



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

HOULDINE NASCIMENTO E SILVA

O CINEMA DE WALTER SALLES: realismo como estrada para a ficção

RECIFE

2021

HOULDINE NASCIMENTO E SILVA

O CINEMA DE WALTER SALLES: realismo como estrada para a ficção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

RECIFE

2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

S586c Silva, Houldine Nascimento e
O cinema de Walter Salles: realismo como estrada para a ficção /
Houldine Nascimento e Silva. – Recife, 2021.
111f.: il. fig.
Sob orientação de Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
2021.

Inclui referências e apêndice.

1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Walter Salles. 4. Ficção. 5.
Documentário. 6. Efeitos de Real. I. Rodrigues, Laécio Ricardo de Aquino.
(Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-13)

HOULDINE NASCIMENTO E SILVA

TÍTULO DO TRABALHO: “O cinema de Walter Salles: realismo como estrada para a ficção”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 19.10.2021

BANCA EXAMINADORA

Participação via Videoconferência

PROF. LAECIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES
Orientador /UFPE

Participação via Videoconferência

PROFA. CRISTINA TEIXEIRA VIEIRA DE MELO
Membro Interno/UFPE

Participação via Videoconferência

PROF. MARCELO MONTEIRO COSTA
Membro Externo/UFPE

Dedicado aos meus pais, Carlos Alberto e Penha Cristina

AGRADECIMENTOS

Depois de meses desenvolvendo esta pesquisa, diante de um cenário pandêmico, o primeiro agradecimento não poderia ser diferente: vai ao meu orientador, Laécio Ricardo, que está desde o começo acompanhando todo o processo. Agradeço também aos meus pais, Carlos Alberto e Penha Cristina, pois sem eles não existiria. Minha gratidão se estende às amigas e aos amigos que deram suporte quando o projeto ainda estava na fase de elaboração. Não os cito nominalmente para não cometer injustiça.

A Edgar Mattos, guardião que me ajudou a chegar à Universidade. Também agradeço ao meu chefe, o jornalista Magno Martins, que foi bastante compreensivo em momento-chave. A todos os professores e professoras que tive, sem dúvida essenciais para a minha formação cidadã. Evoco o patrono da Educação brasileira, Paulo Freire, que foi preciso ao dizer: “O educador se eterniza em cada ser que educa.”

Em tempos difíceis, como o atual, é necessário demonstrar gratidão à minha *alma mater*: a Universidade Federal de Pernambuco, onde me graduei em Jornalismo e para onde retornei para cumprir esta jornada no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM/UFPE). Aproveito, também, para agradecer aos funcionários deste mesmo PPGCOM, em especial a José Carlos e Roberta Soares, pelo auxílio prestado durante tantas idas e vindas para esclarecimentos e solicitações.

Os agradecimentos seguem aos demais que me ajudaram a chegar até aqui.

RESUMO

Esta pesquisa visa a identificar que características permeiam o cinema ficcional de Walter Salles Júnior. Para tal, selecionamos quatro longas-metragens dirigidos por ele e que têm como ponto de contato a questão estética e a presença de personagens afins (latino-americanos): *Terra estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), *Diários de motocicleta* (2004) e *Linha de passe* (2008). Nossa premissa é a de que Salles se ampara em um cinema de pressupostos realistas, na tentativa de que o espectador se envolva com a narrativa como se fossem acontecimentos do cotidiano. Isso passa por aspectos como verossimilhança e efeito de real – dispositivo identificado por Roland Barthes nas artes –, além de sua trajetória inicial de documentarista e como esse ponto de partida influenciou suas produções ficcionais. Nossa dissertação também considera visões de teóricos como André Bazin e Jean-Louis Comolli sobre o realismo no cinema. A partir da análise fílmica, buscamos detectar se há algum traço de autoria e de que maneira o diretor se debruça acerca da alteridade.

Palavras-chave: Cinema; Walter Salles; Ficção; Documentário; Efeitos de Real.

ABSTRACT

This research tries to identify the characteristics of Walter Salles Junior's fictional cinema. So, we selected four feature films directed by him that are aesthetically similar and there are culturally close characters (Latin Americans): *Foreign Land* (1995), *Central Station* (1998), *The Motorcycle Diaries* (2004) and *Linha de Passe* (2008). Our premise is that Salles rises to a realistic cinema to involve the spectator with the narrative as if he were in real life. This involves aspects such as verisimilitude and the reality effect – a device identified by Roland Barthes in the arts –, in addition to the beginning of Walter Salles as a documentarian and how this starting point influenced his fictional productions. Our dissertation also considers views of theorists such as Andre Bazin and Jean-Louis Comolli about realism in cinema. Based on the film analysis, this research appears to investigate whether there is any authorship and how the director deals with alterity.

Keywords: Cinema; Walter Salles; Fiction; Documentary; Reality effect.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	AS RAÍZES DO CINEMA DE WALTER SALLES	13
2.1	SALLES E A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO	14
3	UMA FICÇÃO ATRAVESSADA PELO REAL?	26
3.1	A PRESENÇA DO FACTUAL NA CONSTRUÇÃO FICCIONAL	33
4	UM DIRETOR EM CONSTRUÇÃO	38
4.1	<i>TERRA ESTRANGEIRA</i> : O CONFINAMENTO EM LUGARES DISTANTES	39
4.2	<i>CENTRAL DO BRASIL</i> : NO CORAÇÃO DE UM PAÍS	50
4.3	DISTOPIA ESTRANGEIRA VERSUS UTOPIA SERTANEJA	59
5	O OLHAR SOBRE O OUTRO	64
5.1	SALLES E A ESTRADA	67
5.2	<i>DIÁRIOS DE MOTOCICLETA</i> : UMA VIAGEM PELA AMÉRICA LATINA	71
5.3	<i>LINHA DE PASSE</i> : DOCUMENTANDO A TRADICIONAL FAMÍLIA BRASILEIRA.....	80
6	SALLES AUTOR?	89
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
	REFERÊNCIAS	99
	APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS.....	109

