1995, também de Walter Salles. Maria do Socorro Nobre, presidiária no interior da Bahia, havia lido em 1993, uma entrevista com Frans Krajcberg na revista Veja, quis aproximar-se dele. Ela escreveu uma carta ao artista, dando início a uma relação epistolar. O documentário Socorro Nobre é a filmagem da

concretização desse encontro. O documentário, lançado em 1995, inclui temas que aparecem em outros filmes de Walter como *Terra estrangeira*, como o exílio, aborda pessoas deslocadas em seus países, em suas famílias, que tentam se reinventar. Socorro Nobre tem uma importância especial para *Central do Brasil* pois além de ser entendida como a força inspiradora para Dora, a sua inspiração básica é a de que uma carta pode mudar a vida de uma pessoa. Em *Central do Brasil* também há o espaço para a saudade revelado com orgulho nestas falas anônimas: “...terceira casa, depois da padaria, Mimoso, Pernambuco!”; “Cansação, Bahia!”; “Carangolas, Minas Gerais!”; “Município de Relutaba, Ceará!”; “Muzambinho, Minas Gerais!”

Na Central do Brasil, circulam personagens de todas as regiões com seus sotaques, sua solidão, seus sonhos e seus ideais. Dora é uma delas, que convive com seus dilemas, mas não deixa de usar seu conhecimento para interferir na vida das pessoas escrevendo cartas. Aos poucos, sua ambiguidade vai tomando forma. De sentimento aparentemente altruísta enquanto escreve as cartas na estação, ao deboche revelado quando chega em seu lar ao ler o conteúdo dessas cartas que provavelmente nunca chegarão ao seu destino. Vive em um círculo do qual não há possibilidade de fuga. Ela unirá a Josué, o menino que perde sua mãe em um acidente automobilístico e, sozinho, vaga pelos corredores da estação, em uma odisseia em busca de seus parentes. São personagens vítimas de um espaço: a estação Central do Brasil, e neste espaço Dora precisa ser descoberta e é na Central que conhece Josué. Em um banco se apresentam: “Meu nome é Josué Fontenelle de Paiva” e ela responde: “Isadora Teixeira”. Assim, ambos deixam de ser meros desconhecidos, tornam-se duas pessoas com nome e sobrenome.

Ir para casa é um momento doloroso para a protagonista. O corredor do prédio onde mora é uma extensão da própria Central do Brasil como se ela não lhe permitisse se separar da estação. Os trens passam tão próximos à sua janela que parecem fazer parte dela, lembrando-a de que a Central do Brasil é logo ali. É um cordão umbilical que a mantém ligada à estação. Dora vive em um apartamento pequeno, como sua existência, na companhia de uma amiga, Irene. É partilhando seus espaços que o ser humano vai se revelando e no encontro de si com seu cinismo escolhe, junto com Irene, as cartas que devem ser enviadas ou não. É o seu espaço com o qual ela decide pelo outro. Visto de fora, o apartamento de Dora antecipa sua condição de anônima. Janelas todas iguais fazem com que ela seja mais uma na

imensidão urbana. Por dentro, há uma sensação de claustrofobia alimentada pelo barulho do trem que passa ao lado e pela falta de luminosidade. Suas roupas com tom de marrom alimentam a sensação de solidão, momentaneamente, quebrada quando recolhe o menino em sua casa. Depois de quase vendê-lo para o tráfico de crianças, tem uma crise de consciência que coincide com um programa de televisão “Topa tudo por dinheiro” que passa ao fundo, Dora o recupera e os dois não se separam mais.

O espaçamento da urbanidade vai ficando para trás quando Dora passa a ser perseguida por Pedrão, aparentemente o chefe da organização que trafica crianças, ela decide partir em uma fuga com Josué sem saber ao certo para onde, e, inconscientemente, empreende uma viagem às raízes de Josué a procura de sua paternidade. A Central ficou para trás e agora a estrada surge como o novo espaço de fuga, mas também de recomeço. A fotografia é retocada, mudando dos planos fechados, dos enclausuramentos e fundos desfocados, para imagens abertas, coloridas, com horizontes, presumindo uma mudança de direção. Em um processo de demarcação de sua geografia espacial,

A viagem deles exprime o abandono do espaço urbano degenerado, uma fuga para o interior, para o campo. Ao deixar o Brasil industrializado, fracassado pela violência e pelo afeto desaparecido, os personagens tentam retornar ao passado mítico do interior e do Nordeste. É um processo inverso aos retirantes que vão para o sul (STRECKER, 2010, p. 74).

2.2 As cartas: um Brasil que se dialoga com a oralidade

O filme nasce de uma pergunta “E se uma carta não chegasse ao seu destino?” Talvez por isso é que temos um círculo em que as cartas de Ana e Jesus, tão carregadas de significação, se encontram. O hiato entre essas duas cartas é a pista para contar a história de dois personagens: Josué e Dora. A odisseia da qual Dora é protagonista só torna possível depois que ela escreve a carta de Ana. A mãe do menino dita as frases a serem escritas para Dora, que dizem: *“Jesus, você foi a pior coisa que já me aconteceu. Só escrevo porque teu filho Josué pediu. Eu falei pra ele que você não vale nada, mas, ainda assim, o menino pôs na ideia que quer te*

conhecer” (CARNEIRO & BERNSTEIN, 1998, p.15)²⁵. Ana, novamente, pedindo para que a carta seja reescrita, muda seu discurso, optando por mostrar a imagem de um pai afável e bondoso, dizendo que o filho está com saudade e que irá passar uns tempos com ele em Bom Jesus do Norte. Ela irá morrer em seguida, mas a ideia que ficou plantada, a visão de um pai bondoso, carinhoso ficou na mente do menino e será mantida: Josué também vai viver sua odisséia em busca do pai. A partir de então os dois, Dora e Josué, iniciam uma peregrinação por um país repleto de contraste e gente. Cesar, os romeiros e todos os que estão também na estrada, os passageiros do ônibus Viação Estrela do Norte, enfim, é uma metáfora da odisséia, do aprendizado, da busca pela transformação e as cartas se materializam nesta transformação.

Os primeiros treze minutos do filme são para as cartas. São elas que abrem a possibilidade da movimentação física. Representam acima de tudo uma parte do Brasil relegado ao analfabetismo retratado no tipo de letra usada para os créditos iniciais. São usadas letras brancas, refletindo talvez uma certa ingenuidade, de tamanhos irregulares sugerindo que quem as escreveu não teve acesso à escola, nem à escrita formal, ou como se agora estivesse sendo alfabetizado. Assim, o que predomina nesta gente de todas as partes do país é a tradição oral. A primeira carta não foi dada a uma figurante, mas a Socorro Nobre que escrevia cartas na prisão para ajudar outras detentas. Assim como no documentário, em *Central do Brasil*, as cartas e seus motivadores formam um plano de fundo, presente do início ao fim da trama. E sendo dela a primeira carta do filme, dirigida, ao que tudo indica, a um presidiário, inicia assim: *“Querido, o meu coração é seu. Não importa o que você seja ou o que tenha feito, te amo. Esses anos todos que você vai ficar aí dentro trancado, eu também vou ficar trancada aqui fora te esperando...”* (p.15), ao que se segue a imagem dos passageiros da estação, esteticamente encarcerados por trás das grades dos portões da Central do Brasil, reforçando a ideia do encarceramento da nação. Nesta missiva, há referências a um encarceramento, a um presidiário, alguém trancafiado, mas quem está preso? Salles pode estar dando a primeira pista ao leitor sobre as prisões as quais ele vai perceber. Não é por acaso que a personagem Dora vive presa ao passado vítima de um pai alcoólatra, ou vítima da solidão ou ainda prisioneira de suas

²⁵ Para evitar repetições excessivas das chamadas de citação das falas dos personagens, será indicada a chamada de citação somente na primeira transcrição da fala, nas demais a referência se dará pela indicação da página.

relações com as cartas guardadas em uma gaveta como purgatório, esperando por ser enviadas. Ou a prisão metaforizada pelo interior dos trens da Central do Brasil que passam ao lado de seu apartamento. A odisséia que se verá no filme é a busca da liberdade dessas prisões.

Há também a prisão do analfabetismo em que parte da sociedade brasileira está inserida. Essa figura do analfabeto que o filme cria sintetiza a ideia do indivíduo privado não só dos bens materiais, mas também do conhecimento e da comunicação. Nesse sentido, transformar Dora na mediadora entre o mundo da oralidade e o mundo da escrita pode ser como transpor o muro de uma prisão. Essa liberdade é caracterizada no rosto de felicidade ao ver seus pensamentos transformados em grafia nas letras de Dora. Nessa prisão social, o filme chama a atenção para a relação entre a escrita e a oralidade. Dora transforma-se em uma ponte para brasileiros analfabetos extravasar seus sentimentos, sejam de amor ou de ódio, como na segunda carta: Senhor *“Foi um cara que me enganou e eu quero mandar uma carta pra ele: Seu Zé Amaro, muito obrigado pelo que você fez comigo. Eu confiei em você e você me enganou. Até a chave do meu apartamento você carregou”* (p. 15); ou na quarta: *“Meu tesão, sentir o seu corpo junto ao meu, carnes se unindo naquela cama de motel, nosso suor se misturando, e eu ainda me sinto, me sinto me... (Embriagado! Sugere Dora). Isso, embriagado”* (p. 16). Até a terceira carta, de Ana, caminha para a ambiguidade entre o amor e o ódio: *“Jesus, você foi a pior coisa que já me aconteceu (...)”* (p. 22), e depois: *“Jesus, o Josué teu filho quer muito te conhecer, e tá querendo ir aí pra Bom Jesus passar uns tempo (Tempos, corrige Dora) uns tempos com você”* (p. 22). Depois de uma breve discussão sobre sua relação com Jesus, Dora intervém de forma manipuladora e inicia uma nova carta: *“Jesus, sinto muito a tua falta, me dói acordar e não ter você ao meu lado (...)”* (p. 22), conseguindo assim arrancar um sorriso de Ana, sugerindo uma relação mais amorosa com Jesus.

Nesta interferência fica bem marcada a relação entre o analfabeto e o escolarizado. Dora, que aparentemente propõe ajudar essas pessoas, na verdade ela acaba por se envolver na vida de cada um, marcando seu poder sobre aqueles que não tem o domínio da linguagem escrita. Esse jogo de poder se intensifica em seu apartamento quando ela e sua amiga Irene, também professora aposentada, leem as cartas para fazer uma triagem, decidindo por aquelas que devem ir para o correio, para o lixo ou para a gaveta. A cena é crucial na narrativa, primeiro porque ali se identifica que, apesar de analfabetos, as cartas garantem características de seu

gênero, apresentando vocativo, texto e despedida, depois, porque parece ser um momento de diversão de Dora já que ali ela pode brincar de Deus decidindo pelo destino dos outros, ela até canta uma música para começar a ler as cartas: “*Chegou a hora, chegou, chegou. A hora é boa e o samba começou*” (p. 18). E finalmente pela diferença entre as duas personagens. Enquanto Dora usa roupas masculinizadas, quase sempre aparece de calça e blusa de cores apagadas, sem maquiagem nem adornos, Irene já prefere se enfeitar com joias e maquiagens, revelando sua feminilidade, além de suas roupas serem sempre coloridas e joviais. Na construção dessas duas personagens, o diretor parece pretender dar a Dora mais poder. Segundo Turner (1997) quando uma personagem mulher assume maior poder na narrativa, elas podem aparecer masculinizadas, não é atraente nem sensual, vai contra as convenções da representação feminina nos filmes, é o que acontece com Dora. Já Irene deverá ser o contrapeso nesse poder que advém da amiga. Primeiro, se colocando contra essa triagem das cartas: “Oh, quero deixar bem claro que eu sou contra isso, viu?”, “Colabora, vai...” dialogam as duas. Segundo, pelo fato de Irene levar mais a sério a leitura das cartas e se preocupar com os desejos contidos em cada uma delas. Assim se desenrolam a triagem das cartas:

- [1] Irene: “Vi o seu anúncio nos classificados de amor e realmente a sua descrição foi a única que me agradou ...”
- [2] Dora: Esse desgraçado me fez escrever essa carta para dez mulheres diferentes.
- [3] Irene: “Sou alto ...”
- [4] Dora: Oh ... (mostrando a baixa estatura com a mão)
- [5] Irene: “Tenho olhos castanhos, cabelos lisos ... e instrução superior”.
- [6] Dora: (mostra com as mãos que o cabelo é crespo)
- [7] Irene: “Dizem que sou bonito”.
- [8] Dora: O demônio é feio que dói.
- [9] Irene: Não; e a instrução superior? Não sabe nem escrever!
- [10] Dora: Lixo.
- [11] Irene: “Jesus, você foi a pior coisa que já me aconteceu. Vê se pelo menos aparece pra conhecer teu filho, que pôs na ideia que quer te conhecer”. (...) Depois de lida Dora faz menção de rasgar a carta.
- [12] Irene: Não, não rasga essa não. Uma criança querendo encontrar o pai, recompor a família! (...)
- [13] Dora: O homem é um bêbado. Batia nela.
- [14] Irene: Sim, mas o menino vai ser criado sem pai?
- [15] Dora: Melhor que viver com um bêbado, que vai bater nele também. Não, decidido: direto pro lixo.
- [16] Dora: Ela vai apanhar muito naquela cara.
- [...]
- [17] Dora: Tá bom, consinto então que vá pra a gaveta.
- [...]
- [18] Irene: Mentira, essas cartas ficam anos aí nesse purgatório.

[19] Dora: (risos) Semana que vem eu boto no correio. Senta aqui, vai, vamos trabalhar.

[20] Dora: “Dizem que muita gente perde a cabeça no carnaval. Eu sou uma. Você se divertiu e eu também, agora vamos esquecer”.

[21] Irene: Essa eu adorei.

[22] Dora: Adorou? Mesmo? Muito, muito, muito? (em seguida rasgou a carta).

(p. 18, 19 e 20).

Em [2], ao chamar seu cliente de “desgraçado”, “demônio” [8], Dora deixa implícito não ter o mínimo respeito pelas pessoas que a procuram, é bem possível que essa reação seja por ter escrito dez vezes a mesma carta. Observa-se que a reação de Dora é a de preconceito (baixinho, cabelo crespo, feio que dói, terminando pelo analfabetismo), e sem nenhum sentimento de culpa decide por jogar a carta no lixo [10]. Parece que tudo aquilo que contraria a visão de mundo da personagem, não tem valor. A autoridade que ela julga ter pode ser uma forma de mostrar quem é que manda e quem tem o poder. Em [11], A autoridade de Dora se intensifica ao sugerir que a vida de Ana seria melhor sozinha do que com Jesus, por ser alcoólatra e agressivo iria passar todo o tempo agredindo a mulher. Mesmo Irene apelando para uma criança que quer reencontrar o pai, recompor a família, Dora se sente com autoridade de decisão pela vida de Ana ao estabelecer o que é certo e errado, segundo sua visão de mundo e sua própria história, seu pai também era alcoólatra, portanto, já vivera o drama do alcoolismo carregado de violências e tragédias. Esta carta, por interferência de Irene acaba por ir para a gaveta, mas Irene retruca em [18] dizendo que a gaveta nada mais é do que um purgatório – uma espécie de estágio de purificação, segundo a Religião Católica. Irene, a princípio, tanto quanto Dora, julga as cartas, porém diante da carta de Ana, ela age como uma intermediária que tenta convencer Dora a ser mais flexível, tenta trazer o lado emotivo da amiga, o que é muito difícil de aparecer. Assim, de juíza, como Dora, Irene passa a advogada, intercessora. As atitudes de Dora revelam que quem tem o poder é quem tem o acesso à escrita. Outro aspecto interessante da cena é a posição da câmera quando foca o rosto das duas amigas. Ambas estão num mesmo nível, mesmo quando Irene se levanta ela não aparece elevada, a câmera se posiciona rente ao seu rosto. Se Dora está como juíza e Irene como intercessora, pode-se considerar advogada, não deveria haver hierarquia entre ambas, mas como Dora se coloca como Juíza é dela a última palavra.

Esta cena denuncia que os analfabetos são seres à margem da sociedade, desprezados, insensíveis, sem sentimentos – obrigou-a a escrever dez

cartas iguais. A outra analfabeta, Ana, aparece como uma mulher abandonada pelo marido, com um filho, capaz de dizer que o filho quer ver o pai quando na verdade é ela que deseja reencontrá-lo, mesmo ele sendo um bêbado que batia nela. O que Dora quer mostrar é que os analfabetos só possuem características negativas, até quando há um pouco de sinceridade como na carta (20), ela sem titubear decide: lixo. Nessas relações com as cartas, Salles apresenta sua personagem como uma mulher insensível que quer que tudo aconteça de forma que ela deseja. É essa a personagem que a narrativa odisséica deverá transformar.

Na cena 1'17"50, Dora e Josué estão na cidade de Bom Jesus do Norte quando, famintos e sem dinheiro, Josué lembra a Dora que ela ainda é uma escrevedora de carta. Sem dinheiro para comer ou para voltar para casa, Dora improvisa uma mesinha e propõe até mandar mensagem de agradecimento para santo pelo correio. A realidade do analfabetismo é muito mais gritante no interior do Nordeste brasileiro, por isso a expressão de felicidade ao encontrar alguém que escreve em meio a uma festa religiosa. Aqui também os sonhos e desejos são revelados na mais simples oralidade:

Romeiro: Criselda, Criseldinha, vim lá de Itabaiana até aqui, a pé pela estrada.

Noiva: Tou aqui em Bom Jesus pra agradecer a promessa que eu fiz do Benício aceitar casar comigo.

Mulher: Obrigado, bom Jesus, pela graça alcançada de meu marido ter largado a cachaça.

Homem: Leontina Emerentina, já posso ser o homem mais feliz do mundo.

Moça: Lembrança para minha mãe, Maria Adalgisa Bezerra.

Camponês: Obrigado, menino Jesus, pela graça alcançada, de ter feito chover esse ano lá na roça. Vim a Bom Jesus e soltei dez foguete colorido em sua homenagem. Sebastião (p. 80, 81 e 82).

Essas falas refletem a necessidade dos sujeitos em revelar seus mais recônditos sentimentos e Dora surge como mediadora entre esses analfabetos e seus supostos interlocutores. Já vivendo um processo de transformação, dessa vez Dora não aceita rasgar as cartas nem as jogar fora. E, desta vez, a decisão veio de uma mulher pautada por novos referenciais éticos. No dia seguinte ela as leva ao correio.

As cartas fecham um círculo nas cenas finais quando Dora e Josué encontram Isaias e Moises e os irmãos de Josué pedem para que Dora leia uma carta deixada pelo pai há muitos anos, pois eles não conseguiam ler por não dominarem a modalidade escrita. A carta fala do sentimento que ele ainda tem por Ana e do sonho

de reunir a família, na possibilidade de os dois voltarem para casa juntos de Moisés e Isaías:

Tu é uma cabrita geniosa, mas dava tudo que eu tenho pra da só mais uma olhadinha n'ocê, (...) Eu também tou voltando pra casa. Eu deixei o Moisés e o Isaías tomando conta das coisas. Ana, tou pensando se eu fico um mês no garimpo antes de voltar ai pra casa, mas me espere que eu volto, e aí vai ficar todo mundo junto, eu, ocê, Isaías e Moises (faz se um silêncio em que Josué abaixa a cabeça) ... e Josué, e Josué que eu quero tanto conhecer (p. 95 e 96).

Neste momento, o poder de manipulação de Dora reaparece, pois a carta, provavelmente, não citava o nome de Josué, mas ela precisava incluí-lo no discurso do pai, afinal, o menino chegara até ali para vê-lo, conhecê-lo, e já passara por decepções por não o encontrar. Seria outra decepção maior ainda se o pai não o mencionasse na carta. Assim, Dora contorna a situação incluindo-o no discurso do pai e o sonho de recompor a família se concretiza. Josué, agora, vê em seus irmãos a figura do pai e em Dora a figura da mãe, mas ela também precisa seguir seu destino e partir.

A cena 1'41"03 apresenta Dora colocando lado a lado as cartas de Ana e Jesus sob a fotografia de ambos na parede. O encontro dos dois agora só é possível assim, através de cartas, metonimicamente. A câmera se aproxima das cartas como se elas estivessem se encontrando. O diretor Walter Salles, junto ao diretor de fotografia Walter Carvalho têm uma sensibilidade ímpar para compor essa sequência final. Tudo é feito sem pressa, priorizando os detalhes. A cena dentro da casa é toda na penumbra, com Dora se aproximando de uma imagem de uma santa. Acende a vela, arruma a carta que o pai tinha escrito para a mãe de Josué. Tira da bolsa a carta que a mãe tinha escrito para o pai de Josué. O símbolo das duas cartas unidas ali no altar é uma espécie de símbolo de que o casal de alguma forma se reencontrou. Tanto que a cena anterior mostra os três irmãos dormindo juntos. Dora é a intrusa ali. Ela sai de casa e a música começa a tocar. Está amanhecendo, o céu em uma cor especial com a música tocando dão uma melancolia própria das despedidas, mas também sugerem um momento novo na vida de cada um. É a metáfora do dia recomeçando. A câmera para na porta da casa e vemos Dora se afastando. O nosso olhar fica, como se estivéssemos na posição de Josué nos despedindo daquela mulher. Logo depois o garoto acorda e a montagem é construída em paralelo. Ele levantando e procura ela pela casa. Ela indo embora, entrando no ônibus. Vemos do

alto, em *plongée*, Josué saindo de casa correndo em busca da amiga. Enquanto Dora entra no ônibus e se acomoda em uma poltrona. Quando volta para Josué, a câmera está em *travellings* e afastando e ele correndo em direção à rodoviária. É significativo que Dora se afaste da câmera, enquanto Josué se aproxima dela, o novo ciclo e as novas escolhas. Dora percebeu que precisava ir embora, enquanto Josué ainda não tem essa consciência. A última carta do filme, fechando um círculo, é da própria Dora. Ainda no ônibus, voltando para o Rio de Janeiro ela escreve para Josué. É sua primeira carta depois de escrever tantas para tanta gente.

Josué

Faz muito tempo que eu não mando uma carta pra alguém. Agora estou mandando essa pra você. Você tem razão. Seu pai ainda vai aparecer e, com certeza, ele é tudo aquilo que você disse que ele é. Eu lembro do meu pai me levando na locomotiva que ele dirigia. Ele deixou eu, uma menininha, dar o apito do trem a viagem inteira. Quando você estiver cruzando as estradas no seu caminhão enorme, espero que você lembre que eu fui a primeira pessoa a te fazer por a mão num volante. Também vai ser melhor você ficar aí com seus irmãos. Você merece muito, muito mais do que eu tenho pra te dar. No dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada na fotinha que a gente tirou junto. Eu digo isso porque tenho medo que um dia você também me esqueça. Tenho saudade do meu pai, tenho saudade de tudo... Dora (p. 98 e 99).

Nesse momento, parece que Josué está ouvindo o que Dora diz, já que suas reações são condizentes com as palavras da carta. Ele para de correr como se quisesse se conformar com a despedida. De repente ele vira-se diante do espectador, chorando. É a imagem de um garoto amadurecendo. Ele pega o monóculo e novamente em paralelo eles se olham na foto tirada ao lado do Padre Cícero. É um final melancólico, mas emocionante e esperançoso de que ambos tiveram uma experiência juntos e se transformaram juntos, como Ulisses da tragédia grega há o reencontro com a sua casa, seu lar. Ambos amadureceram e tornaram pessoas melhores. As cartas foram o fio condutor que possibilitou essa transformação.

