



Entre o registro, a viagem e a música: a recriação anacrônica da memória em *Terra estrangeira*¹.

Pedro Vaz Perez²

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG.

Resumo

Neste artigo se aprofundará nos significados do filme *Terra estrangeira*, buscando evidenciar os contrastes que opera entre o registro do fato histórico e as percepções de mitos culturais, a partir da viagem entre Brasil e Portugal. Mais do que espacial, o deslocamento desvela um embaralhamento de temporalidades e propõe, assim, uma visão de mundo. A partir de elementos fílmicos para além do enredo, como a fotografia, a música, a direção de atores e de arte, *Terra estrangeira* reconstrói uma memória anacrônica que complexifica os dilemas da identidade e do nacional, emergindo assim uma razão sensível em devir que se propõe enquanto travessia.

Palavras-chave

Cinema; Memória; *Road movie*.

Introdução

O filme *Terra estrangeira* (Brasil; Portugal, 1995)³, de Walter Salles e Daniela Thomas, tem inegável importância na trajetória do cinema brasileiro. É um dos marcos daquele período que se convencionou chamar de “retomada” da produção, realizado e lançado num momento bastante delicado da história nacional. Seu enredo remonta – de forma indireta, mas reflexiva – os dias que antecederam e sucederam a posse de Fernando Collor de Melo, o primeiro presidente eleito diretamente pelo povo após o golpe militar de 1964 – logo, a ruptura que levou da esperança à crise.

A partir de uma narrativa aparentemente genérica, o filme envolve os acontecimentos históricos e atravessa, pelo fílmico, o político, o social e o cultural, mas valendo-se do recurso à alegoria. Assim, indo além do simples registro do evento histórico, parece colocar em cheque as próprias noções de história e temporalidade. Ao

¹ Trabalho apresentado no DT4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas. Bolsista Capes. pedrovazperez@gmail.com.

³ Segundo longa-metragem de ficção na carreira de Walter Salles, e primeira parceria com Daniela Thomas.



envolver, como numa teia, na superfície da imagem cinematográfica, signos heterogêneos que compõem os imaginários brasileiros e lusitanos, recria assim uma memória que incorpora fatos históricos e mitos culturais para, a partir dessa matéria sensível e anacrônica, inscrever uma visão crítica de mundo, perpassando pelos dilemas da identidade e do nacional. Compreender de que maneira essas operações são construídas a partir do fílmico é o objetivo do presente estudo.

Formas heterogêneas da história em *Terra estrangeira*

O enredo de *Terra estrangeira* se divide em dois núcleos que posteriormente serão unificados: no Brasil, acompanhamos a história de Manuela e Paco Eizaguirre, mãe e filho de ascendências bascas, que moram em um humilde apartamento em São Paulo; em Portugal, vemos o casal de brasileiros Alex e Miguel, que integram um esquema de tráfico de pedras preciosas e tentam se estabelecer através de outros bicos.

No núcleo brasileiro, Manuela nutre um sonho antigo e nostálgico de um retorno à cidade basca San Sebastian, sua terra natal. Ao assistir pela televisão ao anúncio do confisco das poupanças pelo governo, a personagem vê afastadas quaisquer possibilidades de retorno ao passado e sofre um colapso fatal. Ela já havia demonstrado, na trama, a vontade de utilizar o montante que guardava na caderneta para viajar a San Sebastian. Paco, até então, sonhava com uma carreira no teatro. Após a morte da mãe, no entanto, perde as referências. Sem dinheiro, com os sonhos abortados e um futuro obscuro, aceita uma oportunidade oferecida por Igor (Luís Melo), um traficante de diamantes, para contrabandear uma mercadoria. Assim, parte numa viagem a Portugal, de onde pretende posteriormente ir a San Sebastian, incorporando o sonho da mãe.