1 INTRODUÇÃO

“Estou muito mais interessado pelas pessoas que não conheço ou pelos territórios em que não estive do que por aqueles que tenho profundo conhecimento.”¹ Foi assim que o cineasta Walter Salles Júnior (Rio de Janeiro, 1956) descreveu em uma entrevista à BBC, em 2008, quando do lançamento de *Linha de passe* na Inglaterra, o que move seu desejo de fazer cinema. E, dessa forma, sua trajetória cinematográfica foi construída: com uma busca quase incessante pelo desconhecido. Seu começo, como documentarista, já indicava isso.

Em *Japão: uma viagem no tempo* (1986), um trabalho feito para a extinta TV Manchete, Salles destacava a modernidade presente na sociedade japonesa, com a força da tecnologia movendo vivências, quebrando uma falsa ideia do Ocidente quanto ao Oriente, onde a população se manteria presa às tradições e resistente a mudanças. Isso já apontava para uma tentativa de compreender o outro. Essa e outras experiências com documentários serviram para que o diretor avançasse na construção de seu cinema ficcional, incorporando aspectos do documental em boa parte destas obras.

Em seu filme mais premiado, *Central do Brasil* (1998), Walter Salles aborda a busca de um garoto órfão pelo pai, saindo do Rio de Janeiro rumo ao Sertão nordestino. Tudo isso com a ajuda de uma professora aposentada, que resolve guiá-lo nessa missão. Este longa-metragem proporcionou o meu primeiro contato com a obra do diretor e foi o responsável por desencadear em mim um interesse em conhecer o restante de sua filmografia. Assim como muitos brasileiros, acompanhei a grande repercussão que o filme teve dentro do país por sua participação no Oscar, rendendo uma inédita indicação para uma atriz brasileira: Fernanda Montenegro.

Apesar de infante (eu tinha apenas 7 anos de idade), estive entre os milhões de brasileiros que se voltaram para a transmissão da cerimônia na TV, em 1999, por mais remota que fosse a possibilidade de vitória na badalada premiação de cinema estadunidense. Para além da fama, chamou a minha atenção, em um primeiro momento, a carga emotiva presente na obra e a grande viagem empreendida numa

¹ Original: “I'm much more interested by the people I don't know or the territories I haven't been in than by those that I have deep knowledge of” [Esta e demais traduções do autor]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jl5lBoebVTw>>. Acesso em: 08 de jun. 2021.

trama cheia de reviravoltas. De lá para cá, criei uma relação afetiva com o filme e o vi incontáveis vezes.

Isso me levou a assistir a outras produções dirigidas por Salles. Ao ingressar no curso de Jornalismo, em 2011, quis ir a fundo naquilo que me impactou ainda na infância. Esse desejo de desvendar essas inquietudes se somou à minha atuação em redações e na própria academia, em razão do interesse pela crítica cinematográfica e ao passar a escrever e comentar sobre filmes. Para mim, tornou-se evidente que o documentário fora uma espécie de preparação para que Walter Salles adentrasse no cinema de ficção. Isso culmina na busca em estabelecer uma narrativa crível para o espectador e pela própria estética empregada nessas obras ficcionais.

Por isso mesmo, causou estranhamento que em *A grande arte* (1991), sua estreia na ficção, recorresse a um produto excessivamente estilizado. Se esse debate foi uma decepção por este motivo, *Terra estrangeira* (1995) representou um marco no cinema brasileiro dos anos 1990, dentro de um período difícil, que se convencionou chamar de “Retomada”, e apresentou o diretor a grandes plateias e festivais, abrindo caminho para que viesse seu maior sucesso (*Central do Brasil*). Com estrondosa recepção dentro e fora do país, Salles se consolidou enquanto cineasta.

Nos anos 2000, ele seguiu com projetos internacionais que reverberaram em festivais como Cannes – *Diários de motocicleta* (2004), *Linha de passe* (2008) e *Na estrada* (2012) – e Veneza (*Abril despedaçado*, 2001). De tudo isso mencionado, nasce a tentativa de mapear nesta pesquisa singularidades do cinema que é feito por este diretor. Para tal, selecionei quatro filmes que, em um primeiro olhar, se enquadram no que a pesquisa almeja (investigar que características permeiam seus filmes, se a partir delas é possível identificar traços que apontem uma autoria e de que forma a alteridade – sobretudo o outro desconhecido, como Salles aponta na entrevista citada – é apreendida ou registrada por ele nestas produções): *Terra estrangeira*, *Central do Brasil*, *Diários de motocicleta* e *Linha de passe*.

Parto de uma premissa de que Salles se vale de um cinema realista, na tentativa de que o espectador se envolva com a narrativa como se fossem acontecimentos do cotidiano. A visibilidade alcançada por estes filmes foi algo que, de partida, me convidou a enfrentá-los. Além disso, tendo em vista as limitações de uma dissertação, era necessário investir num recorte e adotei o meu vínculo afetivo

com tais obras como baliza. Contudo, tal escolha abre um desafio: o de se desprender do encantamento inicial com estas produções e observá-las com o senso crítico necessário. Importante observar que, em duas delas (*Terra estrangeira* e *Linha de passe*), existe uma codireção com Daniela Thomas². Outra pergunta se faz presente: qual é a parcela de contribuição de Salles nestes trabalhos em que dividiu a realização? Aliás, num trabalho em coautoria é possível tal distinção – distribuir o quinhão de cada um?