2.3 O interior do Nordeste – uma odisseia

A mudança dos trilhos da Central do Brasil para as estradas não é por acaso; afinal, os trilhos apresentam um trajeto traçado, imutável, inflexível, onde os fatos estão programados, a vida já está definida. Dora, por exemplo, seria uma eterna aposentada escrevendo cartas. Nada podia atrapalhar sua vidinha meticulosamente planejada. Já a estrada é aberta, imprevisível, passível de mudanças, abrem-se novos horizontes. “Aí temos espaços vastíssimos em que, por assim dizer, os valores serão situados de modo a se fazerem visíveis” (BARDIEU, 2015, p. 52). Até nos espaços de meio de transporte a estrada mostra sua dureza implacável. Dora e Josué iniciam a fuga em um táxi até a rodoviária do Rio de Janeiro, a viagem é retomada em um ônibus, passam para um caminhão e depois um “pau-de-arara”, pequenos caminhões com carroceria adaptada para levar romeiros em eventos religiosos, condução bastante significativa para os nordestinos, em uma gradação que combina com o próprio Nordeste brasileiro. A alteração de espaço veicular cada vez mais empobrecido é um contraponto na relação dos dois que vai se tornando mais afetiva. Talvez essa viagem também seja a busca pelo afeto perdido na cidade grande, onde valia mais a sobrevivência aos sentimentos de afetividade.

A estrada é o espaço dos encontros. Não só dos encontros consigo mesmo, mas também do encontro com o inesperado e é nessa possibilidade que Dora, ao perder o ônibus em uma parada, descobre César, personagem interpretado por Othon Bastos, caminhoneiro, evangélico, solitário, apresenta a estrada e o caminhão como sua família “Minha mulher é a estrada. Eu não tenho família”, e oferece carona para Dora e Josué. A odisseia das personagens agora segue em um caminhão. Neste espaço ambulante, César deixa Josué brincar de dirigir o caminhão. O caminhoneiro desperta em Dora algo que há muito estava escondido – sua feminilidade – muito bem representada quando em um banheiro, olhando-se no espelho, pede um batom emprestado. As paredes vermelhas dentro do recinto dão o tom de transformação da alma. “(...) este vermelho, eminentemente sagrado e secreto, é o mistério vital escondido no fundo das trevas e dos oceanos primordiais. É a cor da alma, a da libido, e do coração” (CHEVALIER, 2007, p. 944). Dora se vê atraída por César, mas ele parte para a estrada sem dar a ela a chance de um envolvimento amoroso. O encontro provoca em Dora o primeiro lampejo de vaidade da protagonista,

que pode ser identificado como parte de seu processo de formação: “Como sempre, quando se trata de grupos minoritários, a formação feminina é transgressiva. [...] uma protagonista feminina, para empreender uma trajetória de formação, precisa recusar a definição corrente de feminilidade” (SCHWANTES, 2006, p.16). Ao revelar sua feminilidade é abandonada. A beleza plástica desta cena é o rosto de Dora em lágrimas projetado pelo vidro ondulado de uma janela. Dora arrumara-se para o homem e vê seu sonho ser diluído. O vidro ondulado capta este sentimento de desconstrução visível em seu rosto.

Se para Dora esta epopeia é repleta de descobertas desencontros, para Josué ainda se resume na busca do pai e o menino ainda não se deu conta das transformações que estão ocorrendo, por isso, tende a conviver com o lúdico. A felicidade na brincadeira de dirigir caminhão vem se somar a outras brincadeiras de criança muito bem captadas pela câmera. As primeiras cenas de Josué, ainda na rodoviária do Rio de Janeiro, mostravam o menino sempre com seu pião. Embora não fosse um espaço para ele brincar, vivia agarrado ao brinquedo que o pai fizera para ele “com as próprias mãos”. O pião é um brinquedo tradicional em que um barbante o envolve em vários círculos, talvez antecipando as várias relações que Josué estabelecerá ao longo de sua trajetória. Por causa do pião não é atropelado com a mãe, pois voltara para buscar o brinquedo que havia caído, no momento do acidente. Já na estrada brinca de “roubar” comida na mercearia, quando viajam de pau-de-arara, entoa, com as beatas, canções que vem à memória de um tempo de criança. Ao se reencontrar depois que Dora desmaia na sala de milagres, na manhã seguinte, brincam de arremessar pedras em um balde. Quando chega à casa do irmão, nas cenas finais da película, a primeira coisa que ele faz é brincar de “trava-língua”, brincadeira linguística bastante comum nas regiões rurais do Brasil. Depois, seu irmão faz, na marcenaria, um pião para ele, deixando-o brincar de marceneiro. Finalmente, joga bola com os irmãos. São espaços lúdicos fundamentais para captar em Josué seu lado menino, criança, que também inicia por uma transformação na maneira de ver e olhar o mundo.

A paisagem nordestina mostrada no filme é rodeada por morros e montes, não permitindo à Dora olhar além dos horizontes. Esta geografia repressora compõe um quadro do que é ser nordestino. Agora, de “pau-de-arara”, os dois seguem para Bom Jesus dos Milagres, com o endereço dado por Ana. A cidade está movimentada pois há uma festa religiosa acontecendo. Seguindo o endereço, o

possível encontro entre Josué e seu pai se dá em um momento de felicidade, seguido de desilusão. Na casa, de tom azul em seu interior, os olhares se comunicam mais do que as palavras. É um momento em que a interpretação do ator Vinícius de Oliveira se supera. Ele transforma a expectativa em um brilho em seu rosto, engole em seco com a possibilidade de conhecer o pai que, para Josué é o fim de uma procura angustiante. O diálogo entre Dora e o suposto pai de Josué é repleto de *non-sense*:

Dora: Estou lhe trazendo esse menino. A mãe dele morreu e agora ele só tem o senhor nesse mundo

Homem: E a senhora, é o que dele?

Dora: Não sou nada!”

Homem: Então por que a senhora trouxe ele aqui?

Dora: Eu sou amiga dele, digamos assim...

Homem: É um bom menino?

Dora: É! É um bom menino!

(p. 74)

No entanto, o destino mostra uma de suas faces. O homem que está ali não é pai de Josué. Os dois voltam para a cidade famintos e desiludidos. Simbolicamente, parece que Jesus não quer ser encontrado.

A volta para a cidade é embalada por uma frustração, com uma música ao fundo. Os dois não têm para onde ir. Sem dinheiro, sem comida, sem destino, quando o menino desaparece na multidão de romeiros, Dora se transforma em uma mãe que não quer perder seu filho. Sai a sua procura e acaba entrando em uma espécie de tenda de milagres. Luzes, velas, pessoas ajoelhadas, pagamento de promessas, orações, fotos, adorações, crença. Milagres.

O milagre acontece no meio da multidão. O mais impressionante, porém, é que se possa filmar o milagre. Isso, sim, é notável. Talvez o cinema seja mesmo a única arte capaz de operar milagres. Uma das maneiras de refazer a história do cinema seria identificar todas as cenas de milagres, ostensivos ou velados, pois esse é um dos temas preferidos do cinema (BARDIEU, 2015, p.48).

Em uma progressão convulsiva, Dora vive a sua procissão solitária, começa a girar em círculo paralelamente a uma queima de fogos quando tudo se apaga. É o momento epifânico de Dora. Quando acorda já é outra pessoa. O milagre aconteceu. Na cena seguinte, na manhã do outro dia, Dora se surpreende deitada no colo de Josué, lembrando Pietá às avessas, ele a embala com carinho e cuidado de mãe. Eles se reconciliam e decidem escrever cartas para a comunidade local, só que desta vez as cartas serão postadas. Dora, agora, vê o mundo com outros olhos. Aquela mulher mesquinha e insensível desaparece. Após juntarem algum dinheiro,

brincam, trocam presentes e vão para um hotel. Dormem na mesma cama como mãe e filho. Voltam para a estrada e seguem em busca do pai de Josué.

Dora, a escrevinhadora dos figurantes mudos, dá-lhes a ilusão vicária de que falam para alguém, de que alguém está lhes ouvindo, de que alguém se importa com eles. A via crucis de Dora com o menino, à qual sentimentalmente aderimos, é uma viagem de aprendizado da solidariedade. (SALIBA, 2001, p. 256)

Chegam, enfim, à “Vila do João”, um bairro de casas populares de Bom Jesus do Norte, último lugar onde talvez encontrem o pai de Josué, com um endereço, rua F. “É uma rua nova, calçada”, ser nova e calçada são elementos que possibilitam mudanças. Naquela região é bastante improvável encontrar uma rua nova com calçamento. Josué chega ao final de sua odisseia.

2.4 A religiosidade

A religiosidade presente na película é construída paralelamente à formação de Josué. Afinal, eles estão à procura de Jesus, pai de Josué, mas também é um nome de força religiosa, o filho de Deus, que nunca aparece no filme, como se fosse um mito, uma referência, uma busca do impossível, uma figura bíblica emblemática. Voltemos à estação Central do Brasil, quando Ana escreve a primeira carta marcada pela desesperança e pela solidão, quando escreve: “Jesus, você foi a pior coisa que já me aconteceu (...)”, revela uma descrença em Jesus. Quando ela volta e arrependida pede para rasgar a carta, e diz: “Acho que fui brava demais com Jesus”. Na segunda carta, ela diz que Josué está querendo conhecê-lo em Bom Jesus. Em nenhum momento se usa a palavra “pai”. Na sua solidão, na central, Josué para diante de um oratório – É uma imagem de uma Santa segurando a mão de uma criança. Imagem presente em várias cenas ao longo do filme. Provavelmente uma metáfora de Dora e Josué, com uma certa ironia, pois Dora, ao longo da película, não se comporta como uma santa, mas a sua redenção no final da narrativa, sustenta esta possibilidade. *Central do Brasil* opta por não mostrar imagens de Jesus Cristo crucificado típico da Igreja Católica, ícone voltado para a morte, para o sofrimento, mas por mostrar imagens de uma relação mais terna, de felicidade, de vida, relação de mãe e filho. Por isso, todas as imagens sacras trazem uma santa acompanhando

uma criança. É uma cena pungente marcada pela lembrança da mãe segurando as mãos de Josué pouco antes de morrer. Cena que foi retomada na casa de Dora, quando Josué se depara com um quadro já desgastado pelo tempo, de uma Santa com uma criança.

A frase no para-choque traseiro do caminhão de Cesar “Tudo é força. Só Deus é poder”, e na frente do caminhão “Com Deus sigo meu destino” corroboram para que o espaço da religiosidade flua naturalmente. Durante a viagem de Dora e Josué no “pau-de-arara”, o menino acompanha as mulheres em uma canção religiosa sugerindo que, aos poucos, Josué vai encontrando suas raízes. Eles param em um local de peregrinação, onde Dora deixa o lenço de Ana amarrado a uma cruz que não aparece por inteira. É visível apenas o pé da cruz. No Nordeste, por onde passam, a religiosidade está em cada espaço para que, como um fio condutor culmine na grande procissão em Bom Jesus, na sala dos milagres, onde se dá a redenção de Dora. A foto no monóculo com Padre Cícero tornará a lembrança da passagem dos dois pela região, mas também a passagem para o crescimento. As inscrições como “Deus vem, prepara-te” em paredes como se esta preparação já estivesse em trânsito para contribuir com a transformação da personagem vivida por Fernanda Montenegro.

2.5 O encontro com a família

Chegam enfim à última parada, a Vila do João, um bairro popular na periferia de Bom Jesus do Norte. Saem os morros opressores para dar lugar a uma infinidade de casas iguais de um conjunto habitacional, cena de casas pintadas formando um paralelismo freneticamente contagiante em azul e branco, cores relacionadas à paz e à felicidade.

O azul resolve em si mesmo as contradições, as alternâncias – tal como a do dia e da noite – que dão ritmo à vida humana. Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, no entanto, atrai o homem para o infinito e desperta-lhe um desejo de pureza (CHEVALIER, 2007, p. 107).

Josué traz em si essas contradições e é no momento de seu reencontro com suas raízes, contaminado pelo azul predominante até nas paredes internas, que

esses conflitos, aos poucos se dissipam. Seus dois irmãos vivem situações diferentes. Isaías, por exemplo, interpretado por Matheus Nachtergaele, acolhe Dora e Josué – “amigos do pai” – enquanto Moisés, personagem de Caio Junqueira, vive um processo de angústia pelo abandono paterno. É o momento de reconciliação familiar e, aos poucos, Josué familiariza-se com seus irmãos, jogando futebol, brincando. É a família com paz e felicidade que Josué tanto cobrava ao longo do filme. Dora percebe a importância disto e volta para o Rio de Janeiro, deixando debaixo da foto do casal reunido, lado a lado, a carta que a mãe enviou para o pai e a que o pai enviou para a mãe, ambos anunciando que desejavam se reencontrar.

A volta de Dora para casa é a viagem da vida dela, que precisa fazer sozinha. Ela não abandona Josué, mas permite que ele encontre em seus irmãos o elo perdido com sua família. Agora sim, Dora entende que Josué estará muito melhor com seus irmãos, com sua família, em seu meio, dentro de sua cultura, a espera do pai e já com figuras masculinas substitutivas, que tinham tudo para ajudá-lo a ser um homem digno e feliz, mesmo que o pai não voltasse. É esta a prova de amor de Dora para Josué pois quem ama é capaz de doar o que é melhor para o outro e não para si. Ela também vive esse reencontro familiar com a figura do pai manifestado pelas boas lembranças de sua infância.

2.6 A paternidade: a (re)significação da figura paterna

Ao longo da narrativa, a paternidade, como os laços do pião, vai formando círculos em que a redenção dos personagens está muito ligada à figura do pai. Esse encontro pai-filho mantém-se em suspense até o final, não há pista para que o leitor do filme imagine o encontro entre Josué e seu pai, que é também, ao mesmo tempo, o ponto de fuga da narrativa, aquilo para o qual ela caminha, e sua base inicial, aquilo do qual ela parte. Logo nas primeiras cenas surge a imagem de Pedrão, uma espécie de “pai” para os trabalhadores da estação, que oferece segurança e proteção. A cena em que ele mata um ladrão e a forma como o dono da mercadoria recuperada o agradece reforçam essa ideia. Em uma cena ainda na estação, Pedrão se aproxima de Josué, dizendo: “Oi, filhinho”, mas Josué responde: “Meu nome é Josué!” Ele não

quer substituir a imagem da figura paterna que a mãe sabiamente formou em sua mente. “Ah, entendi, sua mãe não quer que você dê conversa com estranho. Tá certo. Mas não precisa ter medo de mim, não”. “Eu não tenho medo de você” (p. 28). A cena parece dizer que Josué não está disposto a criar relações com alguém cuja paternidade é imposta pela força, pela proteção física. Ele parece querer mostrar que a figura de pai válida é a de Jesus, seu pai, apresentado nas cartas. Uma dessas cartas é de Ana Fontenelle, uma mulher que vem falar em nome de seu filho, Josué, ao seu lado. Ela dita para a escrevedora de cartas: “*teu filho quer te conhecer*”. É uma carta ao pai ausente e distante: ele mora no sertão do Nordeste, em endereço não muito preciso. Começa aí a saga que o filme retrata: o herói, um menino, em busca de seu pai, tanto o pai real e imaginado quanto o pai simbólico, aquele que transmite o nome, mas também um pai como alguém ruim “Você foi a pior coisa que me aconteceu” (p. 22). “Eu falei pra ele que você não vale nada” (p. 22), mas também alguém que ainda é capaz de retribuir amor, nesta confissão de Ana para Dora “A verdade é que eu gosto muito dele, viu?” (p. 22).

Ao fazer a triagem das cartas Dora insiste em dizer que Jesus é um bêbado que batia na mulher e vai bater no filho também, mas Irene pondera que é uma criança querendo conhecer o pai, reconstituir a família. Os argumentos de Irene parecem ter mexido com Dora porque ela leva a carta para a estação Central do Brasil no dia seguinte. Ana retorna à mesa de Dora para pedir para rasgar a carta anterior porque ela foi muito brava com Jesus e apresenta um outro pai para Josué. Agora mais afável “*Jesus, o Josué, teu filho, quer muito te conhecer, e tá querendo ir aí pra Bom Jesus passar uns tempo com você*” (p. 22). A mãe quer reconstituir a família, unir os filhos novamente e o pai como a figura mais significativa nesse reencontro, entretanto, ela morre minutos depois, deixando essa tarefa para Josué. Ele ainda não tem consciência disso, mas sua odisseia será a busca pelo encontro paterno e a reconstituição familiar.

A noção de paternidade que aflora em Josué é de um pai protetor, responsável pela organização familiar, o que torna explícito quando ele procura Dora e diz “Quero mandar uma carta pro meu pai. Anda, escreve: Pai, vem aqui no Rio que minha mãe se matou” (p. 24). A princípio Dora parece comover-se com a situação do menino, mas logo essa impressão desaparece porque não é essa a personagem que o diretor quer. Essa ambiguidade revela-se mais forte quando mais adiante, Dora leva Josué para sua casa, não se sabe se é por pena ou já com a intenção de vendê-lo

aos traficantes. Antes dela levá-lo, Pedrão a chama para uma conversa em que parece ser um diálogo com o qual ela concorda. Para Josué, Dora é o único adulto/"pai" que ele conhece por isso ele a acompanha até seu apartamento e lá ele questiona "Onde é que tá seu marido?" (p. 30), "E seus filhos?" (p. 30). Ele quer ver a presença paterna, que ainda não conhece, nos lares. "Você não é casada? E quem cuida de você?" (p. 30). Quando ele conhece Irene a pergunta é a mesma. "E quem cuida de vocês?" (p. 30). Para Josué, o pai é a figura que vai cuidar da esposa, dos filhos, da família. Quando Irene pergunta pelo pai de Josué ele responde: "Ele trabalha demais. Ele é carpinteiro, trabalha com madeira, sabe fazer mesa, cadeira, porta, pião, casa, tudo sozinho, tá!" (p. 32). São objetos que remetem a constituição familiar, coisas que o pai deve prover. É essa a imagem que Josué constituiu da figura paterna. Quando ele descobre a gaveta purgatório das cartas ele diz a Dora "Vou levar a carta do meu pai, me dá ela!" "Tá maluco, sabe onde é que seu pai mora? Mora milhares de quilômetros daqui. Mora noutro planeta, tá? Você nunca vai chegar lá" (p. 34), responde Dora antecipando que o menino jamais encontrará seu pai. Na manhã seguinte, ela o leva para os traficantes. Lá, é recebida por Pedrão que cumprimenta Josué com "Oi filhinho". Paralelamente, a curva que o trem que os leva faz é mesma curva do edifício onde a entrega de Josué se dará, como se atitudes como essa fosse a continuidade da vida de Dora que precisava urgentemente ser desfeita.

Na manhã seguinte, como um pai/mãe que quer defender seu filho, Dora volta ao apartamento onde está Josué e como "um bom soldado" o recupera dos traficantes. Decide então fugir para o Nordeste em busca do pai de Josué. O menino quer ir sozinho porque não confia mais em Dora, mas ela também não tem mais o que fazer no Rio, pois está sendo perseguida pelos capangas de Pedrão e os dois embarcam para Bom Jesus do Norte. Na verdade, Bom Jesus do Norte é um nome fictício de Cruzeiro do Nordeste - vilarejo nos arredores de Sertânia, município a cerca de 300 quilômetros do Recife (PE). Inicia-se assim a odisséia. A câmera acompanha o ônibus em *travellings* e a música passa soar mais alto. A emoção de conhecer o pai toma conta do menino. Na primeira parada ele compra uma camisa: "É pra quando eu conhecer meu pai!"; no ônibus: "Ainda tá longe?" "O que é que tá longe?" "Ué, a casa do meu pai, né!" Ou ainda: "Você acha que aquele cara ali é pai?", apontando para um rapaz "Aquele cara ali, o de barba, se acha que ele tem filho?" (p. 46 e 47). A pergunta passa a se dar em um duplo sentido: um menino está viajando para conhecer o seu próprio pai, ele ainda não conhece seu pai, mas quer saber como seria o seu

pai, quer saber o que é um pai. E se outras pessoas, outros homens, encarnam essa função. Josué está diante da construção da imagem paterna. Alguém de quem ele sempre ouviu falar precisa ter um rosto. Dora aponta para o passageiro ao lado: “Esse tem cara de pai! Conheço esse tipo, palhaço! Em casa, um bispo. Na rua era um palhaço” (p. 47). De repente, Dora começa a falar de seu pai, no dia em que perguntaram a ela “você que é filha do Pimbão? Veja só, o nome dele, o apelido dele era Pimbão” (p. 47). O dia em que ele abandonou sua mãe e ela veio falecer, Dora tinha a idade de Josué. Dora diz pouco sobre si, mas o que diz é o suficiente para revelar a revolta que tinha do pai, alcoólatra, que abandonou a mãe para ficar com a amante. É um pai pelo qual ela nunca procurou, e nem sente saudade. Simbolicamente, não é o mesmo pai de Josué. Enquanto Josué constrói uma imagem paterna positiva, de um herói, Dora, na contramão, a destrói, não só seu pai, mas também o de Josué, como se fosse a destruição de uma imagem.

Na segunda parada, ocorre uma das cenas de maior impacto significativo em relação a busca da paternidade. Dora e Josué perdem o ônibus e eles fazem amizade com um caminhoneiro, Cesar, interpretado por Othon Bastos. A medida que a viagem avança para o Nordeste, o sentido de família vai tornando algo precioso. No bar onde eles param para almoçar está escrito “AQUI TRABALHA MINHA FAMÍLIA PARA SERVIR A SUA”. Nesse momento, diversos valores ampliam a ideia de família como o trabalho, por exemplo, quando Josué fala do trabalho do pai a alegria estampa em seu rosto. Ao encontrar com os irmãos nas cenas finais ele é levado à marcenaria. É o trabalho como algo que perpetua a família. No bar, Cesar oferece carona para eles, no caminho diz que sua mulher é a estrada, não tem família, depois de Josué perguntar sobre sua mulher e seus filhos. “Você é que nem ela”, referindo-se a Dora. Aos poucos Josué vai se deparando com outras formas de família, outros sentidos de paternidade. O furto na mercearia desencadeia uma nova discussão sobre o pai de Josué quando ele diz que ela roubou mais comida. Ela pede respeito que “podia ser sua mãe”. O menino responde; “Minha mãe não ia roubar que nem você, e nem enchia a cara que nem você” “Quem enchia a cara era teu pai” retruca ela. “Não. Ele construiu a casa sozinho ele sabe fazer tudo de madeira, tá?” “Teu pai era um bêbado, meu filho, sabe o que é um bêbado? Seu pai é um Bêbado”. “Mentira, você é feia e mentirosa. Por isso que ninguém casa com você. Parece homem, nem tem nem pintura na cara!” (p. 54). A derradeira cena dessa sequência acontece em um restaurante de beira de estrada, quando os três param para almoçar

são vistos pela garçonete como uma família. César pede três refeições e uma água, Dora pede uma cerveja e a garçonete: “E pro seu filho?”, nem o “pai” nem a “mãe” conseguem esboçar alguma reação. Um silêncio perturbador ecoa pelo recinto quebrado pela voz de Josué: “Uma Coca-Cola”. Nesse momento, Dora se insinua para Cesar. Surge nela uma vontade de conquista, um desejo por aquele homem. Há tanto tempo não tocava em ninguém... Assume, ao mesmo tempo, uma nova postura de mãe (indiretamente, por ter sido confundida com uma) e de mulher. Pede licença a César e vai ao banheiro, arrumar-se, colocar “pintura na cara”, fazer-se bonita. Até pede emprestado o batom de uma moça. É uma das cenas mais poéticas do filme: Dora aprende a se enfeitar para um homem. E sai da toalete em uma quase euforia, contente. Qual não é sua surpresa ao ver que César partira. Ela vê somente o seu caminhão se afastando, e a cena se dá toda em silêncio. Elemento fundamental, porque às vezes as palavras não bastam.