A revisão do enredo demonstra que há, no filme, elementos que garantem compreensão superficial satisfatória por parte de espectadores com olhares mais desatentos: a empatia com os personagens; a instauração de conflito bem definido que se desenvolve rumo ao clímax – mesmo que o desfecho seja um tanto heterodoxo; o romance – Paco e Alex se envolverão num excêntrico caso amoroso; além do flerte com diferentes gêneros facilmente reconhecíveis, como o *film noir*, o *road movie* e o drama – tal mistura de gêneros, no entanto, acaba gerando certa angústia, já que o filme não se resolve definitivamente em nenhum deles: por exemplo, o mistério que envolve o sumiço da mercadoria contrabandeada por Paco é elemento secundário. Logo, são identificações genéricas rarefeitas, pois se dão apenas a meio caminho – não por falta de



habilidade dos realizadores, mas por uma vontade explícita de estranhar as formas de representação genéricas hegemônicas.

Mas, entre a identificação de gênero e o registro histórico, a obra oferece algumas arestas que permitem imersões mais profundas. Pois, não recai em cristalizações de sentido fáceis – pelo contrário, alarga as possibilidades de compreensão, e exige ao intérprete lançar mão de uma postura reflexiva, colocando em relação elementos exteriores à própria obra.

Dentre a fortuna crítica que orbita em torno da fita, composta por críticas cinematográficas, livros e demais produções acadêmicas, é possível encontrar diferentes leituras⁴. Essa pluralidade sugere a amplitude da abertura interpretativa permitida em *Terra estrangeira* e as dificuldades de determinar sentidos homogêneos. Algumas leituras identificam-no como uma narrativa universal sobre sujeitos à deriva numa contemporaneidade fugidia, frutos do colapso pelo qual estariam passando as identidades culturais na era da globalização. Assim, também é possível enxergar um traço da dita dissolução de fronteiras nesse mundo globalizado. Ainda, pelo flerte com gêneros consagrados do cinema internacional, compreende-se *Terra estrangeira* como operando certa transnacionalização do próprio fazer cinematográfico. Ao mesmo tempo, cabe constatar que tal cenário globalizado acarreta certas angústias e, assim, no filme, também se faz presente uma denúncia sobre a falácia daquele discurso globalizante que pregava a emergência de um mundo sem fronteiras, o sonho de uma aldeia global. Essa utopia globalizada se mostrou injusta e longe de se realizar, uma vez que as benesses dessa nova ordem mundial não eram compartilhadas por todos.

Mas, em linhas gerais, a interpretação que parece mais recorrente dentre a fortuna crítica em questão é a que compreende o filme como documento da crise social causada pelas medidas políticas, e do exílio não forçado, ação que marcou aqueles anos. Assim, numa visão abrangente sobre essas diferentes leituras, associando-as ao próprio filme, é possível identificar a tentativa de colar a uma narrativa ficcional um comportamento empiricamente observado na sociedade em um determinado período histórico; o sintoma social e sua inevitável consequência no cinematográfico, mesmo que essa reflexão apenas encontre lugar na representação alegórica.

⁴ Cf. Freire (2009), Oricchio (2003), Nagib (2006), Figueiredo (1999), Strecker (2010).



Se é nítida, no filme, a vontade de um registro histórico⁵, devido, sobretudo, à proximidade temporal entre o processo de filmagem e a ocorrência dos eventos políticos, isso parece ocorrer, como dissemos, a partir de uma postura reflexiva. Ou seja: em grossas palavras, não se trata de um documentário, no sentido usual do termo, tampouco de um filme de ficção que busca recriar os incidentes com verossimilhança. Ao cabo, trata-se de uma obra de ficção que se debruça sobre o cotidiano de uma família de classe média paulistana que, em dado momento, se viu – como a maioria das famílias brasileiras – diretamente afetada pelas medidas arbitrárias do governo. A princípio, parece tratar-se de uma alegoria nacional.

Essa combinação entre registro e reflexão é tudo menos simplificadora, pois é permeada por diversos elementos heterogêneos que transcendem a simples representação mimética. A documentação do fato histórico acontece, mas sua forma extrapola o simples registro. Abre-se um questionamento: de que maneira o filme reorganiza diferentes signos e constrói uma visão crítica e peculiar da história?

Terra estrangeira, ao mesmo tempo em que parece flertar com a vontade de um peculiar registro factual, guarda, obviamente, diferenças com relação à modalidade documental, a começar, evidentemente, pela opção por uma narrativa ficcional⁶. Mas, o olhar do documentarista⁷ parece fazer-se presente através de uma série de indícios: os próprios documentos de arquivo inseridos na diegese, como as gravações de rádio e imagens de televisão; a opção pela fotografia em preto-e-branco confere um tom documental, associada à postura da câmera que filma as cidades e os rostos de transeuntes; e à própria metodologia imposta pelo gênero *road movie*, que reduz as possibilidades de previsibilidade ao longo da produção: um filme de estrada, antes de tudo, parece ser um registro documental do percurso da viagem.