Pela relevante contribuição ao cinema brasileiro e por se tratar de um realizador bastante conhecido, muito já foi dito sobre seu cinema. Livros, artigos, dissertações e teses já se debruçaram sobre sua obra. Entre esses diversos escritos, destacam-se por tema: a recorrência do gênero *road movie* na carreira (casos do livro *Na estrada: o cinema de Walter Salles*, de Marcos Strecker, e da dissertação *O outro lado da estrada: o estudo do gênero road movie no cinema de Walter Salles*, de Ana Luiza Pereira Romanielo); a tentativa de identificar uma grande característica em seu cinema (a dissertação *Por um cinema humanista: a identidade cinematográfica de Walter Salles*, de Mariana Mól Gonçalves); o foco na fase documental (como na dissertação *Salles do real: relações entre sujeitos e contextos nos documentários de Walter Salles*, de Luciana Modenese) e algumas análises sobre cada filme (a exemplo das dissertações *Identidade e exílio em Terra estrangeira*, de Janaína Cordeiro Freire, e *Abril despedaçado: das montanhas albanesas ao sertão nordestino*, de Raquel do Monte Silva).

Contudo, acredito que o ineditismo desta pesquisa está no foco proposto e no recorte fílmico mais amplo – sem imersão em um só título. Para a Academia, considero que é de grande valia aprofundar uma reflexão a este respeito. São tópicos que entram em consonância com a linha de pesquisa *Estética e Culturas da Imagem e do Som*, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e que, dessa forma, não somente ampliarão a bibliografia sobre o referido cineasta, mas também sobre o cinema brasileiro, uma vez que Salles é figura importante na cena nacional há pelo menos 30 anos.

² Cineasta brasileira (Rio de Janeiro, 1959). Com Walter Salles, ela também dividiu a direção nos curtas *Adão ou Somos todos filhos da terra* (1998) e *A saga de Castanha e Caju contra o Encouraçado Titanic* (2002), além do longa-metragem *O primeiro dia* (1999), um episódio do filme *Paris, te amo* (2006) e colaborar com diálogos adicionais no roteiro de *Abril despedaçado*.

Passemos, então, ao que está por vir. No primeiro capítulo, “As raízes do cinema de Walter Salles”, faço uma contextualização sobre a trajetória do diretor: dos primeiros contatos com o audiovisual, avançando para o início em documentários televisivos, a transição para o cinema e as circunstâncias dessa passagem, focando no período em que este realizador floresce (a *Retomada*) e as agruras que constituíram aquele momento, quando Salles conquista um protagonismo dentro do cinema brasileiro.

Já o segundo capítulo, “Uma ficção atravessada pelo real?”, parte justamente deste questionamento. Nele, trato de questões ontológicas do próprio cinema, que transitam pelo que caracteriza o realismo e se esse aspecto está de fato presente nos filmes de Walter Salles. Nessa parte, também abordo como o documentário serve de preparação e influencia a construção fílmica do diretor. O terceiro capítulo – “Um diretor em construção” – se concentra na análise fílmica de dois projetos noventistas (*Terra estrangeira* e *Central do Brasil*) de Salles, sem ignorar o que antecedeu estas produções.

No quarto capítulo, “O olhar sobre o outro”, me debruço justamente sobre a forma com que Walter Salles retrata seus personagens, em especial nos filmes *Diários de motocicleta* e *Linha de passe*. Antes de particularizar, levanto ideias sobre uma questão bastante problematizada nos últimos anos, que é o “lugar de fala”, resgatando alguns conceitos e impasses acerca do assunto para obter uma resposta. A partir dessas observações, chegamos ao último capítulo (“Salles autor?”), que traz, evidentemente, elementos relacionados a autoria no cinema e se determinadas recorrências na obra de Salles são suficientes ou não para enquadrá-lo nesta categoria.

As considerações finais servem para uma breve reflexão sobre a trajetória de Salles no audiovisual, seus desdobramentos e se ele exerce alguma influência sobre outros realizadores (é possível falar em herdeiro?).

2 AS RAÍZES DO CINEMA DE WALTER SALLES

Antes de iniciar uma investigação propriamente dita sobre o que caracteriza a obra ficcional do diretor Walter Salles Júnior, considero relevante tratar brevemente do momento que antecede sua carreira enquanto cineasta e contextualizar o período em que emerge enquanto realizador. Filho do banqueiro e diplomata Walther Moreira Salles (1912-2001) e da colecionadora de moda Eliza Vianna Gonçalves (1929-1988), o cineasta carioca criou interesse pelas artes ainda na infância, quando viveu dos seis aos 13 anos em Paris, tomando contato com os trabalhos fotográficos de Henri Cartier-Bresson (1908-2004) e André Kertész (1894-1985). Ao mesmo tempo, viu de perto a efervescência e discussões do cinema francês sobre a chamada *Nouvelle Vague*, bem como os acontecimentos de Maio de 1968³.

O retorno ao Brasil se deu em 1969. Na segunda metade dos anos 1970, Salles Jr. graduou-se em Economia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), em uma tentativa de atender aos anseios da família, que construiu fortuna no setor financeiro. Sua guinada para o cinema ocorreu em 1979, quando mudou-se para os Estados Unidos e ingressou no Mestrado em Comunicação Audiovisual da Universidade do Sul da Califórnia⁴. Walter Salles abreviou a estadia em solo norte-americano no início dos anos 1980, abandonando o curso e regressando ao Brasil para dirigir programas de televisão.