A viagem precisa continuar e eles vão de carona em um “pau-de-arara” que também está indo para Bom Jesus, levando romeiros para pagar promessa. Param em uma região entre inóspita e acolhedora: uma montanha toda feita de pedras com uma pequena capela branca. É aí que se realiza o luto simbólico da mãe de Josué: pela primeira vez o menino reconhece a morte dela, ao mesmo tempo em que reafirma seu amor pelo pai, mesmo distante, mesmo desconhecido. O “pau-de-arara” os leva a Bom Jesus e com o endereço na carta de Ana eles chegam a propriedade onde supostamente vive Jesus. A cena é de uma grande plasticidade. A câmera atrás de Josué e Dora começa a se elevar, junto com a música, em efeito *plongée* e do alto vemos os dois se aproximarem da casa com um fundo de montanhas irregulares. Josué está correndo como se fosse encontrar seu pai esperando na porta, mas de repente ele para. Há um menino sem camisa que o observa fixamente. Os dois se entreolham como o prenúncio de uma batalha com a cerca separando-os, provocando um curioso paralelo. Josué entra na casa, os olhares se cruzam até uma ventania fazer o menino lançar o seu olhar para fora. Alguém está chegando e Josué, pela primeira vez, tenta ver seu pai. O senhor que entra afaga o filho e a esposa. Josué deve pensar “meu pai não é um bêbado”. Mas o outro garoto sentado em uma cadeira é retirado com violência. Josué se espanta. Em alguns instantes ele saberá que aquele senhor não é Jesus. É Jesse e ele não é o seu pai.

Voltam para a cidade, ganham dinheiro escrevendo carta, tiram foto ao lado do “Padre Cícero” e compram roupas novas. Dormem juntos. Na manhã seguinte

partem para o endereço dado por Jesse atrás da rua F, uma rua nova, calçada, onde mora Jesus. O ônibus os leva a um conjunto habitacional de casas de cores branca e azul padronizadas e impessoais. “Tudo igual, né” “É, é tudo igual”. Os viajantes já se conhecem e é quando Dora conta para Josué sobre sua relação com o seu pai. Dora também vive sua busca por um pai, mas não o pai que ela conheceu, suas trajetórias são todas iguais:

Tua mãe tinha uma foto do seu pai? Cê acha que consegue lembrar da cara do seu pai pela foto? Eu também às vezes eu esqueço a cara do meu pai. Não devia ter a merda da fotografia, pra gente não ter que lembrar. Podiam deixar a gente esquecer. Eu saí de casa com dezesseis anos. Nunca mais vi meu pai. Anos depois, na Rio Branco, eu dei de cara com ele. Eu gelei. Aí tomei coragem e fui falar com ele. “Tá me reconhecendo? Cê lembra? Lembra de mim? Eu vi na cara dele que ele não me reconheceu, ele não reconheceu a própria filha. “Ó menina, vem cá. Como é que eu pude esquecer uma mocinha assim, jeitosinha como você...?” Desviei do safado e disse que tinha me enganado da pessoa e me mandei. Soube que ele morreu logo depois (p.87).

Dora não consegue disfarçar a mágoa que sente por não ter sido reconhecida pelo pai e ainda por cima tê-la confundido com uma qualquer. Essa é a ferida básica: o não reconhecimento enquanto filha, o que implica na não existência da figura do pai, uma vez que essa relação, de pai e filho, se baseia no mútuo reconhecimento.

Ao chegar ao endereço, uma nova decepção: “O Jesus não mora mais aqui não, dona”. “E o senhor sabe onde ele tá morando?” “Ih, sei não. Aquele ali sumiu no mundo. Aqui ninguém nunca mais soube dele não” (p. 88). Para Josué a busca ainda não terminou: “Eu vou espera ele”. O que eles acabam encontrando são os irmãos de Josué. Inicialmente o encontro se dá com Isaias, interpretado pelo ator Matheus Nachtergaele, que parece conviver bem com a figura do pai ausente. A princípio, meio reticente, ela se apresenta como amiga de Jesus e ele, aparentando medo, buscando pela proteção de Dora, talvez por medo de perdê-la, ou medo de conhecer o pai, se apresenta como Geraldo. Na chegada à casa conhecem Moisés, interpretado pelo ator Caio Junqueira, o outro filho do casal Ana e Jesus; este carrega mágoas do pai. Josué vê a figura física do pai pela primeira vez em um retrato do casal na parede. Em um clima familiar Josué aos poucos descobre nos irmãos o desejo do pai: *“Me espera que eu volto. E aí vai ficar todo mundo junto”* (p. 95). A família unida. Vão esperar pela volta do pai, agora menos idealizado. Já Dora sente sua missão cumprida. Na manhã seguinte, parte para o Rio de Janeiro reconciliada

com a lembrança do seu pai e de si mesma como mulher. Com um final aberto, o filme termina com uma carta de Dora, endereçada a Josué, onde a figura paterna é lembrada. Ela passa a ideia de esperança, de um possível futuro reencontro com o pai e ao mesmo tempo menciona que tem saudades do seu pai, que a deixava dirigir a locomotiva que ele conduzia quando ela era pequena: *“Ele deixou eu, uma menininha, dar o apito do trem a viagem inteira”*. Para Dora, Josué deve crer que seu pai voltará um dia: *“Você tem razão! Seu pai ainda vai aparecer e com certeza ele é tudo aquilo que você diz que ele é”*. E assim termina o filme, com ela dizendo a frase: *“Tenho saudade do meu pai, tenho saudade de tudo. Dora”* (p. 99).

2.7 Reconciliações

O fato de a maior parte do filme ser protagonizado na estrada foi importante para se constituir em uma odisseia a trajetória das personagens Dora e Josué, que, a partir dos movimentos espaciais, vão recompondo suas transformações em sujeito e se preparando para se reconciliar consigo mesmo. É disto que o filme trata, a possibilidade de as personagens rever sua vida e construir seus reencontros pessoais que não terminam nunca, mas anunciam a continuidade de novas buscas, como diz a canção de Cartola que encerra o filme *“Preciso me encontrar”*. Walter Salles diz que *Central do Brasil* é um filme sobre o olhar e é assim que ele termina a película, com Josué olhando Dora e Dora olhando Josué através dos monóculos tirados junto à imagem do Padre Cícero. Não o olhar para o horizonte, mas para a figura dos dois presentes no monóculo, pois há o olhar externo e o olhar para dentro, mesmo que seja em um monóculo, para seus objetos de amor internos que intermeiam toda a relação do ser com o mundo e as pessoas.

A reunião familiar final dá o tom da película. Josué cobrava que Dora e Irene tivessem maridos, filhos, que fossem uma família. Quando conhece Irene, pergunta *“Você não tem marido?”* *“E quem cuida de você?”*. Quando conhece César, Josué pergunta-lhe: *“E tua mulher?”*, como se tudo girasse em torno do núcleo familiar. Por isso, Josué corre em direção ao ônibus para evitar que Dora vá embora. Ele queria uma família com a presença feminina. Já Dora, na reconstrução de sua família, busca se reconciliar com a figura paterna que, para ela, sempre fora um bêbado, mas agora

é uma saudade distante e quando pôde escrever a sua carta, pela primeira vez, para Josué que possibilitou esse reencontro, promove em si uma viagem interna, aquela viagem ao mais profundo recôndito de todo ser humano, que reestrutura a pessoa humana. “O que se passa no intervalo entre as cartas é a história de dois personagens perdidos, o encontro entre ambos e o desvio fundamental que esse encontro provocará na rota de suas vidas” (TELLES, 2006, p. 6). Em tempo, mais uma vez, Walter Salles opta por finais metafóricos em que a personagem principal parte para algum lugar sozinha, transformada por uma experiência vivida. Assim é Alex em “Terra estrangeira”; Tonho em “Abril Despedaçado” e Ernesto Guevara em “Diários de motocicleta”. Esses finais simbólicos representam personagens rompendo com seu passado e propondo uma nova viagem, mas dessa vez uma viagem para dentro de si mesmo, com a sabedoria de todo um processo vivido representado em *Central do Brasil* por Dora.

3 ABRIL DESPEDAÇADO

Lá fora corria março, meio risonho, meio gelado, com aquela perigosa luminosidade alpina que só esse mês possuía. Mais tarde viria abril, ou melhor, apenas sua primeira metade. Gjorg sentiu um vazio do lado esquerdo do peito. Abril desde já se revestia de uma dor azulada... Ah, sim, abril sempre lhe causara essa impressão, de um mês um tanto incompleto. Abril dos amores, diziam as canções. O seu abril despedaçado... (KADARÉ, 1982. p.21).

Abril Despedaçado (2002) foi o primeiro trabalho do diretor Walter Salles após o enorme sucesso de seu filme anterior, *Central do Brasil* (1998), e gerou enorme expectativa sobre a carreira do cineasta, pois *Central do Brasil* acabara de concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro e ao Oscar de melhor atriz, além de arrebatara mais de cinquenta prêmios internacionais. Contribuiu para essa expectativa, o fato de ser uma adaptação do livro homônimo escrito pelo albanês Ismail Kadaré, lançado em 1982. O fio capaz de unir esses pedaços de Abril encontra-se na Grécia Antiga. Lá, segundo a *thémis*, direito antigo, — substituída, com a democracia ateniense pela *dike*, direito profano, — os crimes de sangue não eram julgados pelo Estado. Seu desfecho ou continuação era determinado pelas famílias, clãs em conflito. A ausência do Estado, portanto, produzia a arbitrariedade, a violência, a desmedida. É e foi assim na Albânia, cenário do romance de Kadaré; no Nordeste do Brasil no filme de Salles e na periferia das grandes cidades onde o poder paralelo, ilegítimo, impõe suas próprias leis para reparação do sangue derramado.

Durante uma viagem, Kadaré pôde observar como o *Kanun*, código de origem medieval, que há séculos é transmitido e regulava todos os aspectos da vida pessoal e social dos habitantes da região montanhosa da Albânia, ainda se fazia presente naquele recanto, distante do poder regulador do Estado e ainda um reduto da tradição católica albanesa. A matança entre duas famílias é uma imposição do *Kanun*, código moral que há séculos é transmitido de boca em boca nas montanhas albanesas. Os habitantes desses penhascos gelados jamais acataram governo algum, seja albanês, seja dos muitos invasores que por ali passaram - mas se curvam com fervor à lei não escrita de seus ancestrais. Cultuado como verdade absoluta, o *Kanun* é um código de honra tão minucioso quanto cruel. Especifica os menores detalhes da vendeta: quem, como, onde e quando matar; a posição do cadáver; o anúncio da

morte; o velório e o banquete fúnebre; o sepultamento da vítima; os prazos da vingança e as tréguas entre os clãs; as humilhações que devem ser impostas à família enquanto ela não recuperar o sangue que lhe foi tomado. É toda uma solene, absurda e interminável liturgia da morte (KADARE, 1982)²⁶.

Esse ritual sangrento impulsionou o enredo de *Abril Despedaçado*, que, assim como no livro, narra o drama pessoal de um jovem que, contra sua vontade, é obrigado pelo pai e pela tradição do *Kanun* a vingar a morte de seu irmão mais velho, assassinado por um membro de uma família rival. De forma sucinta, é esse o romance que Walter Salles adapta para o cinema. O filme é um convite para se romper com os mecanismos infernais de ódio e injustiça que ligam as duas famílias. Em depoimento, Salles fala sobre o livro de Kadaré

Escolhi o livro de Kadaré porque me tocou o coração, não pude esquecê-lo depois que o li há três anos, fiquei impressionado com o drama íntimo, familiar, que divide os personagens entre uma dimensão ligada à terra e suas tradições e ao céu, como esperança de mudança e liberdade (SALLES, 2007)²⁷.

O primeiro desafio enfrentado pelo diretor era saber em que região e para qual época a história seria adaptada. A solução encontrada é mostrada logo na legenda inicial que abre o filme: “Sertão brasileiro – 1910”. A questão a ser levantada é: por que, entre tantas possibilidades, o sertão nordestino acabou escolhido como local ideal para ambientar uma obra como *Abril Despedaçado* e, principalmente, como o gênero narrativo que estrutura o filme influencia no processo de significação do universo e da cultura do sertão nordestino? A escolha do sertão como pano de fundo para o desenrolar da história da família Breves, núcleo central do filme, não foi simples coincidência, porque, segundo a visão do diretor, deve existir “uma relação entre a geografia física e a geografia humana, quer dizer, a aridez do lugar, de uma certa forma, impregna aqueles personagens” (SALLES, 2007). Essa relação entre a geografia física e a geografia humana acaba se tornando indispensável à sensação, às ações e aos movimentos construídos em diálogos e ao mesmo tempo em seu silêncio. Apesar de todo o viés regionalista que *Abril Despedaçado* adquiriu no processo de adaptação e do fato de ser um filme de época, sua trama e sua mensagem são universais e atemporais e isso explica a força e a urgência que a reflexão proposta por ele tem. É oportuno lembrar que a sociedade está em constante

²⁶ Contracapa

²⁷ Entrevista

transformação e não se pode chamar este processo de evolução, no entanto, apontar a ausência de mudança e a ausência de quebra dos círculos que a aprisiona é negar todas as possibilidades de aprimoramento que o 'novo' representa. Não há costume, dogma, ou moral que esteja tão consolidado que não possa ser questionado e subvertido. Entretanto, uma parcela da sociedade se apega ao conservadorismo na tentativa de preservar a ordem vigente e o status quo, de tal modo que seus olhos se fecham para toda e qualquer possibilidade de mudança. A sociedade hoje é “uma terra de cego e quem tem um olho só, todo mundo acha que é doido”.

A preferência pelo texto escrito, principalmente em um curso de Letras, como ocorre na academia, leva, em geral, a ouvir sobre um filme baseado em obra literária, opiniões como “gostei mais do livro” ou “o romance é muito melhor”, nesse sentido, o senso comum acaba por levar o espectador de cinema a deixar de acompanhar excelentes filmes que nasceram em um romance. Para Stam, a linguagem de crítica que se utiliza para tratar de uma adaptação tem sido com frequência moralista, transformando a obra literária em um produto cultural vulgar e sem valor. Segundo o autor,

quando dizemos que uma adaptação foi “infiel” ao original, o termo expressa o desapontamento que sentimos quando um filme falha na captura daquilo que nós vemos como características fundamentais da narrativa temática e estética da fonte literária (STAM, 2006, p.54).

A adaptação de uma obra literária requer uma consciência instigadora para que a obra cinematográfica não se constitua em uma versão deformada para preguiçosos, assim, o trabalho dos roteiristas, o cineasta Karim Ainouz, o documentarista Sergio Machado e o próprio Walter Salles tiveram todo cuidado com a adaptação do livro de Kadaré, a fim de transformá-lo em uma grandiosa obra de arte,

principalmente na criação dos personagens fortes ou fracos – predestinados a um fim trágico. A transcendência parece impedida pelo imobilismo tanto pessoal como social. Em contraponto a esse fatalismo, há momentos de grande lirismo e poesia, a emergência de um humanismo não realizado. A melhor expressão desse desejo frustrado, a metáfora para o sonho impossível, é a brilhante cena do rodópio com a corda da trapezista Clara, uma das grandes sequências do cinema brasileiro contemporâneo. (STRECKER, 2010. p.115).

O filme conta com o roteiro de Walter Salles, Karim Ainouz e Sergio Machado; a direção de fotografia novamente nas mãos de Walter Carvalho que consegue mostrar a geografia opressora dos morros de um Nordeste pouco conhecido. Carvalho, como em *Central do Brasil*, capta a natureza expressiva através de seus morros impiedosos que bloqueiam o olhar para o horizonte. É a geografia física e humana de um continente fotografada que padece de um jogo de luz entre claro e escuro e a presença do amarelo ouro, principalmente nas cenas em volta da bolandeira, além de captar com sensibilidade as transformações cromáticas. A música de Antônio Pinto é outro achado que harmoniza com o agreste nordestino. A trilha sonora intensa e consonante com os mais diversos sentimentos retratados na narrativa ajudam a compor a poética e ao mesmo tempo trágica história do filme. O elenco é dividido em núcleos, assim há o núcleo formador da família Breves com José Dumont (pai), Rita Assemany (mãe) e os filhos Rodrigo Santoro (Tonho), Ravi Ramos Lacerda (Menino/Pacu) e Caio Junqueira (Inácio). O núcleo que compõe a família Ferreira conta com Everaldo de Souza Pontes (velho cego/Avô), Mariana Loureiro (Viúva), e os netos Servílio de Holanda (Isaías) e Wagner Moura (Mateus). O casal circense Flávia Marco Antônio (Clara) e Luiz Carlos Lacerda (Salustiano). Participações especiais de Gero Camilo (Reginaldo) e de atores que já atuaram em *Central do Brasil*, como Othon Bastos (Sr. Lourenço) e Vinícius de Oliveira, Sôia Lira e Maria do Socorro Nobre como componentes da cena do velório e membros da família Ferreira.

O roteiro apresenta inúmeras referências e homenagens a alguns ídolos do cineasta. Uma delas é o próprio nome Breves. Sabe-se da admiração de Walter Salles pelo cineasta de *Limite*²⁸, Mario Peixoto, que era da família Breves, dona de grandes propriedades e terras no Estado do Rio de Janeiro. *Limite* está presente também na própria narrativa, assim como em *Abril Despedaçado*, parece que os personagens perderam desejo de viver e atingiram o limite de suas existências. Outra referência diz respeito a um dos diálogos do filme. A cena ocorre no final do velório da família Ferreira quando o velho cego concede a trégua ao assassino de seu neto, o jovem Tonho, dos Breves. O velho aponta para o relógio de parede e diz: “Tu tá vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um... ele vai tá te dizendo menos um, menos um, menos um” (BUTCHER; MILLER. 2002, p.

²⁸ Limite, Mario Peixoto, 1931

202)²⁹. Fruto de uma experiência vivida por Walter Salles em um dos seus encontros com Mário Peixoto. Salles era fã ardoroso de *Limite* e há anos vinha tentando conhecer seu autor que vivia recluso em um apartamento no Rio de Janeiro. Conseguiu enfim marcar um encontro para as quatro horas. Walter entrou no apartamento de Mário e ouviu dele uma pergunta:

- Foi você que marcou o encontro das quatro?
- É, fui eu que marquei. Respondeu Walter.
- Mário apontou para o relógio pendurado na parede da sala.
- Vire-se, olhe para a parede e me diga o que você está vendo.
- Como assim? Indagou Walter. Tem um relógio, Mário. E pode ficar tranquilo, está funcionando.
- Não é nada disso. Dê uma olhada nos ponteiros. O que os ponteiros estão dizendo?
- Os ponteiros estão me dizendo que são quatro horas, três minutos e vinte e poucos segundos...
- Não, meu filho. Preste atenção no que vou dizer. Você está vendo o ponteiro dos segundos? Cada vez que ele marca mais um, mais um, mais um, na verdade ele está te dizendo: menos um, menos um, menos um.
- Mário resumia naquele instante a essência de *Limite*, um filme sobre a incapacidade humana de aprisionar o tempo (p. 89).

Vários momentos de *A Linha geral*³⁰, de Eisenstein, serviram de inspiração para *Abril Despedaçado*. O filme *Linha geral* traz duas das sequências mais bonitas da história do cinema. Uma descreve o funcionamento da desnatadeira, outra anuncia uma chuva que nunca chega. A forma que Eisenstein usou para filmar a máquina que separa o leite da nata foi um dos principais modelos da concepção visual de *Abril*. Há ainda a referência ao seu amigo cineasta Wim Wenders na cena do rodópio com as cordas da trapezista Clara. Esta cena pode ser interpretada como uma homenagem à trapezista Marion de *Asas do Desejo*³¹. O plano estético da “sequência da bolandeira” está presente no documentário *A Bolandeira*³², de Vladimir Carvalho³³. O filme de Vladimir situa historicamente o uso da bolandeira e descreve o processo de fabricação da rapadura. No interior decadente do celeiro próximo à casa da família dos Breves, os feixes de luz que atravessam o telhado é uma homenagem à fotografia

²⁹ Para evitar repetições excessivas das chamadas de citação das falas dos personagens, será indicada a chamada de citação somente na primeira transcrição da fala, nas demais a indicação se dará pela indicação da página

³⁰ Generalya Linnia, Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1928

³¹ Der himmel über Berlin, Wim Wender, 1987

³² A Bolandeira, Vladimir Carvalho, 1969 Curta-metragem

³³ Vladimir é irmão de um grande parceiro de Walter Salles, Walter Carvalho diretor de fotografia de Terra Estrangeira, Central do Brasil, O Primeiro dia e também de Abril Despedaçado.

do curta-metragem *Aruanda*³⁴, de Linduarte Noronha, cineasta precursor do Cinema Novo. O diálogo que *Abril Despedaçado* estabelece com o cinema brasileiro dos anos 1960 é reforçado pela voz “em off” que instaura os contornos de uma narrativa cíclica no interior de uma estrutura linear e, por fim a cena final, uma releitura de *Deus e o Diabo na terra do sol*³⁵, de Glauber Rocha, o sertão vai virar mar e a imagem de Tonho chegando ao mar. Esta narrativa cíclica é metaforizada pela bolandeira. O que importa são os indícios de intenções que podem ter determinado o seu sentido. Os preparativos para a filmagem nos projetos de Walter Salles são sempre muito cuidadosos e trazem a sua marca de forma explícita.

Abril Despedaçado obedece à unidade de ação da narrativa clássica. A ação do filme dura exatamente o tempo de uma vingança que opõe as duas famílias: uma morte, uma trégua regulamentar, e uma nova morte que vinga a primeira. Entre um bloco e outro, paira em suspense uma relação amorosa. Essa divisão em três atos corresponde à estrutura da “peça bem-feita”, preconizada pelo modelo aristotélico de narração. No primeiro bloco, a voz “em off” do menino Pacu informa o espectador sobre a situação e as personagens da história. O segundo ato começa com a espera ansiosa de Pacu pela volta do irmão mais velho. Esse tempo de espera é compensado pela passagem dos brincantes nômades, Clara e Salustiano, que se dirigem para o vilarejo. A passagem dos brincantes inaugura uma linha de ação em direção a um futuro, pois representa uma verdade que está lá fora, inatingível para o povo oprimido do sertão. Eles são porta-vozes da modernidade, remanescentes da caravana *Bye, Bye, Brasil*³⁶, de Carlos Diegues.

Se em *Terra Estrangeira* os créditos iniciais eram letras brancas sobre um fundo preto com uma nota de piano, marcando o destino trágico de cada personagem anunciada; se em *Central do Brasil* as letras que anunciavam cada ator ou atriz eram escritas com letras quase analfabéticas, lembrando crianças ou adultos sendo alfabetizados, uma clara referência aos analfabetos que pedem para Dora escrever cartas, não é de se estranhar que, em *Abril Despedaçado* as letras que anunciam cada ator ou membro da equipe técnica lembrem letras das antigas máquinas de escrever, revelando seu caráter nostálgico e antecipando que a história

³⁴ *Aruanda*, Linduarte Noronha, 1960, documentário.

³⁵ *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964,

³⁶ *Bye, Bye, Brasil*, Carlos Diegues, 1979

que será narrada vem sendo recontada de um passado distante. De um código já enraizado na cultura brasileira como as antigas máquinas Olivetti.