Para Samuel Paiva (2011), aquilo que move um *road movie* se relaciona a dimensões intrínsecas do ser humano, e suas origens transcendem o próprio cinema, indo até a *Odisseia* de Homero (2011). Normalmente associado a algum tipo de angústia existencial, a um filme de estrada podem ser atribuídas as seguintes características:

⁵ Na diegese, é possível identificar uma série de elementos que caracterizam aqueles fatos políticos, como transmissões de rádio que veiculam anúncios e comentários sobre medidas do novo governo; imagens de televisão, também na diegese, que exibem pronunciamentos de Collor, do vice Itamar Franco e da ministra Zélia Cardoso; e cartazes com slogans da campanha vistos em cenas filmadas em ambientes externos.

⁶ Mesmo considerando, com Xavier (2008, p. 14), que “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora”.

⁷ Antes de realizar ficções, Walter Salles se dedicou à TV e ao documentário.



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

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

Para Marcos Strecker (2010), o *road movie*, tanto para quem o faz quanto para quem o assiste, pode vir a ser um mergulho no desconhecido, uma jornada de descoberta. É por isso que algumas peculiaridades do gênero implicam certas conformações na maneira de filmar, notadamente a exigência à mobilidade e às filmagens em variadas e distantes locações e equipes enxutas. Cria-se, portanto, um filme elástico, moldado à medida que o trabalho avança, informado pela improvisação e pelo inesperado. Um bom exemplo é *No decurso do tempo* (1976), de Wim Wenders – influência confessa de Walter Salles. No caso específico do diretor brasileiro, como aposta Strecker, são deixadas opções abertas no roteiro justamente para que o ato de filmar possa incorporar novos elementos: o roteiro torna-se apenas a indicação de um caminho a perseguir, de modo a ampliar as oportunidades de filmagem, e não a limitá-las. Nesse sentido, é notável o fato de que *Terra estrangeira* foi rodado em poucas semanas e em diferentes locações: foram três continentes, em locais como São Paulo, Lisboa, Cabo Espichel (extremo oeste português), Cabo Verde e cidade de Boa Vista (fronteira entre Portugal e Espanha).

Toda esta liberdade na produção, que abre espaço para uma visada documental – ou seja, com menos controle por parte do realizador em comparação com o que aconteceria, por exemplo, num filme totalmente rodado em estúdio –, por outro lado, recebe contrapontos com uma faceta teatral que é desvelada na interpretação de atores, na apropriação de textos dramaturgicos, como Goethe e Shakespeare e pelo uso expressionista da fotografia em conjunto com a direção de arte. Esses fatores se devem, em certo grau, à parceria de Walter com Daniela Thomas, renomada cenógrafa de



teatro, que no filme acumula também a direção de arte. Ela trouxe dos palcos, segundo Strecker (2010), a prática dos ensaios antecipados, medida que visava à economia de película e garantia maior intimidade dos atores com seus personagens.

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

Entre o documental e o teatral/expressionista, entre o registro histórico e a narrativa ficcional e alegórica – ou melhor, nas intercessões entre essas dicotomias, parece emergir, em *Terra estrangeira*, uma visão de mundo que – evocando o filósofo Jacques Rancière (2005) – é cara a um regime estético das artes: um novo regime de historicidade que não se opõe aos antigos regimes – os sistemas ético e representativo. Pelo contrário, trata-se, no estético, de uma nova forma de relação com o antigo, no qual tanto a arte quanto a história podem ser resumidas como formas de rearranjos dos signos da linguagem. Com esse movimento, o filósofo dissolve a antiga classificação de Aristóteles (2012) em sua *Poética*. Mas, ao equiparar arte e história e resumir ambas a uma ficcionalização, Rancière não pretende afirmar que a história é um engodo, pois, nesse caso, pressupor-se-ia haver uma verdade a ser totalmente desvendada. Logo, tratar-se-á sempre de um desvelamento, um acontecimento – parcial – da verdade, tanto na poesia quanto na história, e por isso, as duas atividades se equivalem – propositalmente – em Rancière. Assim, nota-se que a cada desvelamento corresponde um velamento, tornando-se impossível alcançar a totalidade do conhecimento.