O começo no audiovisual ocorreu na TVE do Rio. Entre 1983 e 1985, dirigiu o programa de entrevistas *Conexão Internacional*, apresentado na Rede Manchete pelo jornalista Roberto D'Ávila, com quem fundou a produtora Intervídeo⁵. Ainda na emissora, Salles realizou os documentários *Japão, uma viagem no tempo* (1986) e *China, o império do centro* (1987). No mesmo ano, lançou com o irmão documentarista, João Moreira Salles, a produtora VídeoFilmes. Sua experiência com documentários televisivos seguiu com projetos sobre músicos brasileiros feitos a partir

³ Período na França caracterizado por greves gerais e ocupações estudantis. Uma época de grande movimentação social, com reivindicações contra posturas mais conservadoras, com reflexo em questões culturais dentro e fora do país.

⁴ Nome original: University of Southern California.

⁵ Informação disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/ricardo-davila/perfil-completo/>>. Acesso: 15 de jun. 2021.

de uma parceria com o produtor e crítico musical Nelson Motta: *Marisa Monte* (1988), *Chico ou O país da delicadeza perdida* (1989) e *Caetano 50 anos* (1993).

Neste último, é importante destacar a participação de nomes que integraram outros trabalhos de Walter Salles, entre os quais: a montadora Isabelle Rathery, de *A grande arte*, *Central do Brasil* e *Abril despedaçado*; o diretor de fotografia Affonso Beato⁶, que volta a colaborar em *Água negra* (2005), primeira incursão de Salles no cinema norte-americano; e a então diretora de arte Daniela Thomas, que também exerceu a função em *Terra estrangeira*. É importante salientar o interesse de Salles pela própria história do cinema. Durante sua trajetória, revelou-se muito consciente, lutando pela preservação de filmes⁷ – caso da restauração de *Limite* (1931), de Mário Peixoto, feita pela VideoFilmes em parceria com a Cinemateca Brasileira⁸ – e incentivando novos realizadores.

Além disso, há reverência a diretores veteranos do cinema brasileiro, entre os quais Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), um dos grandes nomes do Cinema Novo⁹, de quem coproduziu *Casa grande e senzala* (2000), *Brasília 18%* (2006) e *A música segundo Tom Jobim* (2012); e Eduardo Coutinho (1933-2014), cujos documentários também tiveram a VideoFilmes entre os coprodutores.

2.1 SALLES E A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO

Dito isso, avancemos para a fase em que Walter Salles Júnior passa a se dedicar aos trabalhos no cinema. Ele obtém notoriedade na segunda metade dos anos 1990, durante a *Retomada*. A nomenclatura pressupõe uma estagnação do cinema

⁶ Rio de Janeiro, 1941. Diretor de fotografia que obteve notoriedade no Cinema Novo, em filmes como *O dragão da maldade contra o Santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, e *Pindorama* (1970), de Arnaldo Jabor. Ele também trabalhou com cineastas norte-americanos e europeus, a exemplo do cineasta espanhol Pedro Almodóvar em *A flor do meu segredo* (1995), *Carne trêmula* (1997) e *Tudo sobre minha mãe* (1999).

⁷ Em novembro de 2020, Walter Salles recebeu Prêmio FIAF. A honraria é concedida desde 2001 pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes em reconhecimento a realizadores que trabalharam pela preservação do cinema. A Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio, uma das filiadas da FIAF, propôs o nome do diretor. Informação disponível em: <<https://mam.rio.cinemateca/walter-salles-vence-o-premio-fiaf-2020/>>. Acesso: 17 de jun. 2021.

⁸ Trabalho de restauração teve continuidade com a colaboração da World Cinema Foundation, fundada pelo cineasta Martin Scorsese em 2007 para a preservação de filmes de países em desenvolvimento. Salles foi convidado pelo diretor estadunidense para integrar a instituição, ocupando a função de conselheiro. Informação disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2405200713.htm>>. Acesso: 17 de jun. 2021.

⁹ Movimento cinematográfico que surgiu no Brasil na segunda metade dos anos 1950. Com influências do Neorrealismo e da Nouvelle Vague, esta corrente também tinha o ideário político de se livrar da influência norte-americana sob vários aspectos, sobretudo a estética.

brasileiro em dado momento. Muito disso em razão de medidas que prejudicaram o setor durante a gestão do presidente Fernando Collor de Mello, o primeiro eleito por voto popular após a redemocratização do país. Com sua ascensão ao poder, em 1990, algumas ações afetaram consideravelmente a cultura brasileira: a extinção do Ministério da Cultura e da Embrafilme, bem como de mecanismos de incentivo à produção.

Estas decisões, contudo, não chegaram a paralisar por completo a produção audiovisual, mas abalaram consideravelmente a cinematografia do Brasil entre 1990 e 1994. “No princípio da década, apenas dois ou três longas-metragens nacionais chegavam às telas a cada ano” (ORICCHIO, 2000, p. 137). O termo *Retomada*, utilizado para descrever a situação do cinema nacional na fase pós-Collor, não é unânime entre os estudiosos por entendimentos variados. Entre os realizadores da época, também. Há divergências, inclusive, sobre os anos que compreenderiam esse ressurgimento: para a pesquisadora Lúcia Nagib, vai de 1994 a 1998 (NAGIB, 2002, p. 13).

O jornalista Luiz Zanin Oricchio, por sua vez, considera que a *Retomada* se estende até 2002, ano de lançamento de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Na sua visão, a obra “cabe muito bem como epílogo simbólico de um ciclo” (2003, p.24). Como justificativa, diz o seguinte:

Financiado em ínfima parte pelas leis de renúncia fiscal, [Cidade de Deus] teve 3,2 milhões de espectadores, transformando-se no recordista da Retomada. Revogando uma série de preconceitos tidos como verdades absolutas, comunicou-se com o público abordando um tema de caráter social, sem nenhum ator global, com elenco de atores negros, até então desconhecidos (ORICCHIO, 2003, p. 24).