A cena inicial se dá com uma legenda “Sertão Brasileiro, 1910” – e, depois, um plano-sequência frontal de um menino que, na sombra, caminha pelo sertão durante o amanhecer. Ele diz que se chama Pacu, mas que, sendo o nome novo, “ainda não pegou costume”. Caminha tentando se lembrar de uma história – “às vezes eu me alembro... às vezes eu esqueço” (p. 192). Nesse momento, há um corte para o plano-sequência do menino ainda caminhando, mas de costas; isto é, a câmera assume a perspectiva do que ficou para trás. Essa transição é sugestiva, uma vez que se dá no instante em que o menino se refere a uma “outra história”, da qual, esta sim, ele se lembra bem: “não consigo arrancar da cabeça... é a minha história, a de meu irmão e de uma camisa no vento” (p. 192). A caminhada é interrompida para dar lugar ao plano de uma camisa no vento manchada de sangue. A trilha sonora acompanha os movimentos da camisa, harmonizando a cena. O patriarca traduz o que os olhares dos membros da família - a mulher e dois filhos: um jovem adulto e o menino da sequência anterior - testemunham: “o sangue já está amarelando”. Seguem os créditos iniciais com imagens do trabalho da família em volta de uma bolandeira – um engenho de cana de açúcar nos moldes do tempo da escravidão, aqui são escravos da tradição. A belíssima imagem captada de cima da bolandeira faz com que ela se pareça com relógio gigante em que suas arestas são os ponteiros, mas que giram em sentido contrário. A ação do sol enfatiza o tom amarelo e resgata a cor da camisa como se tudo estivesse ali amarelado pelo tempo. Em seguida, a família é apresentada pelo menino em “off”: “O pai toca os boi. Tonho, meu irmão, é o que mói a cana. A mãe recolhe os bagaços” (p. 194).

3.1 As metáforas

O leitor de cinema que quer compreender *Abril Despedaçado* deve, antes de tudo, despir-se de preconceito imagético ou linguístico, já que o filme explora um jogo entre fala e imagem, alterando o sentido das palavras e das imagens provocando entre eles uma intersecção, ou seja, uma metáfora. Assim as metáforas construídas criam planos de leitura amarrados em alguma fala ou imagens, estabelecendo um fio narrativo. A metáfora é parte da vida cotidiana, não somente na

linguagem, mas também na ação e no pensamento. Para Lakoff e Johnson “o nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (2002, p. 45). Segundo os autores, as metáforas não podem ser apenas decorativas pois fazem parte da operação cognitiva, “então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáforas” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 46). Para Cacciari (1998, p. 76), as metáforas são formas de lidar com a relativa inabilidade da linguagem de esclarecer ou de expressar diretamente a complexidade de nossas experiências perceptivas. Assim, o próprio título *Abril “despedaçado”* sugere um processo metafórico. Como despedaçar um Abril? Ou ainda, como despedaçar um tempo, um período? *Abril “despedaçado”* pode sugerir pedaços que se unem em um todo coerente, com suas partes que precisam ser reunidas para compor um sentido, como em um sonho. E essa composição é feita por cada um, individualmente, reunindo os símbolos e dando-lhes o seu sentido, a seu tempo e a sua hora.

Cacciari (1998) estabelece ainda algumas funções da metáfora em seus usos cotidianos. Uma, em particular, aplica-se ao caso de *Abril Despedaçado*: a ideia de que metáforas constituem-se em pontes entre domínios abstratos e experiências perceptivas. Desse modo, cabe questionar-se: como demonstrar ou notar a passagem do tempo? O que é o tempo que passa, senão uma ideia abstrata que só pode ser apreendida através de experiências perceptivas? Segundo a autora, as metáforas verbais são usadas para descrever e tornar expressíveis importantes partes de nossa vida interior e de nossa atividade cognitiva habitual. A autora lembra também que, embora seu foco nesse trabalho tenha sido as metáforas verbais, elas são apenas uma das maneiras de realização metafórica.

Assim, a fala do menino “A mãe recolhe os bagaços” convida o leitor a buscar na narrativa o que está implícita na imagem de bagaços. Restos de cana triturada ou filhos carregados de sentimentos, retornando ao lar após terem cometido um assassinato? Dentro de um processo subjetivo cognitivo em que imagens e palavras assumem o sentido conotativo, conceito muito útil para compreender o significado das palavras e das imagens deste filme, ao se deparar com o contexto da morte e da forma como ela ocorre, bagaços deixam de fazer parte do conceito de cana-de-açúcar e passa a significar o estado de espírito em que o personagem Tonho

vive ao voltar para casa com uma fita preta no braço, após matar Isaias, neto do patriarca dos Ferreiras.

Mas a frase do menino mais emblemática a respeito das metáforas é o momento em que ele encontra os brincantes – Clara e Salustiano - e ensina o caminho para Bom Sossego. Os artistas simpatizam com a espontaneidade do menino e a moça o presenteia com um livro. Embora não seja alfabetizado, o menino diz que sabe “ler as figuras”, fazendo assim um convite ao espectador/leitor para também ler as figuras fílmicas que, dali por diante, estarão em evidência. Por sinal, a camisa manchada de sangue e os retratos dos mortos na parede da casa são figuras que sempre estiveram presentes na vida do menino como linguagem que desorganizam a vida. A partir do contato do menino com o livro, a compreensão do mundo em que ele está inserido começa a fazer sentido, para ele, as figuras em posição normal ou ao contrário nada muda “É igual de um lado... e de outro. Tem diferença não” (p. 205) é como ele entende o paralelismo que ronda sua vida. Os motivos que regulam as matanças entre Breves e Ferreiras são iguais, de um lado e de outro. A mesma força que motiva os Breves, motiva os Ferreiras. Não há diferença. Para o leitor, é o momento de perceber o aspecto figurativo da narrativa. As metáforas irão circular, como os bois, acerca do comodismo e da inércia dos personagens. Nesse sentido, o significado de bagaço da cana deve ser descartado.

3.2 A bolandeira

A metáfora mais importante que desperta o olhar do leitor logo no início do filme é a bolandeira, cujo incessante trabalho representa o círculo fechado e imóvel de uma sociedade patriarcal, arcaica e injusta. Funcionando, é o reduto de união da família onde cada um tem a sua função, cada um opera seu destino como se tudo fosse planejado. O pai toca os bois que faz movimentar a bolandeira como toca a família: Todos seguindo o mesmo caminho. Parada, sugerindo o tempo suspenso, lembra fantasmas que insistem em permanecer na terra como se fossem viventes que não sabem que morreram. Ali se concentram elementos subjetivos da história que está sendo contada. A começar pela sua estrutura circular que irá se juntar a outros círculos como os retratos dos mortos na parede da casa. Quando viu a bolandeira, o cineasta percebeu que o engenho poderia funcionar como eixo do filme e poderia ter

uma força narrativa semelhante à da desnatadeira de Eisenstein. Aquela construção não tinha apenas definido a atividade econômica mais adequada à fazenda dos Breves - a produção de rapadura -; era também o elemento que faltava para transformar aquela história em filme. Esse tipo de engenho, comum no começo do século passado, mas hoje em dia raríssimo, tem uma estrutura que lembra um relógio de ponteiros, mas em um processo giratório anti-horário - ou as engrenagens de um instrumento de tortura medieval. Seja qual for seu sentido está, intrinsecamente, ligada à família dos Breves, que vivia olhando para o passado em um processo de tortura psicológica. Seu funcionamento é simples. Dois ou quatro bois puxam uma tração que põe em movimento um grande círculo dentado de madeira, na posição horizontal. Esse círculo movimenta um outro, menor, que por sua vez faz girar a moenda. Por debaixo da moenda, que despedaça a cana, resultado do trabalho – uma analogia ao *Abril despedaçado* - sai o caldo. Pelo outro lado, o bagaço.

A bolandeira dá corpo ao ciclo do tempo e à opressão que pesa sobre os Breves. Quando Tonho obedece ao desejo da família e como obrigação vinga a morte do irmão mais velho, é como se ele estivesse sendo capturado pelas engrenagens da bolandeira. A partir de agora ele pertence ao círculo da vingança e passa a ter data certa para morrer, daí a bolandeira girar no sentido anti-horário. O tempo para ele corre para trás. “Os vinte anos que já viveu e o pouco tempo que lhe resta para viver” (p. 202). Os dentes da bolandeira que se encaixam para movimentar as rodas, esmagam como tortura os Breves e extraem sua energia vital. Dizem em silêncio “menos um, menos um...”, impondo a circularidade das tragédias que não cessam. A bolandeira aprisionava a todos como os bois, fazendo-os cumprir sua missão de atrelarem-se na mesmice dos seus movimentos, como se seus afazeres, sempre iguais, os livrassem de perceber mais um dia de vingança e morte. Tudo se repetia em um círculo fechado para que nada novo pudesse surgir. Entretanto, a cena final “Acabou, homem! Acabou, homem! Acabou tudo!” (p. 228), provavelmente, põe fim à bolandeira, com o círculo rompido não há mais quem mói a cana.

3.3 A temporalidade

Um close desperta o olhar para as engrenagens da bolandeira que lembram um relógio – a metáfora do tempo – tempo da morte, tempo da vingança,

tempo da espera. Tempo de marcar os vinte anos que já viveu e o pouco tempo que lhe resta. A temporalidade fílmica está presente na primeira cena ao estabelecer um tempo cronológico: “Sertão brasileiro 1910”. Assim, o filme estabelece uma referência na passagem do tempo e coloca o leitor em uma espécie de remontar o passado – instigado pelos tipos da máquina de escrever nos créditos iniciais – quando as rixas por posse de terra eram comuns no Nordeste brasileiro e transformavam em tragédias familiares. Na cena seguinte, a camisa ao vento sugere que o tempo passou. A mudança de cor – do vermelho para o amarelo – reproduz, como um relógio, que o tempo de cultivar o morto acabou. Agora é o tempo da vingança.

A cena 05’46’ opta pelo tempo cronológico ao estampar na tela “Fevereiro”, mês em que ocorre o assassinato de Inácio Breves. A cena 08’36’, mostra que o tempo passou: “Abril”, mês em que Tonho deve cumprir sua missão: matar o assassino de seu irmão, paralelamente à mudança de cor na camisa: “O sangue amarelou”. No encontro do pai com a camisa ouve-se apenas o barulho do vento e o olhar do pai em close. Ele não precisa dizer nada. A camisa amarelou. Há a sensação de que o encontro é com o próprio Inácio. A sombra do pai projetada sobre a camisa sugere um último abraço, pois assim que a vingança se concretizar, o morto encontrará a paz entre os seus e a camisa será substituída por mais um círculo na parede. Para Tonho é preciso ouvir os conselhos do pai: “Tu conhece tua obrigação”. “Tua obrigação é só com quem matou teu irmão” (p. 196). Metonimicamente as botas de Tonho já não servem para andar, sugerindo outra marca do tempo, de um tempo em que outro já trilhou por aquele caminho e ele calça as botas do pai.

A narrativa é um drama determinado pelo tempo físico que parece ter se esgotado. O tempo cronológico parece ser medido pelo dia e noite de caminhada de Tonho até a fazenda dos Ferreiras, na camisa “quando a camisa amarelar, sua vida não vale mais nada” (p. 202), na faixa preta colocada em seu braço e no rodopio de Clara quando ela parece ter ficado o dia todo rodopiando, como se quisesse fugir daquele tempo determinado. Nesta cena, Salles apresenta em uma fotografia estonteante o que parece ser a epifania da temporalidade, em que Clara roda no alto de uma corda – como um relógio natural, expresso por seu corpo rodopiando no espaço – até que o dia acabe. Esta cena acontece em Ventura, cidade de nome sugestivo. Parece que Tonho está vivendo a maior e derradeira aventura de sua vida. Paralelamente a esse encontro, os Ferreiras, aproveitando de o fato do patriarca ser

cego, estão antecipando a hora da *vendeta*: “*Amarelou*”. Mente a viúva de Isaías. “*Amarelou mesmo?*” Insiste o cego. “*Amarelou*” confirma o neto Mateus. “*Tu sabe o que tem de fazer*” (p. 223). Tonho também tem consciência de que o seu tempo se esgotou.

Outros elementos marcam o tempo como o balançar da rede cujo ranger emite um tic-tac, as rodas da charrete que levam os brincantes e Tonho para Ventura, o balanço na casa dos Breves também lembram um relógio. Alguns girando no sentido horário como se apressassem o tempo, outros, no sentido anti-horário, querendo voltar para trás, mas o elemento mais significativo é a lua. Para Chevalier (2007), este astro rege a renovação periódica, tanto no plano cósmico como no plano terrestre, vegetal, animal e humano, constituindo um círculo de vida e morte. A Lua é para o homem o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida. “Tá concedida a trégua. Mas até a próxima lua”. O período de lua cheia tem uma carga significativa muito forte. É uma das regras de que a vingança só pode ocorrer depois de um determinado tempo lunar. Assim a Lua aparece, como um personagem, de várias formas, como minguante, crescente e cheia, em um processo evolutivo do tempo. Sua primeira aparição se dá aos 11’27’ quando Tonho dirige-se à fazenda dos Breves para cumprir sua obrigação. Em sua ida, a Lua se posiciona às suas costas, ameaçadora, como se o empurrasse para esse destino. Na volta, aos 27’33’, a Lua posiciona-se à sua frente como se o convidasse para um tempo lunar. Aos 46’17’, a câmera faz um close da Lua que está no período de quarto crescente, que evoca a morte e a ressurreição. Nesse momento, o menino acabara de ganhar um nome, foi batizado por Salustiano. O signo do batismo é o renascimento, é como se uma nova vida brotasse naquele sertão. Tonho e Pacu deixam o circo depois de uma noite de alegria e prazer. Estão felizes. Não pensam na morte, mas na vida que está renascendo ao conhecer Clara.

Em 1’06’00’, os Ferreiras reúnem-se à frente da camisa vermelha de sangue. A Lua surge alta, impiedosa, como se estivesse ao lado da camisa, promovendo um jogo de símbolos temporais. É uma Lua cheia. O tempo da Lua se esgotou, mas é a camisa quem decide e ela ainda não amarelou. Em 1’12’20’, Clara deixa Salustiano debaixo de uma belíssima lua em quarto minguante. Não há uma cronologia na sequência de cada lua, mas cada uma carrega em si uma expressividade muito forte. A última lua aparece em 1’19’32’, quando Pacu olha para

cima, cessa a chuva, uma Lua branca rompe as nuvens. O filme encontra-se em um momento tenso. Tonho e Clara se amando, Pacu observando da janela e Mateus aguardando na tocaia para cumprir sua obrigação. Morte e renascimento pairam sobre aquele lugar. Há um paralelismo entre as luas, enquanto a lua cheia aparece para enaltecer o conflito entre os Breves e Ferreiras, determinando o tempo de matar ou de morrer, a lua minguante busca o equilíbrio ao aparecer nos momentos de magia e felicidade ligados ao circo. Como se a lua cheia fosse prenúncio de morte, enquanto a minguante/crescente prenúncio de vida.

3.4 A água

O primeiro elemento líquido que aparece logo nas cenas iniciais é o caldo da cana sendo fervido em um tacho “O sol daqui é tão quente que às vezes a cabeça da gente ferve que nem rapadura no tacho” (p. 194). Esse líquido transforma-se em sólido ao fim do processo da fabricação da rapadura. Esse processo necessita do envolvimento de toda a família em um ritual em que cada um sabe exatamente o que fazer como se tudo fizesse parte de um eterno jogo do destino do qual a família não toma consciência e aceita com acomodação bem caracterizado nesta fala “A mãe diz que Deus não manda um fardo maior do que nós pode carregar” (p. 194). Essa transformação do caldo de cana em rapadura irá se somar à metáfora da água, elemento transformador. Para Chevalier

As águas, massa indiferenciada, representado a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para dela sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência (CHEVALIER, 2007, p.15).

Segundo Chevalier, as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência presentes em várias falas como:

- [1] Menino – em off - Nós vive em Riacho das Almas...
- [2] Menino: Aqui é Riacho das Almas;
- [3] Salustiano: Oxentê, e cadê o riacho?
- [4] Menino: Secou. Só ficou as alma mesmo

[5] Menino – em off - Mãe pensa que mancha de sangue sai (com água), mas não sai.

[6] Breves pai: ... E consertá o telhado, pra se chover esse ano

[7] Menino: Chove nunca.

[8] Salustiano: Foi só me jogar na tal d'água fria que eu abri o berreiro. Resultado: nunca mais tomei banho.

[9] Salustiano: E tem mais: Água. Água, água, essa eu não uso nem pra beber. Água sai pra lá.

(p. 194, 203, 204 e 215)

E finaliza com duas presenças da água: a chuva torrencial no encontro amoroso de Tonho e Clara e a imagem poética de Tonho em frente ao mar.

Parece que a água é mais que um fio condutor da narrativa. Assim como as matanças, ela também vem em ciclos, “Agora é vez de Tonho. Teu avô, teus tio, o teu irmão mais velho. Eles tudo morreram por nossa honra e por essa terra. E um dia pode ser tu. Tu é um Breves” (p. 196) – Há também os ciclos da natureza. É o riacho que secou, em [4], é a chuva prometida que nunca acontece em [7] - mas que insiste em cair na cena final como um ritual de fecundação. A água também povoa a imaginação do menino quando ele passa a ler figurativamente o livro dado por Clara, histórias que se passam no mar. O livro que ela dá a Pacu fala de elementos e criaturas aquáticos: peixes, corais, cavalos-marinho, sereia. Todos estes elementos marinhos ou aquáticos são símbolos de água brotando vida em meio àquelas famílias secas e mortas.

E esse deserto sente falta não só de vida, mas também de informação, de conhecimento, de esperança, e o livro resgata tudo isso. Na imaginação do menino, a sereia deixa o mar e vem para o Juazeiro trazer essa esperança. Assim, o menino cria em suas histórias a Sereia/Clara para trazer a vida àquele lugar onde só a morte está presente. A medida em que a hora de Tonho chega, as histórias da fantasia do menino, aos poucos, vão se dissipando, trazendo-o de volta à realidade. Primeiro, a mãe “Oxe! Não tá vendo que esse negócio aí faz mal pra vista?” (p. 206), sugerindo que o conhecimento, para aquele lugar, não trará nenhum benefício. Depois, o pai que lhe castra a imaginação tomando o livro. A cena é comovente, o menino corre atrás do pai gritando “Me dê! Me dê meu livro! Me dê!” (p. 217). O elemento água que inundava o sertão através do livro vai desaparecendo. Paralelamente, parece que as águas vão se tornando cada vez mais raras. É como se as mudanças insistissem em não acontecer. “O riacho secou...” “Água! Sai pra lá”. Aqui “não chove nunca”. A sereia

deixa o mar, sua zona de conforto, e entra nos canaviais para encontrar o menino. Na imaginação de Pacu tudo poderia ser mudado, transformado, a sereia poderia sair do mar e entrar nos canaviais alterando a circularidade dos acontecimentos. É preciso que a água volte a correr por ali. A transformação é urgente. É preciso romper o círculo, quando cai uma chuva torrencial como se estivesse lavando toda aquela vida estagnada e propondo uma nova possibilidade de viver – o caminho da direita vai dar no mar– para aqueles viventes cansados da mesmice.

Quando o tempo de vida de Tonho vence, o membro da família rival, Mateus, sai em seu encalço. Nessa mesma noite, Clara chega à fazenda dos Breves. Traz chuva ao sertão. Traz vida, esperança. Como se há muito tempo não chovesse. A mesma chuva que banha os amantes, atrapalha o rival que está ali para matar Tonho. O espectador/leitor está diante de um filme no qual espera-se por mudanças, por alguém capaz de quebrar esses ciclos e propor um renascimento. A água parece ser o elemento que vai promover essas mudanças. Em alguns momentos de *Abril despedaçado*, a metáfora água/mar no sertão deve ser sentida. Daí a água, como em um batismo, ser, no filme de Salles, emblema de renascimento.

3.5 O circo

Tal como em *O Sétimo Selo*³⁷, o circo é uma expressão artística que evoca a simplicidade da cultura popular, representa um humanismo capaz de fazer sentido para uma vida vazia de significado e salvar o indivíduo de sua própria mediocridade. A arte circense é a redenção. Ela chega para salvar aqueles indivíduos predestinados à morte, como no filme de Fellini *A Estrada da Vida*³⁸. Assim, parece que o circo chega para aplacar a violência que transita por aquelas bandas. A começar pelo seu nome “O riso da terra” que parece estar rindo de todas aquelas tragédias reprodutoras das mortes pela terra e soa mais como uma ironia. A arte e o conhecimento surgem como meios pelos quais o fatalismo pode ser subvertido, na trama tais aspectos são personificados por um casal de artistas circenses, que representam o desaparecimento dos antigos costumes e a subversão dos valores arcaicos

³⁷ Det Sjunde Inseplet, Ingmar Bergman, 1956.

³⁸ La Strada, Federico Fellini, 1954

que sustentam e perpetuam as rixas. A primeira cena dos brincantes é o encontro com o menino em que desperta a curiosidade por saber que o menino não tem nome, “Chama o menino de menino” (p. 203). Isso revela a diferença entre um mundo arcaico, primitivo e escuro em que vivem os Breves e a concepção de realidade trazida pelos artistas e nos elementos significativos trazidos pelo nome Clara e pelo seu instrumento de trabalho: o fogo.

O circo afeta diretamente os dois irmãos, pois representa a inserção do menino no processo de leitura, quando ganha de Clara o livro da sereia que o leva a uma tomada de consciência de que existe um mundo além do “Riacho das Almas”, um mundo povoado de seres imaginários onde vivem uma outra vida, sem a obrigação de conviver com esse círculo de matanças. Por isso, seu batismo em Pacu, sua identidade atribuída por Salustiano, promove a inserção do menino em um mundo onde prevalece a fantasia. Mas o menino parece não aprovar o nome “Pacu” pois nem peixe de mar é “Tão me tirando de besta. Pacu é nome de peixe de rio” (p. 211). O circo constitui a ampliação dos círculos em que viviam os Breves.

Já para Tonho, o circo representa a possibilidade de distanciar-se dos círculos que o aprisiona. A primeira vez que vê os brincantes eles estão andando em pernas de pau. A miragem ao avistar Clara é marcante. Ele a vê por cima do telhado de uma casa como uma mulher alada, parecendo flutuar. Quando ela aparece sobre as pernas de pau ele fica estupefato no meio das crianças que correm atrás dos brincantes. Do alto de sua perna-de-pau, a jovem Clara esboça um sorriso cheio de luminosidade que o encanta. Os traços dela são realmente parecidos com as ilustrações da sereia do livro do irmão. Tonho fica extasiado, dando a impressão de que nunca vira uma mulher, principalmente usando uma perna de pau. Ele volta para casa imerso pela imagem da sereia, quase não percebe as reclamações de seu pai sobre a venda de rapadura. À noite Tonho e o menino vão ao circo pois lá estará a Clara/Sereia. Eles ficam maravilhados com a apresentação, principalmente quando Clara cospe fogo; como seu nome diz, ela traz o fogo, a luz. Os meninos se encantam e, ao final do espetáculo, vão conversar com os artistas. A troca de olhares entre Tonho e Clara sugere um encantamento recíproco. Tonho se apaixona por Clara, a sereia de pacu, a menina que veio clarear a escuridão. É nesse momento que Salustiano batiza o menino com o nome de Pacu. Salustiano que escolhe o nome e diz que agora seria o padrinho do menino. De volta para casa, o pai, um fantasma

vivo, espreita-os. Tonho, pela primeira vez, não se submete à lei paterna, negando um “cala a boca”, por isso, é surrado com o chicote. Aos poucos esses dois círculos – os filhos dos Breves e os brincantes do circo – vão se interagindo, de modo que um passa a se constituir no outro.