A partir desse complexo entrelaçamento entre o documental e o teatral, é possível dizer que, em *Terra estrangeira*, o histórico ganha tons operísticos. E, com isso, acionaremos mais um dos elementos que constituem o longa-metragem: a música. Composta por José Miguel Wisnik, desde o início a banda sonora traz arranjos do fado, tradicional canção portuguesa associada à lamentação, à entrega ao destino e à



providência divina. Executado ora ao piano, ora com violinos ou com a tradicional guitarra portuguesa, o fado dá ritmo à narrativa. O filme é regido pelo fado.

Incluir a música de forma determinante nas análises e interpretações fílmicas é fundamental, pois devemos considerar que o cinema é um fenômeno audiovisual, logo, não somente visual. Mais do que uma simples trilha sonora que sirva tão-somente a um pano de fundo, um acompanhamento à ação dramática, a dimensão musical da percepção pode ser compreendida como exercendo funções estruturantes num filme. Assim acontece, por exemplo, em filmes como *Roma, cidade aberta* (1945) e *Alemanha, ano zero* (1948) de Rossellini, e em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. A noção de “regência” cinematográfica é aqui decisiva se lembrarmos de que, no idioma italiano, a palavra que designa a direção de cinema é *regia*, guardando comparações diretas entre o diretor e um maestro de orquestra. Nesses casos, assim como em *Terra estrangeira*, a música parece reger a cadência fílmica, e com isso, a câmera baila entre imagens. Falamos, portanto, mais que sobre música, de um ritmo da narrativa cinematográfica.

Assim, se um *road movie* revela a entrega – do diretor, dos personagens –, o tanto quanto for possível, ao acaso e ao inesperado, de forma que a viagem, enquanto processo, transfigura-se numa errância, podemos afirmar que a regência do fado parece potencializar ainda mais esse movimento. No próprio fado parece já estar contida a vontade pelo deslocamento, carregada por sentimentos parecidos. Pois, como afirma a antropóloga portuguesa Maria Helena Varela (1996), viajar é tema que habita o imaginário lusitano desde tempos imemoriáveis e se relaciona a uma grande procura do Eu através de um Outro transcendental. A viagem (*epos*), para a autora, é uma das principais coordenadas do *logos* em língua portuguesa, uma razão heterodoxa e nômade que parece só existir na distância: um *heterologos*⁸. Navegar para existir.

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

Lançar-se às grandes navegações errantes, por mares nunca antes navegados, parece ter sido inevitável para habitantes de uma terra marítima, naturalmente lançada

⁸ Varela (1996) se propõe pensar de que maneiras a filosofia estaria incrustada em obras literárias de ficção de escritores da língua portuguesa. Para ela, a vocação da língua portuguesa à filosofia não estaria nos cânones e formas tradicionais desta disciplina, nos comodismos dos dogmas e das certezas, mas, sim, no próprio exercício ficcional e artístico: um pensar-sentir heterodoxo. A autora destaca os portugueses Sampaio Bruno e Fernando Pessoa, e os brasileiros Euclides da Cunha e Guimarães Rosa.



ao mar. Configurar-se-ia, assim, uma razão teleológica necessariamente vinculada à travessia. Nesta querela, o *epos* (viagem) figura, para Varela, como uma das coordenadas simbólicas desta razão outra portuguesa, associado a um dos elementos ônticos deste *heterologos*, que é a razão nômade, e por isso, também indissociável do que caracteriza como “espírito de lugar”, uma vez que a viagem, o deslocamento, se dá necessariamente no espaço, e as motivações do movimento são também advindas do espaço: Varela escreve, com a literatura, uma *geofilosofia*. Além disso, a linguagem se mostra condicionante da ação humana.