Já o crítico e curador Eduardo Valente contesta o termo por avaliar, entre outros pontos, que ele é falho por querer dar conta de todo o cinema brasileiro – cuja trajetória em si é marcada por muitas dificuldades – no período designado, bem como a imprecisão quanto aos anos que contemplariam esse pretense retorno.

Se é verdade que com a extinção da Embrafilme no governo Collor uma certa produção brasileira foi levada ao zero quase absoluto (sobraram exemplos isolados de filmes sendo terminados, que haviam sido começados ainda na Embrafilme), também é verdade que a Boca do Lixo mantém os números totais do cinema nacional quase inalterados no período. E mais: numa produção tão irregular desde seu início, como é a brasileira, tão dependente de fatores externos a seu próprio campo de ação, um soluço de dois ou três anos é tão comum quanto qualquer outra coisa, se olharmos a macro-História.

Então, talvez fosse melhor se falar em "Cinema das Leis de Incentivo", talvez, esta sim uma marca específica do período (VALENTE, 2003)¹⁰.

Para o jornalista e pesquisador Luiz Joaquim (2004, p. 21), não há dúvida de que houve um baque entre as produções audiovisuais brasileiras no referido período. Ele considera que o fechamento da Embrafilme, em 16 de março de 1990, foi a “data de origem” desta fase ruim para o cinema feito no Brasil. O impeachment de Fernando Collor em 1992 levou o seu vice, Itamar Franco, a ocupar o cargo presidencial e sancionar a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.695/93), que permitiu novamente o financiamento de filmes por meio de incentivos fiscais, encorajando a produção de novos longas-metragens no Brasil. Os poucos que foram lançados entre 1990 e 1993, em geral, “eram feitos de maneira quase artesanal e obtinham mínimo resultado no mercado” (ORICCHIO, 2000, p. 136).



Figura 1 – Cena do filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*. FONTE: IMDb¹¹.

¹⁰ Informação disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/frames.htm>>. Acesso: 04 de jan. 2021.

¹¹ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0109380/mediaviewer/rm14277632/>>. Data de acesso: 06 de set. 2021.

O impulso às produções nacionais só é visto com clareza a partir de 1995, com a chegada de *Carlota Joaquina: princesa do Brasil*, de Carla Camurati, às salas de cinema. Uma sátira à passagem da Família Real portuguesa pelo Brasil, a obra fez sucesso com o público e foi vista por mais de 1,2 milhão de espectadores, apesar das dificuldades iniciais de distribuição (a própria Camurati ficou encarregada disso). De certa forma, *Carlota Joaquina* foi responsável pela reconciliação do audiovisual brasileiro com o público que, assim, voltava a dar atenção a produções locais. O filme de Carla Camurati abriu caminho para novos lançamentos do cinema de nosso país.

A produção de cinema no Brasil é historicamente concentrada no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas há uma leve descentralização nesse período, permitindo que produções de lugares variados ganhassem um impulso: casos de Ceará (*Corisco e Dadá*, 1996) e Pernambuco (*O baile perfumado*, 1997), entre outros. É uma época em que diretores veteranos também se sentem à vontade para filmar. Nelson Pereira dos Santos (*A terceira margem do rio*, 1994), Cacá Diegues (*Veja esta canção*, 1994) e Walter Lima Jr. (*O monge e a filha do carrasco*, 1995) são alguns nomes. Coincidentemente, estes três diretores se notabilizaram no Cinema Novo.

Havia outro ponto de contato entre as produções dessa época e o movimento cinematográfico sessentista: o interesse que realizadores brasileiros contemporâneos tiveram em ambientar suas obras ficcionais no sertão e na favela. Na ala sertaneja estão *Tieta do Agreste* (1996), *Guerra de Canudos* (1997), *O cangaceiro* (1997), *Central do Brasil* (1998), *Milagre em Juazeiro* (1999), *Eu tu eles* (2000), *Abril despedaçado* (2001), etc. Entre os filmes que tomaram o caminho da favela, aparecem *Como nascem os anjos* (1996), *Orfeu* (1999), *O primeiro dia* (1999) e *Cidade de Deus* (2002), o qual marca o desfecho desse momento do audiovisual brasileiro.

Para além destes dois territórios preferidos, muitos filmes de ficção feitos no Brasil também tinham uma aparente predileção por uma “dramaturgia do exílio”.

Não é o único ou um raro personagem a romper com seu espaço de origem para alterar a rota de um percurso biográfico. Essa recorrência de deslocamentos e rupturas nos leva a especular quais as possíveis razões para essas opções. Parece haver uma dramaturgia do exílio nos últimos anos (EDUARDO, 2007).



Figura 2 – Cena do filme *Cidade de Deus*. FONTE: *Print* de tela do filme.

Ainda de acordo com Cleber Eduardo, são vários pontos de partida e percursos feitos pelos personagens. “Partindo de São Paulo para Miami, Paris e para o Norte do Brasil, do Sul e do Nordeste para o Cristo Redentor, do sertão nordestino para o mar, do Ceará para o Sul. Parte-se de todos os lugares e para todos os lugares” (ibid.)¹². Apesar dessas similaridades, acredito não ser possível categorizar esse período como uma escola ou movimento cinematográfico tal qual foi o Cinema Novo. Além disso, grande parte das produções da *Retomada* também atingiu um bom padrão técnico e adotou uma abordagem estética mais próxima a de obras hollywoodianas ou europeias.