Os patriarcas da família Breves vivem um luto eterno pois a morte de um filho corresponde à morte de outro em um círculo eterno e nesse luto não há espaço para brincadeiras, para jogos circenses, por isso, ao voltar para casa, Tonho é severamente repreendido. No dia seguinte, Tonho decide sair de casa para uma espécie de exílio antes da camisa amarelar. Vai ao encontro do circo novamente, pois é a única referência fora de seus limites, constituindo um novo elo. Clara e Salustiano estão de partida para Ventura, outra cidade da região para os festejos da Semana Santa. É a oportunidade de Tonho de envolver-se com Clara. No caminho é a chance de eles se conhecerem. Tonho conta sua tragédia impulsionado pela faixa preta em seu braço e ela demonstra que também vive em um círculo com Salustiano do qual não consegue fugir. Em Ventura ocorre a cena mais bonita do filme, quando Tonho e Clara brincam em uma corda em rodopio até a exaustão. Parece que agora o tempo passa sem pressa, tanto que ele começa a girar a moça com dia claro e só para ao anoitecer. Pedindo que ele gire mais, e mais, Clara acredita que a flutuação no ar é o único momento em que pode ser livre, e que possa estar com Tonho em um giro amoroso e sensual. Um movimento repetido, circular, mas cheio de amor, é um outro círculo, não como aquele da bolandeira. Após esse breve tempo com os brincantes e certo de que seu tempo está se esgotando, Tonho acaba por regressar à família. Quando ele aponta na terra dos Breves, o pai, a mãe e o irmão, que trabalhavam na bolandeira, param por um instante. Parecem satisfeitos. O silêncio, nesse caso, é a metáfora da morte, e sua volta à circularidade da moenda é, em certa medida, uma volta para a morte. A sua vida está prestes a se desfazer, assim como o circo, também viverá seu rompimento.

3.6 A camisa

“Essa é minha história, de meu irmão... e de uma camisa no vento” (p. 192), e a câmera foca em uma camisa flutuando sob efeito do vento, manchada de

sangue. Essa era a marca de que uma obrigação de vingança fora exercida. Alguém morrera em retaliação. A partir de então, era esperar que o sangue amarelasse, para que outra obrigação se fizesse, para vingar o que morreu. Desse modo, perpetuava-se o ciclo interminável de violência e morte. Assim, o filme pode ser resumido na história de duas camisas: A de Inácio e a de Isaias. Há nas imagens da camisa uma complexa carga simbólica. Ela é utilizada pela família da vítima como uma forma de comunicação com além. O sangue amarelado é um sinal de que o morto não encontrou sossego e precisa ser vingado. Esse elemento também tem origem na Grécia antiga.

Segundo Kadaré, as camisas ensanguentadas, que já aparecem como véus manchados em *Oréstia*, foram utilizadas pelos habitantes de Creta durante a guerra de Troia como elementos de comunicação com as vítimas. Os gregos acreditavam que a recuperação do sangue não poderia ser realizada sem o consentimento do morto (BUTCHER; MULLER, 2002, p. 83).

Na primeira versão do roteiro, a sequência de abertura do filme buscava a reunião de todos esses elementos.

Após a consumação da morte do oponente, o papel da mãe – que recolhe os bagaços – retira em um gesto quase teatral a camisa do varal que, com a ação do vento, parece querer tocar a mãe pela última vez, antes do sangue ser lavado. Inicia-se assim, o processo de purificação: a lavagem da camisa, e também a libertação da alma do morto que até a vingança permanecia preso àquele pedaço de pano manchado de vermelho. A fala em “off” de Pacu é reveladora: “Mãe pensa que mancha de sangue sai. Mas não sai”. A mancha de sangue que está na alma, esta não sai pois está presa dentro do ser. Na sequência, Tonho mergulha a mão ensanguentada em um balde com água. Com a outra ele começa a retirar o sangue coagulado do inimigo. Mas há também a camisa do inimigo pendurada em um varal esperando pelo amarelamento. O mesmo símbolo metonímico, o que restou do morto, afeta a todos. O desejo de vingança parece mais aguçado entre os netos dos Ferreiras. Sem sinal de amarelamento, a viúva já determina: “Está amarelando”. Nos códigos do *Kanun*, na liturgia da morte, há um preceito de que não atender a todos os quesitos para a vingança pode desestruturar toda forma de vida envolvida na vendeta. Assim, os Ferreiras antecipam a vingança e antes de a camisa amarelar, Mateus tem a permissão para cumprir com sua obrigação. Mateus, assim como seu avô cego, tem a visão comprometida e usa óculos. Na tocaia para matar Tonho, Mateus escorrega,

cai, perde os óculos e atira no primeiro ser vivente na terra dos Breves. Mata o Menino. A troca da vítima desencadeia a destruição do círculo. Chove onde não chovia nunca. O pai insiste na vingança já. Tonho recusa e parte. Segue pela primeira vez pelo caminho da direita. Chega ao mar. Uma nova perspectiva. Outra vida. Outros rumos. Com a morte de Pacu, a história flui sem narrador, movida pelos sonhos dele, rumo a imensidão do mar, da liberdade.

3.7 As cores

Como um instinto, homem sempre relacionou cores com os sentimentos ou estados emocionais, como alegria, tristeza, paixão ou ainda relacionar com conceitos subjetivos, como pureza, pecado, vingança. O vermelho por exemplo está sempre ligado às paixões arrebatadoras ou a violência. Assim, o primeiro elemento do romance de Kadaré incorporado ao filme foi o vermelho. As páginas iniciais do texto estão impregnadas de frio, da textura árida da montanha e da cor do sangue. O início do filme parece ter herdado a cor vermelha na camisa de Inácio Breves pendurada manchada de sangue em um varal. O diretor Walter Salles, na época, não sabia que o ritual de fato existiu no Nordeste brasileiro. A cor do sangue é o único vermelho no filme e retrata a violência, a morte anunciada. Mas é da cor vermelha que surge a oportunidade de o filme falar de amor. O amor que em Tonho começa a despertar e terá seu momento mágico nas cordas em Ventura. Quando Clara pergunta a Tonho se ele conhece Ventura, não parece estar perguntando sobre os lugares que conhece, ou sobre um vilarejo simplesmente. Pergunta se ele conhece, mesmo, é a felicidade. Esse amor entre os dois é o único sentimento que pode libertá-los dos círculos em que vivem. Libertar Clara do seu aprisionamento a Salustiano e se libertar das previsões do patriarca Ferreira “Já conheceu o amor? Nem vai conhecer” (p. 202).

Em algumas culturas o amarelo é quase sempre associado à covardia. Nas pinturas bizantinas, o manto de São Pedro era sempre dessa cor, como que simbolizando sua covardia, segundo a Bíblia, ao negar Jesus. Também Francisco I, da França, mandava pintar de amarelo a porta da casa dos traidores. Essas tradições apresentam um forte elo com o filme porque a camisa, ao se tornar amarela, o responsável pela vingança assume sua ação se acovardando diante da possibilidade

de quebrar esse círculo. Parece ser mais fácil acovardar diante da possibilidade de viver do que se comprometer com a morte na próxima lua cheia. Mesmo quando não se deseja o novo, o inusitado se impõe. Esta covardia acentuava-se em ambos os lados, para os Breves tanto quanto para os Ferreiras, como na decisão da vingança aos Breves

A regra da vendeta é clara: se foi concedida a trégua, ela deve ser cumprida. Mas o irmão e a viúva do Ferreira assassinado, na sua fúria de vingança, mentem para o avô, um dos que não enxergam, e também é cego de seus olhos. Dizem que a camisa já estaria amarelando, quando ainda não havia essa senha para encerrar a trégua (CINEMA, 2003).

Mesmo a trégua não chegando ao fim, a camisa não tendo amarelado, o avô determina a morte do assassino de seu neto, a morte de Tonho. Essa mentira carrega um mau presságio, que se concretiza quando o Ferreira vingador, não podendo enxergar sem os óculos, mata o homem errado. Morre Pacu no lugar de Tonho.

A cor preta sempre esteve ligada ao luto na cultura ocidental. A casa dos Breves reforça essa ideia. A escuridão predomina. A pouca luz vem de pequenas janelas abertas como um único contato com o mundo. À noite tudo fica mais escuro ainda. Lampiões e lamparinas tentam iluminar os retratos dos mortos em molduras circulares na parede. Ali tudo é luto. “Parece que os mortos é que comandam os vivos” (p. 216). Na casa dos Ferreiras o enlutamento é recíproco depois da morte de Isaias, mulheres enlutadas – rezadeiras que entoam a mesma litania, pedem em uníssono pela alma do morto. Mas nada se compara a braçadeira negra que o senhor Ferreira amarra no braço de Tonho “De um morto, para outro” sentenciou ele. É a braçadeira que determina o tempo de vida de Tonho, mas também o que impulsiona Clara a conhecê-lo. “Tu viu a fita preta no braço do moço?” “Esse aí não dura muito tempo não”. “Tá metido em guerra de família...” (p. 213) alerta Salustiano. Clara fica perplexa com o que acabara de descobrir. Na viagem para Ventura ela não consegue disfarçar o olhar para a fita como se quisesse socorrer Tonho, mas sabe que não pode. Está acima de suas forças, afinal, ela também está amarrada a um círculo com Salustiano.

Nas cenas finais, Clara decide romper seu círculo e ir até Tonho. Sua chegada à casa dos Breves é debaixo de muita chuva, aquela chuva que parece vir para lavar tudo o que de mau está acontecendo. O encontro entre os dois se dá sob

o olhar de Pacu que da janela, vê, em plano geral, os dois corpos dos amantes se unirem. Clara: “eu vim te dizer que não tô mais presa não...”. “Tu também pode, Tonho” (p. 225). Nesse momento, ela solta a faixa preta amarrada no braço de Tonho. A fita cai no chão. A cor preta deixa de existir entre eles. Os dois se amam no celeiro de fabricação da rapadura. A morte parece não o rodear mais. Parece que viver ou morrer tornou uma decisão pessoal. A chuva para. Uma lua branca tenta sair detrás das nuvens. Da perspectiva do menino, do olhar da janela ele vê Clara partindo sozinha. Decide, assim, ir até a casa da rapadura. Em *close*, o menino olha com tristeza para o irmão, como se preferisse que ele tivesse ido embora. Olha para o chão e encontra a braçadeira negra. Pega a braçadeira e em um ritual a coloca lentamente no próprio braço. Ele sorri para o irmão ainda adormecido, põe o chapéu do irmão e parte na imensidão da caatinga a procura da morte, retomando a cena inicial quando ele se apresenta, fechando dessa forma o círculo que, agora, está definitivamente rompido.

3.8 Os bois

Ao final do século XIX e início do século XX, tempo em que a história do filme se situa, ainda permeia na literatura brasileira o movimento chamado Naturalismo. Uma de suas características mais marcante é a zoomorfização. Aspectos social em que o homem se assemelha aos animais. Tendência a ver características animais em humanos, como ocorre no romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos:

-Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim, senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. (RAMOS, 2002, p. 18)

Salles dialoga com o Naturalismo ao construir o movimento circular e constante da bolandeira ditado pelos bois – Preto e Cavaco. É, eles têm nome – que metaforizam os próprios filhos do casal – “o pai é que toca os bois” (p. 193) em uma alusão à dureza com que o pai trata os filhos, que vão seguindo o viço como um animal e seu destino imutável. Viver em um círculo sem possibilidade de rompimento. Mais adiante, uma outra passagem mostra os bois girando ao redor do engenho, porém desta vez, não tem cana sendo moída e ninguém está trabalhando, mas os bois

continuam girando porque foram condicionados para tal, o medo que eles sentem já está internalizado, o que torna dispensável o constante uso da força bruta. A limitação imposta pelo julgo - peça feita de madeira que é utilizada para unir dois bois, para que andem no mesmo compasso enquanto puxam uma tração - não permite que tenham outra coisa a fazer senão aquilo a que já estão acostumados. O comportamento daqueles que são vitimados pelos conflitos de terra são similares ao do gado, que sem questionar repete aquilo para o que foi programado, sem ter ciência da força que tem, que seria capaz de pôr abaixo toda a estrutura que os aprisiona. O filme retrata ainda o processo de animalização e de aniquilação da individualidade de cada um dos personagens.

A canga, que também aprisionava os bois e a todos, cumpria sua missão de atrelar os bois e os Breves na mesmice dos seus momentos, que caminhavam para trás, com a bolandeira, como se seus afazeres sempre iguais os livrassem de perceber mais um dia de vingança e morte. Tudo se repetia para que nada novo pudesse surgir. Pacu vai aos poucos contagiando Tonho com sua esperança retirada do livro da Sereia. Quando, de repente, Pacu, surpreendido pelo inusitado da cena, diz: “Olha, Tonho! Os bois tão rodando sozinho!” (p. 214). Nesse momento, Tonho é surpreendido com o que se repete sem questionar: os bois da bolandeira como também eles próprios, seguem o seu patético e repetido curso, mesmo quando se lhes retira a canga. Ele, que se encontrava com a canga em seus ombros, pôde perceber a sua complacência e a sua mesmice, de quem se esquece de ser o que é. Quando a retira de seus ombros, jogando-a no chão, tem o olhar firme de quem deseja escolher. Ao que parece, Pacu recupera em Tonho a possibilidade de sentir o que nele existe de vivo e amoroso, e que pode ser reencontrado para que se liberte de seu destino.

Quando o menino manifesta vontade de ver o circo, diz uma frase essencial para entender a analogia entre meninos e bois: “A gente é que nem os boi: roda, roda e nunca sai do lugar” (p. 208). Aqui, o menino tem a consciência da inércia em que vive. Tanto ele quanto Tonho são os bois que nasceram para seguir o viço ditado pela circularidade da bolandeira. Nada é capaz de alterar essa rota traçada pelos avós, pais e se nada mudar, seus filhos também serão novos bois. Mesmo consciente dessa inércia, os irmãos começam um processo de rompimento com esse círculo. Inconscientemente, não querem ser bois e partem para o circo, onde vão viver

uma noite de espetáculo com o fogo. Um dos elementos da natureza capaz de transformar, mudar, fazer renascer paisagens, vidas. Na volta, sutileza do destino, são surpreendidos pela presença do pai que os espera com um candeeiro na mão. Tonho é reprimido por ter levado o menino ao circo, segundo o pai “falta de respeito com os mortos dessa casa” (p. 212) e é surrado com a mesma vara com a qual o pai toca os bois. No dia seguinte, o trabalho frenético e extenuado da bolandeira, recomeça. De repente as engrenagens param. O pai vê que um boi chegou ao seu limite, cansado, não consegue mais girar, mas o pai insiste. O boi, exausto, cai no chão. Tudo para. Isso assusta os Breves. É como se um filho, de repente, parasse aquele círculo infundável. É preciso imediatamente pôr a bolandeira para rodar, o círculo precisa continuar. Seria Tonho revelando sua consciência? No dia seguinte, há uma cadeira vazia no jantar dos Breves. Tonho parte para Ventura com o circo.

3.9 O balanço

O balanço é uma brincadeira de criança quase sempre ensinado por um irmão mais velho para um irmão mais novo. É o lugar onde o menino espera por Tonho. Essa espera é marcada pelo vai e vem das cordas como um enorme pêndulo de um relógio. A árvore que sustenta o balanço é uma metáfora da própria família. Seca, nada produz, não tem galhos, folhas, frutos. Sua raiz queimada sugere que a família perdeu suas referências do passado, suas raízes estão todas mortas, destruídas. Na filmografia de Walter Salles, o desenraizamento histórico e social é um tema recorrente e encontra-se presente tanto aqui como em seu filme de estreia, *Terra Estrangeira* (1995), como também na sua obra mais conhecida, *Central do Brasil*, (1998). O balanço é o espaço de Pacu, onde ele se sente feliz e aguarda a volta do irmão. No vai e vem do balanço, Pacu se refugia nos seus momentos mais angustiantes. Quando Tonho retorna a casa após o assassinato de Isaias, Pacu está no balanço, seu mundo infantil protegido de toda forma de violência, protegido do pai que o agride e toma seu livro, das matanças, do ódio entre as famílias. Parece que o balançar é para atingir o nada, para não sentir o medo de que Tonho não volte. É aí que ele permanece, ainda, enquanto espera pelas lembranças da sua sereia.

Quando Tonho retorna de Ventura o irmão encontra-o sentado no balanço, cabisbaixo, pensativo, pois é lua cheia e a trégua chegara ao fim, o menino decide: “Tonho... hoje é tu que vai avoá”. “Tu fica no meu lugar e eu no teu” (p. 221). O menino não fazia ideia do significado dessa frase. Esta cena do balanço é uma tomada de consciência, Tonho começa a ser balançado pelo irmão e voa alto, e alto, e mais alto, quando uma das cordas se rompe e ele cai. A câmera gira de tal forma, filmando de diferentes ângulos, permitindo a Tonho uma tentativa de voo, no sentido de voo para a liberdade, mas logo em seguida ele cai como se não lhe fosse permitido se libertar daquelas amarras.

Para quem se sente sempre perseguido pela morte, a vida representa um grande tormento, e não há espaço para liberar o amor, a brincadeira, o riso. Em um único momento do filme se vê o riso: o momento em que Tonho cai do balanço e finge estar morto ou muito ferido para brincar com a mãe e o irmão, promovendo um momento de descontração, de riso com a família. O riso de liberação da família contagia o chefe do clã, fazendo o pai tirânico gargalhar descontroladamente. O riso histérico do patriarca atinge a todos como uma ameaça, provocando uma situação desconfortável, evidenciando as diferentes posições ocupadas pelos membros da família nas relações de poder. Quando percebem que nada aconteceu, a mãe e o pai riem convulsivamente, enquanto Tonho e Pacu vivem um dos momentos mais ternos de todo o filme. Eles se olham com afeto intenso, brincam como que comemorando a vida, tão rara naquele lugar. Pacu se recusa a partilhar do riso com o pai, confirmando suas mágoas de um pai que o castra, que lhe está retirando o que tem de riqueza: seu livro de “tudo”, que lhe permite voar, descobrir, criar, e manter suas ilusões. E, de certa forma, o pai vai lhe privando de Tonho, sua outra grande riqueza, com quem pode compartilhar a vida, com quem aprende a suportar o risco do chicote. Com o balanço rompido não há mais espaço para o sonho. Agora, é esperar a lua cheia e o sangue amarelar.

3.10 Os nomes

Num lugar assim, como Riacho das Almas, sem riacho, só com almas, não surpreende que os diálogos não aconteçam, que não se registrem os nomes. Dar

nome significa conhecer, atribuir importância, pertinência, e admitir que esse algo nomeado se situe em nossa mente e no outro, como um registro de nós mesmos. O pai e a mãe não se denominam: são os Breves. Pacu nunca fora nomeado de verdade, o batismo como Pacu pelo seu padrinho Salustiano ficou mais como um prolongamento das brincadeiras circenses. Recebe esse nome (do qual não se agrada muito) do artista do circo – Salustiano – que se estranha pelo fato de que ele não tenha nome. “É melhor não ter nome do que chamar Salustiano” (p. 210). Os dois brincantes, Salustiano e Clara, como os denomina Walter Salles em seu roteiro, são quem podem nomear Pacu. Porque eles conhecem o que o menino contém e representa: a alegria, as promessas de esperança, os planos de se encontrar com uma sereia no mar.

O nome representa acima de tudo o desejo de liberdade, o lugar da fantasia, o vínculo amoroso com a vida. Esses nomes não existiam para os Breves, empenhados com a morte. Pacu também não poderia ter nome. Breves, sobrenome da família não é só um nome, mas uma referência ao tempo de extinção. Parece que aquela família vai desaparecer em um tempo curto, breve. Por mais que o pai insista na manutenção do grupo familiar nada naquele lugar parece atendê-lo. A visão da bolandeira parada lembra fantasmas humanos que se esqueceram de que já estão mortos. A árvore ao lado da casa, sem folha, sem galhos, com a raiz queimada colabora para a leitura de que tudo ali parece já estar morto. A escuridão dentro da casa lembra mais um grande sepulcro onde “os mortos é que comanda os vivos” (p. 216).

Para os Ferreiras, a vida parece durar mais. O nome que provém de “ferro” constitui em um elemento mais duradouro. A fazenda imponente, iluminada por vários lampiões indica que a prosperidade com a criação de gado parece dar um suporte a mais à família de posses. Já para Salustiano, outro encarcerado pela morte. “Pra quem já nasceu morto, o pior já passou, tudo é lucro” (p. 215). O banho, que um dia o acordou para a vida, apavorava-o. Sua alma de artista, cheia de desbravar o novo, também mantinha lá suas mortes cultivadas. Para Clara seu nome já diz tudo. Ela veio trazer a luz a um sertão envolvido em trevas e violência. Seu sorriso é de uma luminosidade estonteante. Seus encontros com o Menino, com Tonho revelam alguém que traz sempre algo novo. Ao Menino, ela presenteou com um livro que pode abrir a consciência e mostrar que havia outra vida além daquela que eles viviam,

permitiu ao Menino sair do complexo mundo da bolandeira para a fantasia de um mar onde todo mundo era feliz. Para Tonho, Clara trouxe a luz, a oportunidade de romper com o círculo de morte e luto em que ele estava predestinado. “Eu vim te dizer que eu não tô mais presa não... Foi tu que me ajudou... Tu também pode, Tonho” (p. 225). Se Tonho e Clara vão ficar juntos não é a questão mais importante. O filme não pretende contar uma história de amor, mas uma reflexão sobre as possibilidades de mudança. A necessidade que o homem tem de romper com os círculos que o aprisiona. É disto que o filme trata.

3.11 A religiosidade

Ao olhar contemporâneo, parece muito estranho que a mãe não se insurja contra as regras da vendeta. Que tente proteger seu filho de uma cultura imposta pela severidade dos antepassados. No entanto, a mãe de Tonho assume outra postura: a ela cabe rezar pelo filho morto, e pedir que sua alma encontre descanso, e que “a cada gota de seu sangue, sejam derramadas duas do inimigo” (p. 198), mesmo que isso coloque em risco a vida de outro filho seu. Essa maneira de partilhar os desígnios da vendeta parece ter sido a regra, em todos os momentos históricos em que a encontramos, desde a Grécia Antiga, até os nossos tempos. No livro sobre esse filme, Butcher e Müller, os autores, contam que a atriz que interpretou a mãe dos Breves, Rita Assemany, enquanto ensaiava a cena em que chora a morte de Inácio, seu primeiro filho, entoou uma canção. Essa canção, estranhamente, fazia parte de sua interpretação de Medéia, no Teatro. Seria uma simples coincidência? Ou sua alma de artista capturou na personagem dessa mãe Breves algo que se assemelhava aos sentimentos de Medéia? Poderíamos arriscar a suposição de que esse código poderia servir a sentimentos maternos menos nobres do que se pode creditar a uma mãe ideal.

A religiosidade também está presente na cidade de Ventura. O circo está indo para lá para os festejos da Semana Santa. A Igreja propõe aos cristãos, na Semana Santa, celebrar os sagrados mistérios da Paixão, Morte e Ressurreição do Filho de Deus, tornando Homem, para no martírio da Cruz e na vitória sobre a morte, oferecer a todos os homens a graça da salvação. Tonho está vivendo o seu calvário.

Ele vive uma liturgia de morte e sabe que vai morrer para salvar a honra da família, análoga à história contada na Bíblia que Jesus Cristo salvaria humanidade através da morte. Ele chega a Ventura no Sábado de Aleluia, o dia em que se comemora a Ressurreição de Cristo, o dia de vencer a morte. Paralelamente, a sua vida assemelha a de Jesus, que sabe que vai morrer por uma causa nobre. Para Jesus Cristo, salvar a humanidade; para Tonho salvar a honra da família: “E se Tonho não voltar, vamos perder também a honra” (p. 217). Tonho volta para encarar seu destino e vencer a morte, como um calvário.