No Brasil, propõe a autora, após as fortes influências da colonização portuguesa e jesuíta, o *heterologos* foi absorvido e apropriado, e suas expressões, enriquecidas. Aqui se mantiveram o *epos* e o *mythos*, articulações mitopoéticas da razão nômade. Nessa genealogia do povo brasileiro, o *heterologos* também é abertura à transcendência, mas o mar teria cedido espaço ao ambiente telúrico, de modo que Varela pode ver, nas expressões literárias do brasileiro errante, um homem apegado às raízes matriciais da terra. Se compreendermos a figura da mãe enquanto signo de terra, a morte dessa figura, em *Terra Estrangeira*, é o próprio rompimento com essas raízes. Não espanta, portanto, que seja esse o evento que lança Paco numa viagem em busca de uma figura paterna, no caso, representada pela cidade de San Sebastian.

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

O enredo nos apresenta uma resposta provisória: o destino ao qual o personagem pretende alcançar é a cidade de sua mãe, San Sebastian, no norte da Espanha. Mas, esse lugar, mais do que a meta a se alcançar, é o incômodo existencial que move Manuela, mesmo que de maneira errante e, posteriormente, também moverá seu filho, Paco. Como exemplo, veem-se, em uma das cenas que compõem a parte inicial do filme, os



dois conversando no sofá da sala sobre os planos da mãe. Ela quer utilizar o dinheiro da poupança para pagar a viagem a San Sebastian, e financiar o restante do valor em 36 vezes. Ele, ciente dos problemas que cercavam o aumento constante das taxas de juros no país, tenta dissuadi-la do projeto – sem muito êxito, no entanto. Ela, deprimida, com voz embargada e o olhar fugidio – quase em transe, responde:

Você não entende mesmo. Você não pode dizer “esquece San Sebastian”, como se fosse um capricho meu. É San Sebastian que não me larga, Paco. Sabe, às vezes eu ando pela casa, e sinto um cheiro, um cheiro antigo. Eu sei que não é possível, mas eu sinto. Eu tenho que voltar lá para acabar com essa agonia. Será que não dá para entender isso? Será que não dá para entender? (BERNSTEIN *et al.*, 1996, p. 20).

Podemos com segurança dizer que esse mito quase obsessivo, no qual se tornou San Sebastian para Manuela e Paco se faz presente em uma série de outros elementos que constituem os próprios personagens. Os dois estão totalmente imersos nesse imaginário: por toda a casa é possível encontrar alusões à cidade basca, como algumas bandeiras e diversas pinturas e fotografias, misturadas a imagens religiosas. Pelas paredes, onde quer que os personagens se encontrem, essa particular San Sebastian do passado está presente. O próprio sofá onde estão sentados traz estampas características da península ibérica. Vemos uma direção de arte carregada de intencionalidades que, não por acaso, é assinada pela codiretora do longa-metragem⁹. O cinema possui essa característica: os personagens se constroem, em grande medida, na relação com a qual apresentam com os espaços nos quais estão inseridos.

Esse imaginário constrói um lugar mítico e que jamais será alcançado ao longo de toda a trama. A San Sebastian do passado de Manuela – que se confunde com suas origens – só existe como uma lembrança afetiva. E mais: a obsessão de Manuela é posteriormente incorporada por Paco e, por fim, também por Alex, que se deixa iluminar pela simples ideia de encontrar tal lugar mágico: San Sebastian, “o único lugar do mundo em que as casas confundem-se com as pedras”, como afirma o traficante Igor em certo momento. E aqui emerge como uma curiosa coincidência a semelhança entre o nome da cidade, de inspiração católica, e um dos mais fortes mitos culturais portugueses, o sebastianismo, bastante forte no imaginário português¹⁰.

⁹ Para o crítico de teatro Yan Michalski Daniela Thomas é uma verdadeira artista plástica do palco, dona de características como rupturas com os padrões realistas de representação, pontos de partida para a criação de “um universo fantasioso e simbólico, que fornece uma complexa soma de sugestões metafóricas sobre a situação dramática em que as personagens se encontram. (...), uma generosa fonte de informações poéticas sobre a maneira de esses personagens estarem no mundo” (MICHALSKI *apud* ENCICLOPÉDIA, 2009, p. 1).