Isso proporcionou uma maior internacionalização dos filmes brasileiros, que voltaram a circular com assiduidade em festivais e premiações de cinema no exterior, a ponto de três produções nacionais representarem o país no Oscar: *O quatrilho* (1995), *O que é isso, companheiro?* (1997) e *Central do Brasil*. O caso deste último é emblemático: o filme de Walter Salles começou sua prolífica trajetória no Festival de Berlim, em fevereiro de 1998. Sua trama humanista sobre a improvável amizade entre um garoto órfão e uma professora aposentada que escreve cartas para analfabetos encantou o júri presidido pelo ator inglês Ben Kingsley, que concedeu o Urso de Ouro

¹² Entre esses filmes, estão obras do próprio Walter Salles, como *Terra estrangeira* e *Abril despedaçado*, além de projetos de outros diretores: *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), *Estorvo* (Ruy Guerra, 2000), *Latitude Zero* (Toni Venturi, 2001) e *O príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002).

– maior honraria do festival alemão – ao filme brasileiro. Um fato inédito. Fernanda Montenegro também foi agraciada com o prêmio de melhor atriz.

No segundo semestre, *Central do Brasil* seguiu a carreira em festivais de cinema importantes, como Vancouver e Toronto, ambos no Canadá; além de San Sebastián, na Espanha, e Mar del Plata, na Argentina. Por onde passou, foi acumulando honrarias. Ao todo, foram mais de 50 prêmios, superando a casa dos 6 milhões de espectadores no mundo.¹³ No Oscar de 1999, além da indicação à categoria de filme estrangeiro, Fernanda obteve uma honrosa nomeação como melhor atriz.

O longa de Salles marcou posição entre as maiores bilheterias do cinema brasileiro dos anos 1990: foi o terceiro mais visto, com um público pagante de 1.189.136, atrás apenas de *O noviço rebelde* (1.501.035) e *Carlota Joaquina* (1.286.000)¹⁴. “Por força de sua premiação no exterior, mas também pelo conteúdo humanístico que parece ir ao encontro da expectativa das pessoas, ‘Central do Brasil’ sensibiliza as plateias, conseguindo boa bilheteria” (ORICCHIO, 2000, p. 139). Esse prestígio alcançado com *Central do Brasil* pôs Walter Salles no radar internacional.

Avalio, contudo, ser de relevo expor que a insistente tentativa de internacionalização do cinema brasileiro engendrada nesse período nem sempre foi benéfica, por vezes demonstrando problemas. Trago os exemplos de *Jenipapo* (1995) – cujo título de exportação é *The Interview* –, de Monique Gardenberg, e *Bela Donna* (ou *White Dunes*, 1998), de Fábio Barreto, bem como *A grande arte* (*Exposure*, 1991), debute de Walter Salles Jr. em longas ficcionais que trataremos mais adiante. Os três falados majoritariamente em Inglês e com a presença de atores estrangeiros enquanto protagonistas. Havia um desejo explícito de falar para um público de fora, buscando grandes plateias e, assim, conquistar o mercado externo.

Tudo isso acabou resultando em esquisitices. Essa corrida por uma projeção internacional e a reprodução de estereótipos brasileiros para espectadores estrangeiros nesses filmes foram um “tiro pela culatra”, considerando a má repercussão entre a crítica especializada e o interesse criado pelo público. Utilizemos

¹³ Informação disponível no site oficial do filme: <<https://centraldobrasil.com.br/sobre/>>. Acesso: 06 ago. 2021.

¹⁴ (Oricchio, 2000, p.138).

o caso de *Bela Donna*, uma adaptação do romance *Riacho doce* (1939), do escritor paraibano José Lins do Rêgo. Em linhas gerais, a trama do filme acompanha um casal de norte-americanos, Donna (interpretada pela atriz canadense Natasha Henstridge) e Frank (o estadunidense Andrew McCarthy), que se desloca à praia de Morro Branco, no Ceará, ainda nos anos 1930. O homem vai em busca de poços de Petróleo, já a esposa se apaixona por um pescador local (Eduardo Moscovis), com quem passa a ter um relacionamento extraconjugal¹⁵.

Os clichês também envolvem religiosidade a partir da supersticiosa mãe deste pescador. Dos R\$ 5,5 milhões que compuseram o orçamento vultoso do filme para os padrões brasileiros, R\$ 2 milhões foram de pagamento de cachês para os três atores estrangeiros e serviços de pós-produção. Fábio Barreto também guardou a ilusão de que o longa-metragem tornaria Henstridge, que havia estreado em uma produção de terror chamada *A experiência* (1995), uma “major actress”, ou seja, um nome de grande prestígio¹⁶.

A expressão utilizada para se referir à atriz evidencia esse desespero que acometeu alguns diretores brasileiros para tornar os filmes internacionais. Ainda mais se considerarmos a mudança de nacionalidade da protagonista – de sueca no livro para uma estadunidense no filme – e de outros elementos presentes no enredo, a aproximá-lo de um cinema dominante, historicamente falado em Inglês e tocado pela indústria audiovisual dos Estados Unidos.

Também soa irônico que o diretor se aproprie de um romance tido como regionalista¹⁷ para promover essa jornada transnacional, desvirtuando a essência da obra que serviu como ponto de partida por interesses puramente comerciais. Penso

¹⁵ Sinopse disponível em: <<http://www.riofilme.com.br/bela-donna-brasil-1998/>>. Data de acesso: 05 de jul. 2021.

¹⁶ Informação disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/6/04/ilustrada/31.html>>. Data de acesso: 05 de jul. 2021.