3.12 Grand finale

A morte do Menino é antes de tudo um elo fraternal capaz de romper com secular ciclo de violência. Quando o menino coloca a braçadeira negra e o chapéu de Tonho e inicia sua caminhada pelo cerrado em direção à morte, está revivendo a primeira imagem do filme: O menino Pacu, com um nome novo, caminhando de costas com o chapéu do irmão na cabeça, fechando assim um círculo. O que segue não pertence mais à circularidade. Uma tragédia que se abate sobre os Breves. Ao ouvir um tiro, o pai sai da casa em desespero, em seguida sai a mãe desesperada gritando “Tonho, meu filho! Meu Deus, meu filho não!” (p. 227). O pai segura a mãe que se ajoelha como querendo pronunciar mais uma oração. Seus rostos denunciam que algo terrível acabou de acontecer. A câmera busca Tonho correndo em direção ao menino e o encontra morto. Ajoelha-se desesperado e segura o corpo do irmão, que não aparece em quadro, atrás dele uma vegetação cinzenta, sem vida, e chora olhando para o irmão. Devolve o corpo ao chão e se levanta. Vai em direção à casa. Passa pela eterna bolandeira parada. Quando o pai vê Tonho se aproximando diz para a mãe: “Mataram o nosso menino” (p. 227). O chão todo enlameado pela chuva da noite anterior desorienta os Breves. O pai parece enlouquecido, a mãe faz um círculo ajoelhada na lama. Tonho passa pela mãe ajoelhada no chão e segue em frente. Entra pela porta da frente e encara, mais uma vez, a escuridão da casa e abre uma nova porta dos fundos, vista agora pela primeira vez. Naquele lado da casa tudo parece ser novo, diferente. A tragédia parece abalar a fragilidade das vidas que ali insistia em existir. O pai vai atrás do filho vivo querendo

vingança. “Não tem trégua, cobre o sangue já! Vai meu filho! Cobre o sangue! Já!” (p. 227). Tonho parece não dar atenção ao que o pai diz e segue porteira afora. O pai pega uma arma e grita: “Volta Tonho. Tu volta ou morre agora pela honra de nossa família” (p. 228). Aponta a arma para Tonho, mas antes de puxar o gatilho a mãe intercede e aponta o cano da arma para cima. Um tiro ecoa. “Acabou, homem! Acabou, homem! Acabou tudo” (p. 228), desabafa a mãe que parece ter consciência de que a morte do menino põe um fim ao secular círculo trágico que, aos poucos, tirava os filhos da família. O casal se abraça chorando. Tonho se afasta da casa e toma o caminho que ninguém havia tomado até agora. O simbolismo da bifurcação, onde o único percurso adotado, até então no filme, é o da esquerda, reforça novamente a tradição, a perpetuação, a prisão, a possibilidade negada de desvio. Quando Tonho escolhe o caminho da direita, aponta para a mudança, para a quebra na continuidade, para o novo. *Abril Despedaçado* é um filme que nos leva a refletir sobre essas possibilidades de mudança, sobre romper com os círculos que nos aprisiona. A câmera recupera Tonho surgindo detrás de uma duna de areia, ouve-se a arrebentação e o espectador vê que Tonho está diante do mar. A praia estava invadida por uma bruma branca que borrava os limites entre areia, mar e horizonte, um cenário bonito e imponente. Agora, em plano geral, o mar enorme. Lugar ideal para que Tonho realizasse o sonho do irmão. Para Walter Salles, *Abril Despedaçado* é, antes de tudo, a história de dois irmãos. As lembranças de Pacu, a Sereia, Clara e um mundo de possibilidades e um homem que o descobre.

4 DE ESPECTADOR PASSIVO A LEITOR

4.1 O cinema realista

O cinema de Walter Salles aproxima-se bastante do realismo italiano já que sua arte cinematográfica oferece representações da vida cotidiana. O cinema realista surgiu no pós-guerra das cinzas das cidades europeias, principalmente na Itália. No período do pós-guerra a Itália transformou-se em um grande centro não somente de produção cinematográfica como também na produção teórica na área do cinema

Godard sugere a existência de uma lógica histórica por trás desse renascimento cinematográfico. Como país que formalmente compunha com as potências do Eixo, mas também sofrera sob o jugo deste, a Itália perdera sua identidade nacional, e necessitava, portanto, reconstruí-la através do cinema. Com *Roma, cidade aberta*, a nação reconquistara o direito de olhar-se no espelho, daí a extraordinária safra de cinema italiano (STAM, 2013, p. 92).

É possível notar uma certa semelhança com o renascimento do cinema italiano com o renascimento do cinema brasileiro que também passara pela crise da Ditadura Militar e pelo desmando do Governo de Fernando Collor, quando o Brasil perdera sua identidade cinematográfica e coube a Salles, com *Terra estrangeira* a retomada do cinema, cuja proposta não era inventar uma história, mas transformar a realidade em uma história. Filmado em Branco e preto, cores que retratam a própria realidade, e dialogam com as características do cinema realista italiano, no filme de Salles, saem as cidades italianas destroçadas pela guerra, entram as vidas destroçadas dos brasileiros despatriados de *Terra Estrangeira*. O objetivo era um cinema sem mediação aparente no qual as formas eram ditadas pelos fatos e acontecimentos. É a democratização do cinema, tanto em seus temas humanos como no tipo de acontecimentos de que era válido falar. O cinema de Walter Salles possibilita às pessoas comuns conhecer as vidas umas das outras, não em nome de um voyeurismo barato, mas da solidariedade como vemos também em *Central do Brasil*.

Os meios mecânicos de reprodução fotográfica garantiam a objetividade essencial do cinema (STAM, 2013, p. 93). Para os teóricos como André Bazin e Siegfried Kracauer o cinema deveria propor uma estética democrática e igualitária que

garantiriam a objetividade essencial do cinema. As aparências fenomênicas - para Bazin e Kracauer - eram a própria chave para a sua força. Como Bazin assegurou em “The ontology of the photographic image” (1967),

a natureza objetiva da fotografia confere-lhe um estatuto de credibilidade ausente de todas as outras formas de retratação” Pela primeira vez, afirmava, “uma imagem do mundo é produzida automaticamente, sem a intervenção criativa do homem” Para Bazin, o fato de que o fotógrafo, diversamente do pintor ou poeta, pudesse trabalhar na ausência de um modelo era garantia de uma ligação entre a representação cinematográfica e o objeto representado, comparáveis ao processo de embalsamamento e “mumificação” (BAZIN, 1967, pp. 13-14).

O cinema materializado em um projeto realista revela um desejo profundamente enraizado de substituir o mundo por seu duplo. Bazin chegou a afirmar que “a imagem fotográfica é o próprio objeto, o objeto liberto das condições de tempo e espaço que o governam” (p.14).

Stam corrobora ainda que Kracauer, em sua obra “*The Mass ornament*” (1995), argumenta que as análises da realidade são compostas de lugares do cotidiano das metrópoles, seus espaçamentos servem de modelos para as análises fílmicas, na obra *De Caligari a Hitler: Uma História psicológica do cinema alemão* (1947), Kracauer

demonstrou como cinema de Weimar enormemente artificial “realmente” refletia “tendências psicológicas profundas” e a loucura institucionalizadas da vida na Alemanha. Os filmes conseguiam refletir a psique nacional porque (1) não são produções individuais, mas coletivas e (2) têm como alvo uma audiência de massa, não por meio de temas ou discursos explícitos, mas nos desejos implícitos, inconscientes, ocultos, não verbalizados (Apud, 1995, p. 97).

Nesse sentido, Kracauer aposta em outro tipo de representação social. Ele percebe que a história apropria-se de valores sociais e esse cinema realista social representou o “triunfo completo do ornamental sobre o humano. A autoridade absoluta afirma-se organizando as pessoas sob seu domínio em disposições agradáveis” (1947, p. 93).

Kracauer é apontado como o maior crítico representante do realismo fílmico devido à sua obra-prima *Theory of the film: The redemption of physical reality* (1960) obra em que apresenta a base da estética materialista, na qual fundamenta a sua visão do realismo. Para o filósofo, o cinema era capaz de registrar a realidade em estado bruto, isso é, a realidade era apontada de diversas maneiras, “realidade material”, “realidade visível”, “natureza física” ou simplesmente “natureza”. Para

Kracauer, o que interessava era a “verdade real”, esse era o ponto mais alto do realismo. Na verdade, interessava a ele uma realidade quase inatingível, ideal, que abrangeria todas as realidades possíveis. Para ele tudo que existia na realidade física podia ser filmado, afinal, alguns temas estão sempre agregados ao cinema. Há sempre os descrentes que vão questionar o que é, afinal, o real? Mas Kracauer não se importava com os céticos porque acreditava no cinema como manifestação artística da realidade não subjugado ainda pela estupidez humana muito menos pelas tragédias. O que Kracauer desejava mesmo era um cinema voltado para o cotidiano, para sua capacidade de registrar o imprevisto, o casual, as coisas nas suas realidades mais simples.

4.2 O cinema e a Fenomenologia

O cinema, para Kracauer, encena um encontro com a contingência, com o fluxo imprevisível e aberto da experiência cotidiana. (...) Dessa perspectiva a vocação do cineasta é introduzir o espectador ao conhecimento passional e ao amor crítico pela existência cotidiana (STAM, 2013, p. 98).

Essa linha de raciocínio leva o filósofo ao encontro da fenomenologia, movimento dominante no período da França do pós-guerra. Os filósofos dessa linha retornaram as “coisas em si mesmas” e a sua relação com a consciência personificada, intencional. Merleau-Ponty, fenomenólogo de maior destaque, identificou uma espécie de “conjunção” não apenas entre o meio cinema e a geração do pós-guerra, mas entre este e a filosofia. Para ele

O cinema é particularmente adequado para expressar a união entre mente e corpo, entre mente e mundo, e a expressão de cada um deles no outro... O filósofo e o cineasta compartilham uma certa maneira de ser, uma certa visão de mundo própria de uma geração (MERLEAU-PONTY, 1945, pp. 58-59).

Para Merleau-Ponty (1945), o cinema e a filosofia apresentam a mesma origem intelectual. Em seu ensaio “*The film and the new psychology*” baseado em uma palestra de 1945, propôs os parâmetros da filosofia fenomenológica propondo que cinema devia ser visto como resultado da “percepção”. O cinema resulta de um realismo com o máximo de perfeição, muito próximo de um mundo real para que o espectador não necessite de pensar, mas perceber. Nesse raciocínio filosófico, os

filmes *Central do Brasil* e *Terra Estrangeira* são capazes de refletir este conceito à medida que sua essência está na percepção das ações, dos lugares, enfim do ser e estar no mundo. Essa mistura de coisas distintas para que a percepção flua naturalmente é responsável pela fenomenologia existencial que dá suporte aos embasamentos psicológicos para o arcabouço da experiência cinematográfica que funcione como intermediário do ser-no-mundo. Sobchack utilizou o método de interpretação fenomenológica de Merleau-Ponty para sugerir que

a experiência cinematográfica não apenas representa e reflete sobre a experiência perceptiva direta anterior do cineasta por meio dos modos e estruturas da experiência perceptiva direta e reflexiva, como também apresenta a experiência direta e reflexiva de uma existência perceptiva e expressiva como o filme (1992, p. 9).

A fenomenologia oferece uma linha de reflexão poética que valoriza os grandes filmes sobre a vida, o ser único. Ela será capaz de estabelecer uma aproximação entre o espectador e a obra cinematográfica, tentando esclarecer o valor e a beleza que enxergamos nas sequências fílmicas. Esse senso estético de valor e beleza é o que nos leva a refletir sobre liberdade e cinema e nos insere na filosofia, engajados no diálogo que chamamos teoria do cinema com vistas ao horizonte do pensamento fenomenológico. A nossa consciência, liberta dos padrões racionais, pode se deslumbrar com a beleza da arte e valorizar o cinema de contemplação e reflexão. Walter Salles, por exemplo, permite, com criatividade, que a variedade de significados da realidade habite os seus filmes, sem subtrair deles a personalidade própria. Ele recusa essa apreensão do espectador para impingir significados, prefere deixar que os sentidos de cada pessoa atuem lenta e livremente. Em alguns de seus trabalhos como *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado*, (2002), uma multidão de significados se congela em imagens poderosas que têm a força de transcendência a seu redor, pois a liberdade da consciência e não o racionalismo científico está falando na tela.

O discurso fenomenológico proposto por Merleau-Ponty acerca do cinema nos faz pensar no desafio que é trabalhar a experiência cinematográfica com a experiência fenomenológica. Se para Merleau-Ponty a pintura é a linguagem que mostra a gênese da nossa relação com o mundo, o cinema é a linguagem que torna visível o invisível das nossas relações com o outro. O cinema revela, por meio das representações das imagens, dos gestos um mundo que nos representa perceptível

ao olhar mais atento. Podemos falar do cinema como exercício fenomenológico enquanto produção, nesse contexto estão os atores que vão se comportar como se estivessem no mundo dos personagens que interpretam, o escritor que precisa fazer parênteses em sua vida para se dedicar a um outro mundo que se pareça com o real. O diretor de cinema também precisa desse desafio de construir uma linguagem inteligível por todos, nesse sentido o cineasta precisa buscar elementos significativos para desvendar sua relação com o mundo e com a obra, o cineasta vai construir um mundo assimilável no qual o espectador pode rir ou chorar, criando assim uma obra que parece ser ficção, mas é tão real quanto o consideramos real. Por outro lado, construímos o exercício fenomenológico no espectador em que a consciência cede à subjetividade. Assim, assistir a um filme é o espectador empenhar-se à subjetividade absoluta construído por imagens – assim vemos em *Abril Despedaçado*, quando Pacu diz “Mas sei lê as figura”, é o cinema sendo devorado por uma concepção estética, cujo sentido é dado por nossa percepção. As metáforas, á medida que são unidas e reelaboradas, passam a ser focalizadas pela percepção e assim vão estabelecendo significados no curso dos acontecimentos. A nossa consciência, liberta dos padrões racionais, pode se encantar com a riqueza e a beleza da arte e valorizar o cinema de contemplação e reflexão.

Como o conhecimento é possível? Como podemos ter acesso à transcendência? Como o sujeito é capaz de se referir ao mundo? É através da formulação dessas questões que nasce a fenomenologia. Ela se perpetua como corrente filosófica que visa esclarecer de que maneira a possibilidade de conhecer eventos e objetos mundanos se funda nas estruturas da consciência. Uma investigação centrada no conceito de “intencionalidade”. A tentativa, no entanto, de nos colocar, antes de todo raciocínio, no mesmo plano da realidade, no nível das “coisas mesmas”, marca seu projeto de longo alcance. A fenomenologia não é apenas uma corrente de pensamento que prioriza determinadas ideias e princípios, mas um modo de reestruturação da maneira de posicionarmos os problemas teóricos como um todo, não colocando o ente em seu ser, e sim procurando acompanhá-lo em seu próprio campo de manifestação. Nesse sentido, as análises dos filmes de Salles atendem à filosofia fenomenológica. Se nos atermos à etimologia da palavra, qualquer um que trate da maneira de aparecer do que quer que seja, qualquer um, por conseguinte, que descreva aparências ou aparições, faz fenomenologia.

Após a Segunda Guerra Mundial, a Europa tornou-se um ambiente de discussões filosóficas, algumas dessas correntes debruçaram sobre o cinema, entre elas o Neorrealismo italiano que influenciou de forma incisiva à reflexão fenomenológica. Era preciso reconhecer o realismo cinematográfico que ora se manifestava em filmes como “*Ladrões de Bicicletas*”³⁹, por exemplo para chegar à fenomenologia. Tudo parecia fazer sentido. O espectador via seu mundo exposto como realidade brutal. Foi nesse cenário que a fenomenologia emergiu a propósito do cinema nas décadas de 1940 e 1950. Merleau-Ponty foi um dos primeiros a investigar o cinema como reprodutor da dualidade corpo e mente, consciência individual e realidade exterior, um se expressando no outro, absorvendo, ainda que de forma insipiente, a sétima arte vivia seu projeto sob o ponto de vista de uma nova visão filosófica.

Em 1945, Merleau-Ponty publica o ensaio “O cinema e a nova psicologia”, fruto de uma conferência onde apresenta seu interesse pelo cinema como um objeto de percepção, vale lembrar que, nesse mesmo ano, publica sua obra mais famosa, “Fenomenologia da percepção”. Obra onde postula que as nossas relações com o mundo real estão diametricamente associadas com a forma com que as percebemos e as imagens cinematográficas que acessamos expõe a dicotomia entre interior e exterior, acentuando assim o olhar perceptivo. Para ele

fenomenologia e cinema convergiam em particular no que se refere aos temas de nossa relação com o mundo e com os outros. O cinema definiria, em suas linhas gerais, as condições que faziam da sétima arte lugar privilegiado da expressão de uma “visão do mundo”, em que contingência, ambiguidade, e a concepção do homem como ser-em-situação constituem elementos chave. Este é o argumento por trás de “O cinema e a nova psicologia” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 102).

É nesse sentido que Merleau-Ponty analisa as afinidades entre o cinema e a psicologia. Ele vai propor uma crítica à concepção clássica da percepção. Para o filósofo, a percepção não pode fomentar uma separação entre a sensação e a inteligência organizadora, mas pode promover uma atividade organizada que “marca a relação corporal com o mundo, uma decifração estruturada, anterior ao intelecto”, ele diz, ainda:

A psicologia clássica considera nosso campo visual como uma soma ou um mosaico de sensações, onde cada uma delas dependeria, de

³⁹ Ladri di Biciclette, Vittorio de Sica, 1948

modo estrito, da correspondente excitação retínica local. A nova psicologia, logo de início, faz notar que, mesmo tomando em conta nossas sensações mais simples e imediatas, não podemos admitir esse paralelismo entre elas e o fenômeno nervoso que as condiciona. Nossa retina está muito aquém de ser homogênea; ela é cega, por exemplo, em algumas de suas partes, para o vermelho ou para o azul e, no entanto, quando eu olho para uma superfície vermelha ou azul, não vejo, nela, qualquer zona incolor. É porque, desde o nível da simples visão das cores, minha percepção não se limita a registrar aquilo que lhe está prescrito pelas excitações da retina, porém reorganiza-as em função de restabelecer a homogeneidade do campo (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 103).

A percepção de que fala Merleau-Ponty é aquilo que o nosso olhar capta primeiro, não se trata de elementos únicos, individualizados, mas concomitantes, um conjunto de elementos ou situações, em *Abril Despedaçado*, por exemplo a percepção atua em um conjunto de situações agrupadas em uma mesma cena, como a família trabalhando na bolandeira, naquele cenário rústico, o sol a pino, as cores e o silêncio. A trilha sonora também atua sugestivamente para estimular a nossa percepção auditiva. Nesse momento variadas sensações estimulam nossa percepção. As cenas que a narrativa vai compondo no filme não são propriamente vistas, mas visualizadas, sentidas, percebidas, e, dessa maneira, a percepção se torna uma condição de leitura intelectualizada do que chamamos de cinema. Dessa forma, o cinema postula uma nova maneira de ver o mundo com o homem – no sentido de ser humano – projetado nele.

Merleau-Ponty diz que um filme significa da mesma maneira que uma coisa significa. Tanto um quanto outro não se dirigem a uma inteligência isolada, mas ao nosso poder de “decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115). Os pensamentos de um personagem não estão dispostos na cena como mercadorias. O que vemos são gestos, olhares, mímicas. Novamente recorro à *Abril Despedaçado*, onde os gestos são capazes de estimular nossa percepção. A cena em que a mãe dos meninos Breves se dirige em um gesto quase teatral, ao varal onde flutua a camisa amarelada ao sabor do vento, e a recolhe para dar sossego à alma do filho assassinado, ou em outras cenas em que os irmãos se olham dizendo muito e não falando nada. Os olhares são mais sentidos do que vistos. Os personagens se fazem existir por meio de seu comportamento, seu modo singular de estar no mundo, de lidar com aquilo que o cerca. Ainda tratando de *Abril Despedaçado*, a cena da morte do menino Pacu, realizada com bastante delicadeza

por Salles, faz surgir a ideia sugerida por Merleau-Ponty de que ver um filme não é ler, nem ver a cena, mas sentir. A morte do menino começa em um processo gradativo com o silêncio de suas risadas, o eco de um trovão, o relinchar de um cavalo e o estampido de um tiro. O irmão agachado ao seu lado complementa a cena. Nem uma palavra é dita, nem um corpo é visualizado, mas o leitor sabe o que aconteceu. Nesse conjunto de ações vemos muito mais do que nossos próprios olhos nos mostram. São cenas que só podemos “ler” por meio do exercício da percepção. Daí a famosa fórmula merleauPontyana: “um filme não é pensado e, sim, percebido” (p. 115).

4.3 A formação do leitor

Assim, ir ao cinema, assistir a um filme, através da percepção, parecem ser atividades prazerosas, principalmente quando se tem a convicção de que o filme assistido foi percebido pelo leitor. Mas o que é perceber um filme em um processo de leitura? É possível pensar em leituras de imagens? Quando se fala em leitura imediatamente surge a ideia de texto, assim o que este trabalho propõe é pensar na leitura como um processo de significação e de decodificação de um texto escrito e/ou imagético como os filmes, mas o que é um texto fílmico e como se dá esse processo de leitura? Na concepção de Aumont, a teoria sobre texto fílmico que prevalece hoje é a de Hjelmslev que

Christian Metz remete à definição de *texto* de Hjelmslev para indicar que o termo serve para dar nome a qualquer *desenvolvimento* significante, qualquer “processo”, seja esse desenvolvimento linguístico, não linguístico ou misto, o filme falado corresponde ao último caso. *Texto* pode, portanto, designar uma série de imagens, uma série de notas musicais, um quadro – na medida em que este desenvolve seus significantes no espaço (AUMONT, 2012, p. 202. grifo do autor).

Ainda segundo Aumont, (2012), texto fílmico corresponde ao nível filmofônico, isto é, ao “filme funcionando como objeto percebido por espectadores durante o tempo de sua projeção”. Dessa forma, quando um filme é apresentado a um interlocutor torna-se um texto porque alguém propõe dar significado. Nessa relação, filme-leitor, espera-se que o sujeito saiba decodificá-lo. É preciso, assim, que este sujeito seja alfabetizado, reconhecendo nas imagens elementos fundamentais para

interagir com o texto fílmico. Essa interação se dá quando o leitor se apresenta em condições ideais para a leitura. Essas condições são entre outras, o conhecimento de mundo, experiências únicas que permitem a cada ser humano significar e contextualizar uma determinada informação para que ela seja assimilada e que permite ao leitor relacionar os elementos de seu conhecimento às imagens fílmicas por meio de inferência, e assim dar continuidade de sentido aos seguimentos textuais. Esse conhecimento é a soma de todas as leituras adquiridas ao longo da história do leitor. Dessa forma, reconhecer em *Terra estrangeira* o estrangulamento político vivido no Brasil durante o governo Collor ou o uso do branco e preto como uma referência aos *film noir* fazem parte de blocos de conceitos adquiridos ao longo dessas leituras.

O termo espectador, trata-se aqui do *sujeito* espectador e não de um espectador passivo, é empregado na medida que a leitura deixa de ser somente verbal e passa a ser também visual ou fílmica.

A partir dos anos 80 e 90 pesquisadores de cinema começaram a dedicar uma atenção cada vez maior à espectadorialidade. Nesse sentido, a história do cinema não é apenas a história dos filmes, mas sobretudo a história dos sucessivos sentidos que os públicos têm atribuído ao cinema (STAM, 2013, p. 257).