¹⁰ Em 1.578, D. Sebastião, rei de Portugal, desapareceu numa batalha em Alcácer-Quibir e seu corpo jamais foi encontrado. Após sua morte, dentre outros problemas, o reino foi subjugado à coroa espanhola. Esse e outros fatores



A forte influência jesuíta na formação da colônia sugere que o imaginário sebastianista tenha sido incorporado pelo pensamento brasileiro em formação. E, de fato, o tema é recorrente em diversas obras da literatura e do cinema no país, como em Euclides da Cunha e Glauber Rocha, entre outros. Neste ponto, vale uma comparação, a partir de semelhanças, intencionais ou não, entre a obra de Glauber e de Salles: além do evidente uso da palavra “Terra” no título, as estruturas dramáticas se aproximam: em *Deus e o diabo...*, é após a morte da figura materna que o vaqueiro Manoel, assim como Paco, se lança à errância. Neste caso, pelos sertões, seguindo, junto a dezenas de fiéis, o beato Sebastião, todos com fé nas promessas de paraíso: a “ilha”, contraponto utópico ao contexto de miséria, fome e seca no sertão nordestino. Uma “terra onde tudo é verde. Os cavalo comendo as flor e os minino bebendo leite nas água do rio. Os homi come o pão feito de pedra. E a poeira da terra vira farinha”, como proclama Sebastião, no alto do Monte Santo. E, mesmo não se tratando de uma legítima adaptação, são notáveis as inspirações da obra de Euclides da Cunha permeando o filme de Glauber.

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

Em *Terra estrangeira*, o destino San Sebastian transforma-se também em uma utopia. Confunde-se, portanto, com o próprio movimento caro a um *heterologos* e sua eterna procura por uma razão que está num Outro inalcançável. E aqui retornamos aos primeiros planos de *Terra estrangeira*, que formam uma espécie de prelúdio, nos quais vemos uma grande avenida, quase sem fim, que adentra a larga profundidade de campo do plano cinematográfico, de forma que os postes de luz que acompanham a via ficam cada vez mais próximos e se transformam numa contínua linha luminosa, com intensidade que cresce proporcionalmente à distância *ad infinitum*. Ao mesmo tempo, na banda sonora, em *off*, o protagonista – ensaiando trechos de *Fausto*, de Goethe – declama: “eu não era nada, e aquilo me bastava. Agora não quero mais a parte, eu quero *toda a vida*”. (GOETHE *apud* BERNSTEIN *et al.* 1996, p. 7). O único destino possível

associados levaram à crença de que D. Sebastião retornaria para salvar o povo dos problemas que sucederam sua morte, numa conotação messiânica e mítica. Esse período, é importante notar, coincide com a intensificação da colonização portuguesa no Brasil.



após a crise cultural e social desencadeada pela irresponsabilidade política é apresentado alegoricamente de forma conjunta na narração e na imagem, e a estrada sem fim se combina à busca pela eternidade e se confundirá com a morte do personagem. Ora, a eternidade é um espaço sem tempo: um não-lugar, uma *u-topia*.

Para Foucault, utopias são posicionamentos sem lugar real. Mesmo que mantenham certa relação de analogia, direta ou indireta com o espaço real da sociedade, são essencialmente irrealis. Mas, para o filósofo francês, existem, em qualquer cultura e civilização, utopias realizadas: “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2006, P. 415). Em oposição às utopias, Foucault os chama de heterotopias, lugares da crise ou do desvio, um espaço sempre outro que faz coincidirem posicionamentos aparentemente incompatíveis. A heterotopia é a contradição em forma de espaço, e “se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2006, P. 418), e assim, a uma heterotopia corresponde sempre, num arranjo complexo, uma heterocronia. Não espanta constatar que, para Foucault, a heterotopia por excelência é... o navio:

um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel a bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins (FOUCAULT, 2006, p. 421)¹¹.