¹⁷ Na literatura brasileira, uma geração de escritores obteve notoriedade por retratar questões que afligiam a sociedade nos anos 1930, numa perspectiva regional. Eles destacaram problemas sociais, promovendo uma reflexão política por meio das obras. Poetas e romancistas integraram a chamada *Geração de 30*. Especificamente sobre os romances: ficaram marcados por um engajamento político. Entre os autores, estavam Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e José Lins do Rego. Essas obras resgataram o regionalismo romântico – visto antes no século 19 e com uma perspectiva idealizada sobre a identidade brasileira – por um prisma realista a partir da visão pessoal dos escritores. Outras informações podem ser conferidas em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/regionalismo-literatura-das-peculiaridades-do-brasil.htm>>. Data de acesso: 05 de jul. 2021.

que o efeito foi justamente o oposto, transformando esse produto em um “filme de lugar nenhum”. De maneira semelhante aconteceu com *Jenipapo*. A sensação tida ao ver este filme é de que, se o Cinema Novo se valesse dos procedimentos e padrões da estética dominante ou *mainstream*, o resultado seria parecido ao obtido neste projeto. Como pano de fundo, ali estão injustiças cometidas contra um grupo de pessoas sem-terra. Há até um momento de cantoria que emula de forma canhestra *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha.

No centro de tudo está um jornalista estadunidense chamado Michael (Henry Czerny), que trabalha no Brasil em um periódico bilíngue, e um missionário católico que encampa a luta dos camponeses (Patrick Bauchau). A missão desse repórter é arrancar uma entrevista do padre, que tem se recusado a falar com a imprensa. Para chegar ao religioso, este jornalista supera limites que envolvem a ética da profissão. O maior problema não está na sinopse, mas novamente na forma exótica com que os personagens e situações são abordados, além desse direcionamento para um cinema tipo exportação. Assim, chegamos à conclusão de que, se um filme é feito no Brasil, não significa necessariamente dizer que ele carrega consigo ou dialoga com elementos do que poderíamos chamar de uma *identidade brasileira*.



Figuras 3 e 4 – Cenas dos filmes *Jenipapo* e *Bela Donna*. FONTES: *Print* de tela e IMDB¹⁸.

Sobre a *Retomada* em si: também é preciso levar em consideração que outros períodos instáveis marcaram a trajetória do audiovisual no país e que mudanças de governos por vezes provocam abalos no setor justamente devido ao seu histórico de dependência de políticas públicas para funcionamento, a exemplo do momento atual, que tem registrado inúmeros embates entre a classe artística e o governo federal, com

¹⁸ Disponível em: <<https://m.imdb.com/title/tt0120505/mediaviewer/rm3776755457/>>. Data de acesso: 06 de set. 2021.

ataques diretos do presidente Jair Bolsonaro¹⁹. Mesmo com a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2001, assumindo algumas funções da extinta Embrafilme, visando a dar mais segurança, a produção audiovisual segue vulnerável.

O que deveria ser encarada como uma política de Estado acaba sendo confundida por determinadas gestões como uma política de governo ou de mandato. Tamanha instabilidade causa prejuízos a um segmento que se revela importante para a economia, compondo R\$ 26,7 bilhões do Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro²⁰ anualmente e gerando mais de 330 mil empregos diretos e indiretos²¹. Em 2018, o valor representou 0,46% do PIB nacional e superou a indústria farmacêutica (IVANOV, 2019)²², tão relevante para a nossa sociedade. Não resta dúvida, portanto, da importância do audiovisual para a própria economia brasileira. Apesar da quantia vultosa que o setor movimenta, a Ancine ficou com um presidente interino de agosto de 2019 até maio de 2021, um mandato tampão de quase dois anos exercido pelo advogado Alex Braga Muniz.

A substituição aconteceu após a determinação judicial de afastamento do então diretor-presidente Christian de Castro – indicado para o cargo durante a gestão do presidente Michel Temer –, que virou réu em um processo por associação criminosa. O caso foi amplamente noticiado na imprensa em agosto e setembro de 2019²³. Segundo a denúncia do Ministério Público Federal, Castro teria atuado de forma ilegal com outras sete pessoas dentro da Ancine para ser favorecido com a escolha para o cargo. Do mencionado episódio policial para cá, a instituição passou a vivenciar o

¹⁹ Em uma de suas declarações públicas, o presidente pôs em xeque a qualidade das produções brasileiras: “Há quanto tempo a gente não faz um bom filme no país?”. Informação disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/12/ha-quanto-tempo-a-gente-nao-faz-um-bom-filme-no-pais-questiona-bolsonaro.shtml>>. Acesso em: 18 de jun. 2021.

²⁰ PIB do Audiovisual brasileiro em 2018. Informação disponibilizada pela Ancine: <<https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>>. Acesso: 18 de jun. 2021.

²¹ Dados disponíveis em reportagem da Folha de São Paulo: <<https://telepadi.folha.uol.com.br/alvo-de-r-225-milhoes-por-ano-industria-audiovisual-lanca-manifesto-em-defesa-setor/>>. Acesso: 17 de jun. 2021.

²² Afirmação foi feita pela então presidente da Ancine, Débora Ivanov, durante a 47ª edição do Festival de Cinema de Gramado, em 2019. Informação disponível em: <<http://www.festivaldegramado.net/pib-do-audiovisual-supera-o-da-industria-farmacutica-no-brasil/>>. Acesso: 17 de jun. 2021.

²³ Informação disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/presidente-afastado-da-ancine-vira-reu-em-processo-por-associacao-criminosa-23922163>>. Data de acesso: 06 de set. 2021.

descaso: em maio deste ano, chegou a ficar sem um diretor-presidente pela primeira vez desde sua fundação²⁴.