Naquele período, os teóricos passaram a demonstrar maior interesse pelas formas diferenciadas de espectadorialidade, surgindo assim a teoria da resposta do leitor ou teoria da recepção que formulava a interação entre leitor e um texto virtual que necessita ser concretizado no plano da leitura, no qual o espectador é necessariamente ativo.

O espectador passa a ser visto agora como ativo e crítico, embasado no texto que ele mesmo constituiu. Segundo Stam, os teóricos cognitivistas, por mais divergentes que sejam entre si e nas suas teorias, tendem a concordar com duas premissas: a primeira corresponde aos processos envolvidos naquilo que ele vai tratar por “espectatorialidade cinematográfica” são “mais bem compreendidos como tentativas racionalmente motivadas para dar sentido visual ou narrativo aos materiais textuais” (2013, p. 264); a segunda, refere-se aos processos de atribuição de sentido que não se diferenciam dos que utilizamos no dia a dia. Desse modo, para esses teóricos, ler um filme é um processo de significação semelhante a qualquer outro processo de leitura: consiste em tomar uma narrativa qualquer e produzir sentido ao

que se visualiza. O teórico cognitivista Bordwell, segundo afirma Stam, procura explicar de que maneira os espectadores compreendem os filmes, para ele

a narração é um processo no qual os filmes fornecem indicações aos espectadores, que utilizam esquemas interpretativos para construir histórias ordenadas e inteligíveis em suas mentes. Do ponto de vista da recepção, os espectadores planejam, elaboram e por vezes suspendem e modificam hipóteses sobre as imagens e os sons apresentados na tela. Do ponto de vista do filme, a narrativa opera em dois níveis: (1) o que os formalistas russos chamavam de *syuzhet*, isto é, a forma concreta, ainda que fragmentada e fora da sequência, como os acontecimentos são contados; e (2) a *fábula*, ou seja, a história ideal (lógica e cronologicamente ordenada) que o filme sugere e que o espectador reconstrói com base nas indicações oferecidas pelo filme. A primeira instância, a *syuzhet* (trama) orienta a atividade narrativa do espectador ao fornecer diversos tipos de informações pertinentes com respeito à causalidade e às relações espaço-temporais. A segunda é um construto puramente formal caracterizado pela unidade e coerência (STAM, 2012, pp. 262-263).

Por outro lado, Stam sustenta também que os teóricos, como Odin (1990), vão tratar da interação e da cooperação pragmáticas que ocorrem entre textos e espectadores, e procuram afirmar que produtor e espectador de cinema são responsáveis pela construção do espaço de comunicação fílmica. Essa heterogeneidade abrange desde o espaço familiar do filme assistido em casa, algo bastante corriqueiro nos dias atuais, o espaço pedagógico da sala de aula até o espaço ficcional e de entretenimento da cultura midiática – o cinema. Stam afirma, ainda, que ao longo de sua história, o cinema vem tentando conciliar as exigências da “ficcionalização”, à técnica, à linguagem e às condições de recepção. Por ficcionalização, Odin assimila muito bem a técnica pela qual o espectador responde à ficção e de que modo o espectador é mobilizado pela trama e levado a se identificar com as personagens, a amá-las ou odiá-las. Esse processo é composto por sete operações como seguem:

1. Figurativização, a construção de signos analógicos audiovisuais.
2. Diegetização, a construção de um mundo fictício.
3. Narrativização, a temporalização de acontecimentos que envolvem sujeitos antagonistas.
4. Mostração, a designação do mundo diegético, seja este verdadeiro ou construído, como “real”.
5. Crença, o regime de separação graças ao qual o espectador é simultaneamente consciente de estar “no cinema” e de vivenciar o filme “como se fosse” real.
6. Mise-em-phase (literalmente, a “colocação em fase”, ou o gradual engajamento do espectador), a operação que põe todas as instâncias fílmicas a serviço da narração, mobilizando o trabalho rítmico e

musical, o jogo de olhares e o enquadramento, para fazer com que o espectador vibre ao ritmo dos acontecimentos fílmicos.

7. Ficcionalização, a modalidade intencional que caracteriza o estatuto e o posicionamento do espectador, que percebe o enunciador do filme não como um eu originário, mas como uma ficção. O espectador sabe que está testemunhando uma ficção que não o atingirá pessoalmente, uma operação que tem o resultado paradoxal de permitir ao filme, assim, tocar o espectador nos extratos mais fundos de sua psique (STAM, 2013. pp.280-281).

A partir dessa visão, portanto, é possível entender que um leitor fílmico menos proficiente tenha dificuldade de processar essas sete etapas e fique preso em alguma delas. Assim, se poderia justificar o ódio que alguns espectadores desenvolvem por vilões, muitas vezes chegando a odiar seus intérpretes, por não conseguir separar a realidade da ficção. Ou ao contrário, espectadores passam a admirar tal personagem e ser fã incondicional do ator que o interpretou. Ou, ainda que saibam que na realidade trata-se de um ator, de uma encenação, a ilusão do real é tão forte que a ficcionalização acaba não ocorrendo.

Aumont (2012) corrobora com outro aspecto importante na constituição do espectador ao falar da identificação primária que é a identificação do espectador com seu próprio olhar.

No cinema, a identificação primária é aquela pela qual o espectador se identifica com seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como sujeito privilegiado, central e transcendental da visão. É ele que vê essa paisagem a partir desse ponto de vista único, seria possível dizer também que a representação dessa paisagem se organiza por inteiro para um lugar preciso e único que é precisamente o do seu olho. No *travelling*, é ele que acompanha com o olhar, sem nem mesmo ter de mexer a cabeça, o cavaleiro a galope na pradaria; é seu olhar que constitui o centro exato desse passeio circular pela cena, no caso de uma panorâmica. Esse lugar privilegiado, sempre único e sempre central, adquirido de antemão, sem qualquer esforço de motricidade, é o lugar de Deus, de sujeito que tudo vê, dotado de ubiquidade, e constitui o sujeito espectador a partir do modelo ideológico e filosófico do sujeito centrado do idealismo (apud, 2012, p. 260).

Nesse sentido, interessa saber como a identificação primária atua sobre os filmes de Walter Salles e de que forma o diretor parece propor que seu espectador leia sua obra e busque uma identificação com o enredo ali exposto. Tratando-se de *Abril Despedaçado* é possível que o espectador, esse ser preso às narrativas, tenha sido, antes de tudo, um leitor da obra de Kadaré, e que esperasse a transposição literal para as telas daquilo que foi proposto no romance, segundo a sua leitura

peçoal, individual e intransferível. Mas o cinema de Walter Salles vai muito além da adaptação e consegue criar um novo texto em que o espectador-leitor é desafiado a romper com a trama literária e projetar-se em um novo texto. Nesse sentido, na dualidade livro versus filme, a obra cinematográfica ganha respaldo. O conjunto de obras cinematográficas de Salles analisados neste trabalho instiga o leitor com tramas e desfechos surpreendentes, mesmo que o espectador já tenha um conhecimento prévio do desfecho de cada um dos filmes. Já em *Central do Brasil*, o espectador-leitor é conduzido à viagem que os personagens Dora e Josué são impulsionados a fazer. O olhar do leitor também viaja por *Travelling* e *pongles* por um Nordeste desconhecido, pobre e real.

Na década de 2000, quando as escolas públicas perceberam que era possível um projeto de educação pelo cinema, as instituições de ensino foram equipadas com material de mídia e equipamentos audiovisuais, mas, paradoxalmente, não houve uma formação de capacitação de professores, paralela com o investimento de recursos audiovisual. As escolas possuíam dvds, videocassetes, mas não tinham o professor que pudesse aplicar uma metodologia de trabalho que viesse ao encontro desse material midiático.

Isto posto, nos remetemos ao problema da formação do professor para tal tarefa, segundo Napolitano:

Obviamente o professor não precisa ser crítico profissional de cinema para trabalhar com filmes na sala de aula. Mas o conhecimento de alguns elementos de linguagem cinematográfica vai acrescentar qualidade ao trabalho. Boa parte dos valores e das mensagens transmitidas pelos filmes a que assistimos se efetiva não tanto pela história contada em si, e sim pela forma de contá-la (Napolitano, 2003, p. 57).

O professor surge como o elemento principal na mediação entre o filme e seus possíveis significados, suas possíveis interpretações, nesse sentido torna-se fundamental que ele conheça a linguagem do cinema e parta do princípio de que a maioria dos filmes possuem caráter educativo além de ser um instrumento e objeto de conhecimento produzido por uma linguagem artística e ideológica.

Ocorre que os cursos de formação de professores não dispõem de um currículo voltado para o uso de cinema em sala de aula. Assim, a sua formação se dá em um âmbito pessoal que se resume em assistir a palestras sobre o uso de cinema

em sala de aula ou leitura de autores que propõem atividades fílmicas. No sentido de tornar esta missão mais prazerosa e a atividade mais educativa, os livros didáticos apresentam indicações de filmes para serem usados em sala de aula, mas não vão além disso, deixando que o professor, muitas vezes propõe atividades que propiciam para o autodidatismo que pode atuar na sua formação. Entretanto, essas atividades não são suficientes para dar segurança aos docentes que utilizam essa prática. Por isso o uso do cinema como ferramenta pedagógica ainda é muito insipiente.

Nesse sentido, é válido pensar no professor-espectador, aquele que se dispõe a assistir a um filme com o objetivo diferenciado. Pensar não só no entretenimento, mas também no conhecimento sobre cinema que aquele filme o instiga. Assim, quanto mais filme ele assistir, maior será sua capacidade de escolha, tanto da obra que levará para a sala de aula, quanto da forma que tratará do bem cultural que ora estará levando para seus alunos. Este professor terá assim uma grande variedade temática que poderá trabalhar com seus alunos. Duarte (2002), com a preocupação da formação do professor, propõe métodos que propiciam a prática pedagógica, entre eles a técnica do cruzamento que consiste em cruzar filmes com textos acadêmicos, literário e filosóficos como uma excelente forma de trabalhar temáticas mais complexas, como por exemplo cruzar textos sobre a Segunda Guerra com *Glória feita de sangue*, *Nascido para matar* e *Apocalypse now*, só para citar alguns. A minha dissertação também cruza o romance do autor albanês Kadaré com o filme de Salles, *Abril despedaçado*, demonstrando assim que esta pesquisa com a filmografia de Walter Salles é mais um elemento aglutinador que pode nortear uma proposta de trabalho pedagógico com o cinema.

Como a escola pode contribuir para transformar um espectador de filmes em leitor? Para Duarte (2002), o cinema é uma importante ferramenta pedagógica que nos leva a querer entender melhor o papel que ele desempenha em ambientes escolares e acadêmicos. O cinema tornou-se um relevante instrumento pedagógico que estimula o cidadão a buscar a si mesmo em diversos ambientes, principalmente a escola e a universidade. Duarte salienta ainda que:

se admitimos que a significação de filmes é gradual e articulada aos modos de ver do grupo de pares e aos diferentes tipos de discursos produzidos em torno dos filmes, faz sentido pensar que é possível “ensinar a ver”. Isso implica valorizar o consumo de filmes, incentivar discussões a respeito do que é visto, favorecer o confronto de

diferentes interpretações, trazer a experiência com o cinema para dentro da escola (2002. p. 81-82).

A compreensão da linguagem cinematográfica torna-se uma questão de poder em grupos que produz e consome cinema e nessas sociedades a escola é um dos meios que pode articular e ampliar a competência para ver. Tal qual a sociedade promove, através da escolaridade a competência para ler e escrever. O conhecimento e o saber são frutos dessa articulação entre os saberes escolares e o cinema. Esse vínculo não só produz conhecimento como também faz com que esse novo conhecimento seja de forma eficiente e prazerosa. Para Duarte, “A educação tem muito a ganhar ao assumir a prática de ver filmes como parceira na transmissão de conhecimentos”.

Segundo Duarte, foi a partir dos anos oitenta que os teóricos do cinema começaram a questionar a relação do espectador com a sétima arte. “Por trás do chamado receptor agora existe um ser social dotado de valores, crença, saberes, de postura ativa na leitura dos significados das imagens que o cinema oferece”. Para a autora

o espectador não é vazio nem, muito menos, tolo; suas experiências, sua visão de mundo e suas referências culturais interferem no modo como ele vê e interpreta os conteúdos da imagem cinematográfica. Sob esse ponto de vista, passou-se, então, a tentar compreender os mecanismos sociais, culturais e psicológicos que participam desse processo (apud, p. 65).

Nesse aspecto, parece que a mensagem fílmica vai muito além da interação filme e receptor. Por isso, é comum roteiristas e diretores conversarem sobre como os prováveis espectadores de seus filmes vão reagir diante de certos diálogos ou de certas imagens. A presença de Walter Salles na equipe de roteiristas dos filmes *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado* analisados nesta pesquisa aponta para essa prática. Mesmo que isso não interfira, diretamente, no modo como concebem seus filmes, ambos, diretor e roteiristas, sabem que o significado que desejavam imprimir às narrativas irá depender, em muito, do modo como elas serão vistas e interpretadas depois.

O olhar do espectador nunca é neutro, nem vazio de significados. Ao contrário, esse olhar é permanentemente informado e dirigido pelas práticas, valores e normas da cultura na qual ele está inserido. Quantas vezes, ao comentar um filme com alguém que também o viu, ficamos surpresos porque houve uma ou mais

interpretação diferente da nossa. Em alguns casos, chegamos a duvidar se estamos falando do mesmo filme. A chegada de Tonho ao mar, em *Abril Despedaçado*, reforça essa ideia. Alguns se perguntaram: o que ele foi fazer lá? Outros não entenderam nada. E outros ainda viram nesta cena uma homenagem ao seu irmão, Pacu. Há ainda aqueles preocupados com a volta de Tonho à cidade.

Assim como em Aumont (2012), a identificação é um processo que atua na relação cinema – espectador – leitor, nesse sentido Duarte (2002) comenta:

Outro fator que atua na relação do espectador com os filmes é a identificação, definida na teoria psicanalítica como um processo psicológico por meio do qual o indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, de acordo com o modelo escolhido. Numa perspectiva mais geral, essa seria a operação pela qual o indivíduo humano se constitui enquanto tal (LAPLANCHE; PONTALIS, 1967).

A conexão formada entre cinema e espectador depende muito dessa identificação. O espectador precisa se reconhecer na trama para vivenciar o processo de leitura, precisa deixar de ser passivo e ativamente se constituir como parte integrante do espetáculo fílmico que está sendo visto. Se esse processo não acontece, não há troca, não há leitura, o espectador continua passivo, por isso o leitor precisa apossar-se da história, da trama, dos personagens em um sistema de partilhamento e aí “o espectador possa se reconhecer e/ou projetar seus sentimentos, medos, desejos, expectativas, valores e assim por diante” (DUARTE, 2002, p. 71). É preciso que a história faça sentido e “projetar parte de seus conteúdos internos no filme e, de certo modo, vivenciar junto com as personagens as circunstâncias dramáticas em que estão envolvidas”. E nessa perspectiva, o espectador-leitor pode identificar-se com as ações e escolhas dos personagens que povoam as telas se, simultaneamente, pensar em suas próprias atitudes. Quantas espectadoras não se identificaram com Dora em *Central do Brasil*, ou vivenciaram o processo político do Brasil na era Collor e se identificaram com Paco e sua vontade de sair do Brasil em *Terra Estrangeira*?

Duarte (2002) sustenta que o modo como nos identificamos em um filme, e o modo como conferimos sentido aos dramas ficcionais das telas é muito complexo porque depende do modo como foi constituída nossa formação de leitor de cinema, além de dimensionar todo nosso conhecimento de mundo. A relação de conhecimento e saberes sobre a sétima arte vem da prática e convivência com mecanismos

audiovisuais, entre eles, o cinema, ou seja, aprendemos muito sobre cinema com o próprio cinema. É também no cinema que aprendemos ou adquirimos a “competência para ver”. O que vale mais quando estamos lendo um filme, nossos conhecimentos escolares e acadêmicos ou nossos conhecimentos de mundo? Para Duarte, o que vale mesmo é o nosso contato com o filme. Segundo a pesquisadora, quando mais se vê um filme mais se sabe sobre cinema, mais “a magia do cinema parece atingir a todos de modo mais ou menos semelhante” (p. 73). Duarte quer dizer com isso que, “quando nos dispomos a ver um filme, somos seduzidos por ele, independentemente de nosso grau de escolaridade”. É claro que a escolarização fornece um papel fundamental nessa articulação entre leitor e cinema. O papel da escola entraria, assim, em um plano posterior ao nosso contato com a película. A escola fornece bases de significação sobre leitura, nos ensina como ler metáforas, por exemplo, como fazer associações, intertextualidade com o que vimos na tela. Assim, os conceitos sobre leitura apreendidos no âmbito escola atuam de forma *a posteriori* à nossa ida ao cinema ou ao nosso acesso ao filme visto em casa. Talvez no momento mais importante da apreensão como leitor: na construção do nosso discurso sobre o filme. Esse conhecimento escolarizado foi fundamental na análise fílmica apresentada nas seções 1, 2 e 3 desse trabalho, mesmo tendo a consciência de que assisto a filmes desde meus dez anos de idade.

Mas de que modo esse referencial se aplica na interpretação de um filme? Para Duarte,

o contato com a sétima arte produz, num primeiro momento, marcas, impressões, sentimentos, significantes que se transformarão em significados, de acordo com os conhecimentos que o indivíduo possui de si próprio, da vida e, sobretudo, da linguagem audiovisual. O domínio progressivo que se adquire dessa linguagem, pela experiência com ela, associado a informações e saberes diversos significa e ressignifica indefinidamente as marcas deixadas pelo leitor em seus contatos com narrativas fílmicas (2002. p. 74).

Todas as vezes em que assistimos a um filme, seja no cinema, seja em casa ou em qualquer lugar pelo computador somos capturados por aquilo que ele nos causa, rancor, medo, tensão e isso vai nos fomentando. Por muito tempo seus significados nos acompanham, as experiências desse momento acrescentam saberes e significados acumulados por toda nossa vida. Para Duarte, parece haver um certo entendimento, uma espécie de leitura superficial, um contato com os elementos concretos do filme quando o vemos pela primeira vez. Mas é quando o revemos que

damos a ele novos significados, é o momento que possibilita a compreensão e o acompanhamento da trama. Vivi essa experiência com *Abril Despedaçado*. A cada visita que fazia ao filme uma nova imagem me arrebatava. Essa releitura vai tomando uma outra forma, outro sentido, é quando o leitor, a partir daquele momento em diante, passa a relacionar sua experiência fílmica com outros filmes, com outros leitores de diferentes discursos produzidos em torno daquele filme que, somando a diferentes discursos, irá permitir que novas interpretações sejam feitas. “Essa dinâmica é formadora da experiência com o cinema e faz com que seus efeitos somente possam ser percebidos a médio ou longo prazo” (apud, p. 75)

O processo de produção de significados ocorre baseado em critérios compartilhados, por isso o discurso do outro é tão importante para nossas ideias e opiniões quanto ao nosso próprio discurso sobre os filmes a que assistimos. Espectadores e leitores de cinema sabem, pela experiência, que os sentidos do filme nunca são dados nele próprio e nunca são apreendidos individualmente, daí a necessidade de outros espectadores. Espectadores críticos de cinema e cinéfilos constroem, coletivamente, modos de interpretação, formas de ver e analisar filmes, baseadas em critérios compartilhados, que vão permitir enquadrá-los nas categorias que os compõem. Esse grupo compartilha códigos, formas de ver e interpretar que se traduzem em atitudes comuns de escolha, de decodificação e de aplicação dos conteúdos da mídia. Tudo isso compõe o que se pode chamar de ambiente de significação coletiva, no interior do qual cada leitor, aí sim, vai construir individualmente sua interpretação. Nesse sentido, a experiência com os filmes também está profundamente vinculada ao conjunto de discursos produzidos sobre eles, nos diferentes contextos sociais em que são vistos. Para Duarte,

Por mais direcionada que seja a organização dos sistemas significadores da linguagem fílmica, por mais ideológicas que sejam suas convenções, sempre haverá um sujeito pensante do lado de cá da tela dialogando com elas. Sempre haverá um espectador que vê e interpreta aquelas imagens a partir de suas experiências de vida, de sua experiência com o cinema e dos valores, crenças e práticas das culturas em que ele está inserido. Podemos dizer que alguns espectadores são mais suscetíveis do que outros às tentativas de imposição de sentido (apud, p.76).

O cinema atua como elemento aglutinador e como fonte de conhecimento, de formação e de informação, constituindo assim como um recurso pedagógico.

Ao exibir o filme *Abril Despedaçado* em sala de aula, fora de contexto de pesquisa a diferentes espectadores, mas sempre interessado nas reações que suas imagens e seu final dramático poderiam causar, pude perceber que nem todos os leitores foram capazes de compreender ou articular as informações não verbais fornecidas pelo texto, tais como o evidente conflito entre a afirmação oral da viúva Ferreira de que a camisa amarelara e a imagem de coloração avermelhada amarronzada do tecido; a chuva prevista por Pacu, fora da época; o destino do garoto, que não é mostrado verbal ou visualmente, mas apenas por meio do som, do silenciar de suas risadas e da imagem do atirador; ou, ainda a decisão de Pacu de tomar o lugar do irmão, ao colocar em si os elementos que o caracterizariam como Tonho - o chapéu e a faixa do braço, ou ao trocarem de lugar na cena do balanço quando Pacu se propõe a fazer o irmão voar. Alguns leitores tiveram dificuldades em perceber essas quebras intencionais que causariam uma mudança de rumo na narrativa. Alguns dos espectadores afirmaram que haviam detestado o filme – por conta do desfecho: “Esse filme não tem final!”. “Como assim, acabou?” – outros alegando que não haviam entendido o que Tonho fora fazer no mar no final do filme.

Dessa forma, essas passagens demonstram que a leitura de texto fílmico é muito mais complexa do que se poderia pensar em princípio, justamente porque é necessário relacionar aquilo que é visto, com o que é ouvido ou lido. A compreensão de um texto fílmico, portanto, demanda trabalho e repertório dos leitores. *Abril Despedaçado*, *Central do Brasil* e *Terra Estrangeira* parecem fortalecer essa ideia; para compreender o enredo é necessário trabalhar, ler ativamente as mensagens sutis que o diretor vai apresentando pouco a pouco na tela. É preciso, portanto, dialogar com o diretor, entrar em seu jogo. O leitor que já possui certa experiência reconhece, ao longo da trama, que o filme não vai terminar como ele esperaria, e é convidado, ao final da história, a completar as lacunas, as pistas deixadas propositalmente pelo diretor.

Ser um bom leitor de textos verbais escritos não é necessariamente um pré-requisito para ser um bom espectador/leitor de textos fílmicos, tendo em vista as reações encontradas entre os diferentes leitores aos quais expus as obras, entre eles alguns professores e pessoas com hábito de leitura, e também pessoas de pouca leitura e com pouco repertório literário e fílmico. Entretanto, como esse processo está atrelado à questão de repertório, quanto mais acesso e exposição a diferentes textos,

em distintas modalidades tiver o leitor, mais capaz de perceber leituras próprias de cada modalidade textual ele será, e estará mais apto a notar as informações, as referências, os diálogos e as sutilezas próprias de cada obra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa pesquisa, diversas etapas foram cumpridas. A primeira delas foi mergulhar nos referenciais teóricos para, em seguida, ingressar nos filmes de Salles em busca da efetivação deste estudo. Percebi que não se tratava apenas de um simples cineasta. Pelo contrário, estava diante de um complexo jogo de linguagem. Foi assim que o *corpus* dessa dissertação foi escolhido. Percebi que seu cinema não era constituído de crônicas fragmentadas da vida urbana, como muitos filmes são, mas um trabalho realista minucioso que iniciava com a escolha de uma equipe técnica capaz de traduzir para as telas seu ideal de cinema como arte. Da equipe de roteirista, da qual Salles sempre fazia parte, à escolha do responsável pelas belíssimas fotografias, nesse sentido, Walter Carvalho confirmou sua capacidade técnica de revelar para o espectador formas e conteúdos bastante significativos.