Considerações finais

Terra estrangeira é um peculiar *road movie* luso-brasileiro, que busca registrar, através da ficção, um contexto histórico – com engajamentos no político, no econômico e no cultural. Mas, para tanto, lança mão de estratégias heterodoxas, como os confrontos entre o flerte com o documental e a estilização expressionista combinada à representação teatral. Ainda, trafega por diferentes gêneros sem se filiar totalmente a nenhum deles, e assim parece fazer uso desses tipos para algo maior, que é a reflexão por imagens. Para efetuar tal reflexão, o filme lança mão de imagens do passado, contudo, de forma fragmentada, parecendo querer sugerir influências de forças que conformam a genealogia nacional – que é também atravessada pelos anos de colonização portuguesa – nos eventos contemporâneos – nas consequentes ações dos

¹¹ O navio, para o autor, foi e é, desde o século XVI, a maior reserva de imaginação, e nas civilizações sem os navios, “os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários” (FOUCAULT, 2006, p. 422).



sujeitos que seguem a essa genealogia. No fílmico, identificamos alguns desses elementos que constituem esse imaginário, integrando ao brasileiro o lusitano.

Sendo assim, o deslocamento espacial – a viagem – torna-se um mergulho no passado colonial, nas possíveis origens do Brasil, mas seu destino final se mostrou utópico, inalcançável. A jornada de Paco fez ao inverso o caminho navegado há meio milênio pelos portugueses: “a emigração para a Europa assume, assim, o caráter de volta sobre os próprios passos, de busca de uma origem mais remota onde tudo teria começado”. Contudo, descreve uma “trajetória cíclica que a marcha irreversível da história da modernidade ocidental torna impossível e que por isso se confunde com a morte” (FIGUEIREDO, 1999, p. 79). A tentativa de retorno ao passado se mostra frustrada para o personagem e o reencontro pleno com as origens, impossível.

Para melhor compreendermos essa querela, é válida uma comparação com a leitura que propõe Walter Benjamin (2012, p. 14) acerca da obra *Angelus novus* de Paul Klee: nela, o anjo – para Benjamin, o anjo da história – tem o rosto voltado para o passado. Ele gostaria de parar e reconstruir os fragmentos daquilo que foi destruído e acumula ruínas sobre ruínas a seus pés. Mas, como tem as asas abertas, um vendaval o arrasta “imparavelmente” para o futuro. O anjo segue rumo ao futuro, mas o que vê – e sua posição é sempre a do tempo presente – são somente as ruínas do passado. Ou seja: nesse fugaz instante percebido como “o presente”, o passado não cessa de interferir, projetando imagens de futuro. Vemos o futuro a partir das intenções desses passados.

A busca dos personagens pelas raízes pode sugerir, por outro lado, o estado de constante espera pelo Messias, por uma salvação que vem de fora: é do passado que virá D. Sebastião para alterar os rumos do futuro; em outras palavras, só se espera chegar aquilo a que já se conhece. Se assim for, o filme parece demonstrar que a própria eleição de Collor – mas não só ela – teve tons sebastianistas: no candidato, o povo identificou o signo do Messias. Mas, para além da constatação pontual – e o recurso à alegoria corrobora nesse sentido – parece sugerir a predisposição do homem, imerso numa cultura patriarcal, a esperar por figuras salvadoras como monarcas absolutistas, reis-sóis, fascistas, czares, marxistas, napoleões, Conselheiros, Getúlios, Juscelinos, governos economicamente milagreiros, Collors, Lulas...

No entanto, se o reencontro – impossível – com as origens é o *ethos* dos personagens, as forças que mobilizam o filme – enquanto organismo que compreende a trajetória dos personagens indo, no entanto, além dela – são de outra ordem. Pois, o gesto dos diretores de deslocar a câmera para a península ibérica é peculiar: ao contrário



daquilo que motiva os personagens, busca não a conciliação, e sim o conflito reflexivo. Ao narrar a saga intercontinental de Paco, os diretores, buscando desenvolver um pensamento por imagens, provocam tensões na própria noção de construção da história, pois trazem o passado para um confronto no presente.

Em síntese, podemos dizer que *Terra estrangeira* opera uma variação entre diferentes níveis de história. Melhor dizendo: na superfície de *Terra estrangeira*, coincidem diferentes temporalidades. Não se trata de um *flashback* ou de qualquer outro truque de montagem que obedeça a uma linearidade cronológica e identifique, coerentemente, o trânsito entre épocas, distinguindo passados e presente. Tampouco há viagens no tempo. O que vemos em *Terra estrangeira* é uma espacialização do tempo, a planificação heterogênea de uma estrutura histórica que se quer linear e causal – ao menos no senso comum ou nas noções positivistas de história. Assim, a história – aquela que remonta o passado – se apresenta em forma de estilhaços que compõem o presente: é nesse tempo, e somente nele, que vemos e reescrevemos o passado. Rememoramos. Anacroniza-se a própria genealogia.

Os quadros, as fotografias, os rostos dos velhos, os navios, a música: em *Terra estrangeira* filma-se o presente e nele sugere-se o passado como sendo composto por forças que o intencionam, o presidem. Ou seja: o passado tende a presidir as maneiras com as quais os seres sentem (*pathos*) e pensam (*logos*) – percebem os fenômenos no presente. Demonstra-se certa relação que atravessa as gerações humanas, pois, se o ser habita a linguagem, ou seja, é por ela constituído – ele não fala, ele é falado –, a linguagem é transcendente, precede a existência carnal do ser. Daí Varela (1996) propor um pensar-sentir em língua portuguesa.

Mas, a experiência do presente não pode ser compreendida como sendo de todo inerte ou passiva – ou seja, totalmente coordenada por esse passado transcendental –, pois a cada percepção corresponde uma intencionalidade. Por isso, no presente também podem ser traçados contrapontos entre as imagens – justamente devido à heterogeneidade da construção da história da qual fala Benjamin (2012) – tornando visível tal transcendentalidade. Parece ser algo dessa ordem que realiza *Terra estrangeira*. E assim vemos, com Lezama Lima (1988), que, em última instância, todo discurso histórico é uma ficção do sujeito. E o niilismo que Benjamin demonstra como influência de suas teses sobre o conceito de história parece demonstrar algo dessa natureza: é o sujeito, no presente, quem dá sentido ao passado que se acumula disforme.



Sendo assim, mais do que sobre a história em si, estamos a falar de processos de subjetivação operados pela linguagem, mas também das possibilidades de o sujeito dobrar essas linhas de força que o presidem. Nesse sentido, a partir de todas as intervenções ficcionais que opera na construção – e desconstrução – histórica, o que *Terra estrangeira* parece realizar é a recriação de uma memória que incorpora fatos históricos e mitos culturais para, a partir dessa matéria sensível e anacrônica, inscrever uma visão crítica de mundo, perpassando pelos dilemas da identidade e do nacional. Propõe um dever da consciência de uma brasilidade que se propõe enquanto travessia, “o eu coletivo quem se procura, sujeito e objeto da viagem” (VARELA, 1996, p. 59). Tratam-se, no entanto, de conclusões preliminares de uma pesquisa ainda em curso.

Referências bibliográficas

- ALEMANHA, ANO ZERO. Roberto Rossellini. Tevere Film; SAFDI. Itália, 1948. DVD.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 2. Ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.
- BENJAMIN, W. **O Anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BERNSTEIN, M.; FERNANDES, M.; SALLES, W.; THOMAS, D. **Terra estrangeira**: roteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL**. Glauber Rocha. Copacabana Filmes; Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas. Brasil, 1964. DVD.
- ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Teatro. Thomas, Daniela. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=124&lst_palavras=&cd_idioma=28555>. Acesso em: 04 de Abril de 2013.
- FIGUEIREDO, V. Em busca da terra prometida. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro. n. 15, pp. 73-83. Fev, 1999.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FREIRE, J. **Identidade e exílio em Terra estrangeira**. São Paulo: Annablume, 2009.
- HOMERO, **Odisseia**. São Paulo: Hedra, 2011.
- LEZAMA LIMA, J. **A expressão americana**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



NO DECURSO DO TEMPO. Wim Wenders. WDR; Wim Wenders Productions. Alemanha Ocidental, 1976. VHS.

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

PAIVA, S. Gênese do gênero *road movie*. **Significação: Revista de cultura audiovisual.** Nº 36, pp. 35-54, primavera-verão, 2011.

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

ROMA, CIDADE ABERTA. Roberto Rossellini. Excelsa Film. Itália, 1945. DVD.

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

TERRA EM TRANSE. Glauber Rocha. Mapa Filmes. Brasil, 1967. DVD.

TERRA ESTRANGEIRA. Walter Salles e Daniela Thomas. Videofilmes. Brasil; Portugal, 1995. DVD.

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

XAVIER, I. **O Discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência, 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.