Para mim, ficou bastante claro que a formação de leitores para compreender a linguagem cinematográfica contribui para a alfabetização seja de jovens, seja de adultos. Despertar o olhar para o cinema promove o interesse em querer saber mais. Cada filme apresenta múltiplas possibilidades de leitura e, dependendo da criatividade e habilidade do professor em conduzir o processo, pode ser uma experiência riquíssima, principalmente considerando as possibilidades de se estabelecer uma relação interdisciplinar a partir do conteúdo do filme, principalmente com a literatura, fonte de muitas obras de Salles, tornando a aprendizagem mais dinâmica, crítica e participativa.

É sabido que as escolas precisam posicionar-se contra a falta de condições materiais, tanto a falta de salas e equipamentos para a exibição como também a de material de apoio para o filme ou do filme propriamente dito. O fim das videolocadoras tem sido um entrave para o trabalho com filmes nas escolas, uma vez que os dvds e as velhas fitas VHS contribuía muito com essa prática, mas hoje

quase não restam videolocadoras no país. A falta de interesse ou condições do docente para a utilização do filme e, principalmente, a falta de tempo para exibi-lo tornam extremamente difícil para que a relação entre cinema e a espetatorialidade aconteçam no ambiente escolar. Suplantando todos os desafios ainda é possível utilizarmos o filme em sala de aula.

No decorrer dessa pesquisa, pude perceber a necessidade iminente de que se comece a pensar em um trabalho pedagógico que estabeleça a alfabetização visual em distintos níveis escolares para a formação de leitores de filmes. É preciso promover a educação do olhar. Olhar para o filme querendo ver alguma coisa além da cena. O olhar para a percepção. A proposta desta pesquisa – a formação do leitor de cinema – está imbricada na contrapartida das escolas em preparar ambientes propícios para este fim. É preciso, antes de tudo, instrumentalizar professores para uma prática pedagógica que se sustente na exibição de filmes. Fazer do cinema uma prática pedagógica exige que se conheça pelo menos um pouco da história e da teoria do cinema. O aporte teórico deste trabalho é capaz de preencher um pouco esta lacuna. Além disso, as análises dos filmes de Walter Salles contribuem para um conhecimento mais aprofundado sobre cinema e seus recursos, bem como para a releitura do país. Ao assistir e conhecer *Terra Estrangeira* pude perceber o quanto o cinema pode falar da arte, e, ao mesmo tempo, o quanto pode falar de política. Compreender as razões do exílio voluntário e o ser despatriado como forma de ser e estar no mundo.

Central do Brasil é mais conhecido como “o filme que disputou o Oscar”, mas uma incursão em sua narrativa mais profunda pude perceber o que é estar diante de uma obra-prima do cinema nacional. Acompanhar a odisséia de Dora e Josué proporcionou-me a felicidade de acompanhar uma viagem pelo interior do país como uma metáfora de uma viagem pelo interior de si mesmo que todos nós fazemos. O quanto a vida é feita de viagens, de momentos de descobertas e de encontros e reencontros e o mais importante dos encontros que é o consigo mesmo. Outro aspecto importante em *Central do Brasil* apresenta é a reflexão sobre o analfabetismo no Brasil. O papel de Dora como escrevedora de cartas traduz outro dilema da educação brasileira – a dificuldade do acesso à escrita que afeta milhões de brasileiros, tanto nas metrópoles como nas pequenas cidades do interior do Brasil. Mesmo o filme mostrando Dora como uma mulher manipuladora com as cartas, Salles não deixa de

dar o seu recado àqueles que poderiam influenciar em uma educação de qualidade e que permita que todos tenham acesso.

A presente pesquisa revelou o quanto é prazeroso o contato com o cinema. Ao descobrir *Abril Despedaçado*, no início da década de 2000, ainda nos antigos VHS, pude vivenciar a história de seus personagens inúmeras vezes, e em cada uma delas, descobria algo novo, diferente, desafiador. Este desafio me impulsionou para o universo dos filmes de Walter Salles, conhecer sua filmografia foi muito importante para a compreensão de sua complexa obra. Ao levar esse filme para a sala de aula, pude presenciar como os jovens se comportavam diante de um filme desconhecido do grande público e sem rastro comercial. Aos poucos, as cenas os cativavam e no final da história todos ficavam encantados e queriam contribuir com alguma leitura a respeito de alguma cena do filme. É um momento que gratifica a minha história como educador.

Ao discutir as funções de leitor e espectador, segundo algumas teorias de leitura e de espetatorialidade, procurei perceber de que forma se dá a interação do leitor e do espectador com a obra de Walter Salles. Ao longo dessa discussão, foi possível perceber que seus filmes propõem desafios àquele que decide significá-los, decifrá-los e interpretá-los: a isso chamei de leitura, em uma aproximação metafórica com o ato envolvido na decifração, percepção e significação do texto imagético. Assim, é fundamental que possamos buscar e incentivar a formação destes novos tipos de “leitores” (evidentemente, sem desconsiderar a formação de “leitores tradicionais”), um imperativo urgente em uma sociedade cada dia mais visual e exposta constante e incessantemente às novas mídias. Não basta ver os filmes, é preciso decifrá-los, entendê-los, compreendê-los. Mesmo que para gostar de arte não seja necessário compreendê-la, é importante que os educadores e espectadores possam ser capazes de desenvolver estratégias e utilizar ferramentas para que possam se aproximar de um filme com abordagem artística e decidir de que maneira e com quais objetivos sua interação ocorrerá.

Uma pesquisa realizada por Rosália Duarte (2002) constatou que professores de História e Geografia são os que mais fazem uso da prática de cinema na escola, exibindo filmes e participando de projetos que envolvem cinema. Experiências como essas tornam possível o uso do cinema na escola. Entretanto, não é necessária essa relação do filme com a temática, como por exemplo, *Escritores da*

*Liberdade*⁴⁰ e a Literatura; *Tempos Modernos*⁴¹ e o taylorismo ou industrialização; *Vidas secas*⁴² e a caatinga e os retirantes, entre outros filmes citados nessa pesquisa. O que se espera é que essa prática se democratize pela riqueza de atividades que podem ser propostas em todas as disciplinas. E que a partir da leitura dos filmes se discutam, sobretudo, os valores, crenças e visões de mundo que orientam as práticas dos diferentes grupos sociais, que permeiam cada história, cada enredo. É possível discutir questões tão distintas como abuso sexual, preconceito, relações familiares, separação, amor, aprendizagem, fomentando esses diferentes pontos de vista com discussões após o filme. Embora a maior parte dos filmes possa ser utilizada para discutir os mais variados assuntos, a escolha deve ser cautelosa e precisa ser apresentada com o máximo de referências. O espectador deve ter acesso a informações que lhe permitam conhecer o contexto em que o filme foi produzido, se é inovador, se integra alguma escola ou movimento cinematográfico, em que circunstância política foi produzido. Nesse sentido, *Terra Estrangeira*, por exemplo, é um bom filme para se discutir as consequências para o país do atribulado período governado pelo ex-presidente Fernando Collor de Melo.

Finalizo com as palavras de Rosália Duarte:

“Seria bom se todas as universidades e escolas tivessem espaços e equipamentos adequados para a exibição regular de filmes, com uma programação orientada tanto para o entretenimento (o prazer de ver é ponto de partida) quanto para o ensino de história e teoria do cinema. Seria bom que os professores tivessem noções básicas de cinema e áudio visual em sua formação. Seria bom que a videoteca estivesse incluída entre os equipamentos necessários para o funcionamento das instituições de ensino. Parece absurdo isso, numa sociedade em que a maioria das escolas sequer tem biblioteca, jornais ou revistas? Pode ser. Mas se queremos uma educação de qualidade para todos, em todos os níveis, não podemos nos contentar com o mínimo” (2002, p. 95/96).

Espera-se assim que esta pesquisa contribua para a formação de leitor através da arte cinematográfica e que o espectador encontre o respeito pela obra cinematográfica, como nas palavras de Alexandre Kluge, “O cinema traz uma realidade escondida só perceptível pelo olhar mais curioso e que o leitor encontre no filme algo que ainda o surpreenda sem que seja preciso devorá-lo”.

⁴⁰ Freedom Writers, Richard LaGravenese, 2007

⁴¹ Modern Times, Charles Chaplin, 1936

⁴² Vidas Secas, Nelson Pereira dos Santos, 1963

REFERÊNCIAS

- ABRIL Despedaçado, Direção: Walter Salles. Brasil-França-Suíça: Imagem Filmes, 2001. DVD (95 min).
- ADORNO, T. W. **A indústria cultural**. In: Gabriel Cohn (org.) Sociologia; Florestan Fernandes (coord.). São Paulo: Ática, 1986.
- AUMONT, Jacques. **A Estética do filme** 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012
- BARDIEU, Alan **O cinema como experimentação filosófica**. In YOEL, Geraldo. *Pensar o cinema – imagem, ética e filosofia* São Paulo: Cosac Naify, 2015
- BAZIN, André. **What is cinema?** 2 vols. Trad. Bras.: **O cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- BUTCHER, Pedro; MULLER, Anna Luiza. **Abril despedaçado: história de um filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CACCIARI, Cristina. **Why do we speak metaphorically? Reflections of the functions of methaphor in discourse and reasoning**. In KATZ, Albert. 1998.
- CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marcos. **Central do Brasil: roteiro** Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- CARVALHO, Walter. **Terra Estrangeira** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil: Canal+, 1998. DVD (113 min).
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números** 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007
- COSTA, Grace Campos. **A Instabilidade Brasileira em Terra estrangeira** VI Simpósio Nacional de História Cultural - Escritas da História: Ver–Sentir–Narrar, 2013
- DUARTE, Rosália, **Cinema & educação** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DUARTE, Alfredo Rodrigo e RODRIGUES, Amália da Piedade. **Estranha forma de vida** Copyright © S.P.A .(sociedade Portuguesa DE Autores), 1985, faixa 14.
- GOETHE, J. W. **Fausto** São Paulo: Círculo do Livro, 1995
- KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios** São Paulo: Cosac Naify, 1995.
- _____. **From Caligari to Hitler: A psychological history of the german film** Princeton: Princeton University Press. Trad. Bras.: **De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1947.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana** Trad. GEIM. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. **The film and the new psychology** Trad. Bras.: **O cinema e a nova psicologia** IN: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1945.

_____. **Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961**. Paris: Gallimard, 1996.

_____. **Résumés des cours: Collège de France 1952-1960**. Paris: Gallimard, 1968.

NAPOLITANO, Marcos, **Como usar o cinema na sala de aula**, São Paulo: Ed. Contexto, 2003

ODIN, Roger. **Cinéma et production de sens**. Paris Armand Colin, 1990

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas** São Paulo: 1998

PESSOA, Fernando **O Guardador de Rebanhos e outros Poemas** São Paulo: Círculo do Livro, 1989

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas** São Paulo: Record, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. **História e mobilidade em Central do Brasil** in SOARES, Mariza de Carvalho. *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SALLES, Walter. **Central do Brasil – Um filme de Walter Salles; Roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein** Rio de Janeiro: Objetiva, 1998

SALLES, Walter e THOMAS, Daniela. **Terra Estrangeira: Roteiro**. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 1995

SALOMÃO, Wally. Vapor barato. Interprete: Gal Costa. In: Costa, Gal. *Fa-tal Gal a todo vapor*. Rio de Janeiro: Phonogran, 1971 faixa

SCHWANTES, Cíntia. **Dilemas da Representação Feminina** Revista do NIESC, vol. 06, Brasília: 2006.

SHAKESPEARE, William. **Tragédias: Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye: A phenomenology of film experience**. Princeton: Princeton University Press, 1992

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade** In: CORSEUIL, Anelise R. (Org.). *Film beyond boundaries*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

_____. **Introdução à teoria do cinema** Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2013.

STRECKER, Marcos. **Na Estrada: O Cinema de Walter Salles** São Paulo: Publifolha, 2010.

TELLES, Adriana. **Central do Brasil como interpretação do país**. Kino Digital – Revista Eletrônica de Cinema e Audiovisual, nº 1, Salvador: dez. 2006, p.01-08.

TERRA Estrangeira. Direção: Walter Salles. Brasil: Vídeo Filmes, 1996. (100 min), p&b.

THOMAS, Daniela. **Terra Estrangeira: roteiro** Rio de Janeiro: Rocco, 1996

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social** Summus, São Paulo, SP. 1997

WISNICK, José Miguel. **Terra estrangeira**. In: _____. Sem Receita ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004, p.398.

REFERÊNCIAS DIGITAIS

CINEMA noir. Brasil, 2015. Disponível em <www.infoescola.com/artes/cinema-noir/> Acesso em 18/05/2017

CINEMA/poup_abril_despedacado. Ribeirão Preto. 2003 Disponível em: <<http://www.sbprp.org.br/.htm>> Acesso em 15/07/2017.

KLUGE, Alexander. a alemanha sempre a alemanha. Portugal, 2015. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/12/11/culturaipsilon/noticia/alexander-kluge-a-alemanha-sempre-a-alemanha>> Acesso em 23/05/2017

QUATORZE filmes para uma introdução ao novo cinema alemão. Brasil, 2015. Disponível em <Cinetoscopio.com.br> Acesso em: 25/03/2017

SALLES, Walter. [Entrevista] Disponível em: <www.criticos.com.br> Acesso em 30/10/2007.

SCHENGEN, agreement. Europa, 2003. Disponível em: <<http://eurlex.europa.eu/summary/glossary/agreement.html?locale=pt>> Acesso em: 14/06/2017

TARKOVSKY, Andrei. Brasil, 1990. Disponível em:
<<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=114>> Acesso em: 06/07/2017

TUDO sobre seu filme. Brasil, 2014. Disponível em:
<<http://www.tudosobreseufilme.com.br/2015/09/o-que-e-road-movie.html>> Acesso em 18/07/2017

UMA outra canção de exílios. Brasil, 2012. Disponível em:
<<https://tuliovillaca.wordpress.com/2012/06/02/uma-outra-cancao-deexilios>> Acesso em: 05/12/2016

ANEXOS

1 Filmografia de Walter Salles

LONGAS-METRAGENS

1991 A grande Arte, 35mm

1995 Terra Estrangeira (Codireção de Daniela Thomas), super 35

1998 Central do Brasil, super 35

1999 O Primeiro dia (Codireção de Daniela Thomas) super 16

2002 Abril Despedaçado, 35 mm

2004 Diários de Motocicleta, super 16 e 35mm

2005 Água Negra, 35 mm scope

2008 Linha de Passe (Codireção de Daniela Thomas) 35 mm e super 16

2012 Na Estrada, super 16

2015 Jia Zhangke, um Homem de Fenyang, super 16

DOCUMENTÁRIOS

1987 Krajcberg – O Poeta dos Vestígios

1995 Socorro Nobre

CURTAS

1999 Adão ou Somos Todos Filhos da Terra (Codireção de Daniela Thomas, João Moreira Salles e Kátia Lund)

2002 Uma Pequena Mensagem do Brasil, ou A Saga de Castanha e Caju contra o Encouraçado Titanic (Codireção de Daniela Thomas)

2006 Paris, Je T'Aime

2007 Carta a V., super 8 e câmera digital

2007 A 8.944 Km de Cannes (Segmento de Chacun Son Cinéma)

TELEVISÃO

1983 a 1985 Conexão Internacional

1986 Japão, Uma Viagem no Tempo

1988 Especial Marisa Monte (Codireção de Nelson Motta)

1990 Chico ou o País da Delicadeza Perdida

1992 João e Antônio (Codireção de J. B. de Oliveira)

1993 Tributo a Tom Jobim

1993tano, 50 anos (Codireção de José Henrique Fonseca) em cinco programas

2 Prêmios atribuídos aos filmes selecionados

Terra estrangeira 1995

- Grande Prêmio do Público – Encontros Internacionais de Paris - Paris Film Forum - França, 1995
- Grande Prêmio do Público - Festival de Cinema de Bérgamo - Itália, 1996
- Grande Prêmio do Público - Festival de Belfort - França, 1996
- Prêmio de Melhor Roteiro – 4º Festival de Cinema Latino-Americano de Nova Inglaterra - EUA, 1996
- Câmera de Prata – Festival Internacional de Cinema (Festival Manaki Brothers) - República da Macedônia, 1996
- Melhor Filme do Ano - Prêmio do Público - Associação dos Críticos - Sesi - Brasil, 1996
- Melhor Filme do Ano - Prêmio da Crítica – Sesi - Brasil, 1996
- Margarida de Prata - Melhor Filme Nacional - CNBB - Brasil, 1996

Central do Brasil 1998

- Globo de Ouro - Melhor Filme estrangeiro - Hollywood Foreign Press Association – EUA, 1998
- Urso de Ouro (Melhor Filme) - 48° Festival de Berlim - Alemanha, 1998
- Urso de Prata Melhor Atriz (Fernanda Montenegro) - 48° Festival de Berlim – Alemanha, 1998
- Prêmio de Melhor Filme (Júri ecumênico) - 48° Festival de Berlim – Alemanha, 1998
- Prêmio "Cinema 100" - Melhor Roteiro - Festival de Sundance - EUA, 1996
- Prêmio do Público - Festival de San Sebastian - Espanha, 1998
- Prêmio da Juventude – Festival de San Sebastian – Espanha, 1998
- Melhor Filme Estrangeiro - Associação dos Críticos de Cinema da Espanha, 1999
- Prêmio de Melhor Filme Estrangeiro do Ano - National Board of Review (Associação Norte-Americana de Críticos de Cinema) - EUA, 1998
- Prêmio de Melhor Atriz do Ano (Fernanda Montenegro) – National Board of Review (Associação Norte-Americana de Críticos de Cinema) - EUA, 1998
- Melhor Atriz do Ano (Fernanda Montenegro) - Los Angeles Film Critics (Associação dos Críticos de Los Angeles) - EUA, 1998
- Prêmio da Crítica - Melhor Atriz (Fernanda Montenegro) – Festival Internacional de Cinema de Fort Lauderdale - EUA, 1998
- Golden Satellite - Melhor Filme Estrangeiro - International Press Academy - EUA, 1998
- Prêmio de Melhor Filme Estrangeiro do Ano - British Academy Film and Television Award - Inglaterra, 1999
- Prêmio Especial do Eurasia Film Festival, dado pela União dos Cineastas Eurasianos pela contribuição de Central do Brasil ao renascimento do cinema humanista - Cazaquistão, 1998
- Prêmio Especial do Júri – Festival Internacional de Cinema de Havana - Cuba, 1998
- Melhor Atriz (Fernanda Montenegro) - Festival Internacional de Cinema de Havana - Cuba, 1998

- Melhor Ator Jovem (Vinícius de Oliveira) – Festival Internacional de Cinema de Havana – Cuba, 1998
- Prêmio da Universidade de Havana - Festival del Nuevo Cine Latino-Americano - Cuba, 1998
- Câmera de Ouro (Walter Carvalho) - Festival Manaki Brothers - República da Macedônia, 1998
- Prêmio Especial do Júri da Universidade de Dramaturgia e Artes de Skopje - Festival Manaki Brothers - República da Macedônia, 1998
- Golden Frog (Walter Carvalho) - Festival Internacional da Arte da Cinematografia (Camerimage) - Polônia, 1998
- Melhor Filme Estrangeiro – Associação dos Críticos de Cinema da Polônia - Polônia, 1999
- Prix de la Fondation Gan - França, 1998
- Prêmio do Público – Festival Internacional de Cinema de Sarlat - França, 1998
- Prêmio Especial de San Marino - Festival de Cinema e História - República de San Marino, 1999
- Prêmio San Fedele de Cinema – Centro Cultural San Fedele - Itália, 1999
- Melhor Filme - Festival Internacional de Cinema de Cartagena - Colômbia, 1999
- Melhor Diretor - Festival Internacional de Cinema de Cartagena - Colômbia, 1999
- Melhor Roteiro (João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein) – Festival Internacional de Cinema de Cartagena - Colômbia, 1999
- Ciné Prix Swisscom (Melhor Filme exibido na Suíça em 1999) - Suíça, 1999
- Melhor Filme Estrangeiro – Associação dos Críticos de Cinema Argentinos - 2000
- Margarida de Prata - Melhor Filme Nacional – CNBB - Brasil, 1998
- Prêmio Ministério da Cultura - Brasil, 1998
- Melhor Filme do Ano - Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro - Brasil, 1998
- Melhor Filme do Ano – Associação Paulista de Críticos de Arte - Brasil, 1998
- Melhor Diretor do Ano – Associação Paulista de Críticos de Arte - Brasil, 1998
- Melhor Atriz do Ano (Fernanda Montenegro) - Associação Paulista de Críticos de Arte - Brasil, 1998
- Melhor Fotografia do Ano – Associação Paulista de Críticos de Arte - Brasil, 1998
- Melhor Filme - Prêmio Ibeu de Cinema - Brasil, 1999
- Melhor Filme do Ano - Prêmio Estação Botafogo - Brasil, 1999

- Melhor Diretor do Ano – Prêmio Estação Botafogo - Brasil, 1999
- Atriz do Ano (Fernanda Montenegro) - Prêmio Estação Botafogo - Brasil, 1999
- Diretor de Fotografia do Ano (Walter Carvalho) - Prêmio Estação Botafogo - Brasil, 1999
- Roteirista do Ano (João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein) – Prêmio Estação Botafogo – Brasil, 1999
- Melhor Revelação (Vinícius de Oliveira) - Prêmio Estação Botafogo - Brasil, 1999
- Melhor Filme do Ano Segundo o Público - Prêmio Estação Botafogo - Brasil, 1999
- Melhor Filme do Ano Segundo o Público - Prêmio Sesc de Cinema – Brasil, 1999
- Prêmio Filme do Ano Segundo a Crítica – Prêmio Sesc de Cinema - Brasil, 1999
- Melhor Diretor do Ano Segundo o Público - Prêmio Sesc de Cinema - Brasil, 1999
- Melhor Diretor do Ano Segundo a Crítica - Prêmio Sesc de Cinema - Brasil, 1999
- Melhor Atriz do Ano Segundo o Público (Fernanda Montenegro) - Prêmio Sesc de Cinema - Brasil, 1999
- Melhor Atriz do Ano Segundo a Crítica (Fernanda Montenegro) - Prêmio Sesc de Cinema - Brasil, 1999
- Filme representando a história do cinema brasileiro – 3ª Mostra de Cinema de Tiradentes - Brasil, 2000
- Melhor Filme - Festival de Cinema Llama de Prata - Bolívia, 2000

Abril despedaçado 2002

- Leoncino d'Oro (Melhor Filme) - 58º Festival de Veneza, Itália, 2001
- 2º Melhor Filme Estrangeiro - National Board of Review - EUA, 2001
- Melhor Direção – 24º Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-Americano – Cuba, 2002
- Melhor Filme - Casa das Américas - Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-Americano – Cuba, 2002
- Margarida de Prata – Melhor Filme Nacional - CNBB - Brasil, 2002
- Segundo Melhor Filme do Ano Segundo o Público - Prêmio Sesc de Cinema - Brasil, 2003
- Melhor Filme – XXXI Festival Llama de Prata - La Paz, Bolívia, 2003