Esse imbróglio no governo Bolsonaro se soma a outros atritos da gestão com parte da classe artística, em especial com aqueles mais progressistas ou que simplesmente são críticos à sua administração, de inclinação ultraconservadora. Entraves e retaliações passaram a ocorrer por questões ideológicas, a exemplo do relacionado ao filme *Marighella* (2019), de Wagner Moura: em agosto deste ano, a Ancine arquivou o projeto de lançamento do longa-metragem sobre o ex-deputado e guerrilheiro comunista Carlos Marighella (1911-1969), um dos principais opositores da ditadura militar no Brasil e assassinado em uma emboscada.

Todas essas razões elencadas evidenciam que a utilização do termo *Retomada* mais serve para fins didáticos devido à dificuldade enfrentada e a necessidade de classificar os eventos que envolveram o cinema brasileiro nos anos 1990. De qualquer forma, foi nesse cenário turbulento, de novo recuo e posterior ascensão, que a carreira de Walter Salles Júnior se consolidou. Mais do que isso: tornou-se o nome mais conhecido entre os diretores brasileiros internacionalmente naquela época.

Todavia, é necessário pontuar que a produção de Walter Salles não foi afetada financeiramente em razão do ambiente adverso. Pelo contrário: não faltaram recursos aos seus projetos, que contaram com liberdade criativa e a própria instabilidade política serviu como pano de fundo em algumas de suas obras. Em 1991, ano de lançamento de *A grande arte*, ele contou com um orçamento de US\$ 5 milhões. O filme é uma adaptação de um romance homônimo de Rubem Fonseca e enveredou por uma trama criminal nas ruas do Rio de Janeiro, envolvendo um fotógrafo norte-americano, Peter Mandrake (Peter Coyote), que se lança no submundo da cidade para vingar a morte de uma amiga prostituta (Giulia Gam) e o estupro da namorada (Amanda Pays).

Ao mesmo tempo, ele fica encantado com o universo das facas e aprende a manuseá-las com um assassino profissional (Tchéky Karyo). As experiências anteriores de Salles no audiovisual em nada indicavam que seu debute na ficção seria

²⁴ Informação disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/gente/desgoverno-ancine-fica-sem-presidente-pela-primeira-vez-na-historia,81dc982ca3360c5c375660a282ed8798qmccs7r7.html>>. Acesso: 18 de jun. 2021.

dessa maneira, optando por uma hiperestilização na abordagem fílmica. A cena inicial é um bom exemplo disso, quando mostra o assassinato de uma mulher num quarto de hotel e a câmera logo em seguida desconstrói essa situação, saindo pela janela, num plano aéreo da cidade. Pouco tempo depois, aparecem garotos “surfando” em trens do Rio, ao som de uma música agitada. Rapidamente, nota-se que não para fins de denúncia social, mas meramente estéticos, numa linguagem ágil, próxima à publicitária, em um enredo que trazia claras influências do *noir*. Ao mesmo tempo, revelou uma surpreendente alienação social.



Figura 5 – Cena de *A grande arte*. FONTE: *Print* de tela.

As escolhas adotadas em *A grande arte* despertaram críticas e provocaram no próprio diretor reflexão. “Há, contudo, um choque entre os valores humanistas que marcariam a obra do diretor e uma espetacularização rascante da violência. Fato é que o filme colocou a carreira de Walter em xeque. Tratava-se de uma encruzilhada criativa” (STRECKER, 2010, p. 134). Existe também um aparente desejo de que esta obra atendesse ao mercado internacional e atingisse imediata repercussão no exterior, tanto pelo idioma utilizado quanto pela escalação do elenco.

Por essas e outras razões, este longa pode ser considerado um ponto fora da curva em sua filmografia e com o passar do tempo foi “em grande medida rejeitado pelo próprio diretor” (ibid.). Isso decepcionou sobretudo quem havia visto os trabalhos documentais de Salles para a televisão na década anterior. A desconexão da realidade apresentada neste trabalho levou Walter, em certo sentido, a redirecionar sua carreira. Essas questões fizeram com que ele partisse para a construção de *Terra estrangeira*, quase o oposto ao apresentado no debate.

Antes de entrar na análise fílmica, discutiremos a questão do realismo cinematográfico, um dos pontos centrais deste trabalho. Este é o assunto do próximo capítulo.

3 UMA FICÇÃO ATRAVESSADA PELO REAL?

A explanação feita até agora nos dá margem para que façamos considerações ontológicas sobre algumas características brevemente mencionadas durante o texto. São pontos caros ao próprio cinema e que demonstram integrar a obra fílmica do diretor Walter Salles. Começamos pelo realismo. No audiovisual, ele desponta através de duas vertentes: quanto aos materiais de expressão – uso de imagens e sons – e relacionado à temática abordada (VERNET, 1995, p. 134). A primeira delas foi tratada com bastante entusiasmo por teóricos, como o crítico francês André Bazin (1918-1958). Eles sustentavam essa crença de que o cinema, por si, era um dos modos de representação mais realistas, uma vez que “consegue reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar” (ibid.).

Desde os primórdios houve avanços com a incorporação de novas técnicas, como a introdução do som e de cores, o que simbolizou um ganho de realidade em dado momento. Assim como as características anteriores – mudo e preto e branco – eram apontadas como realistas. Esse ponto de vista limitador só seria suficiente para explicar o que a técnica do cinema é capaz de fazer em relação a outras expressões artísticas. Por essa e por outras razões, acabou superado.

Bazin se debruçou sobre o realismo no cinema como poucos. Em certo sentido, a partir de seus escritos, outros pensadores vieram a discorrer sobre o audiovisual, como é o caso do filósofo Gilles Deleuze. A percepção baziniana passou a ser vista como ingênua por aqueles que se detiveram à abordagem técnica, atrelada ao automatismo da máquina ou até mesmo à defesa da profundidade de campo e do plano-sequência no cinema, uma vez que avaliava que esses elementos “restituíam o mundo de uma maneira mais completa e automática” (COUTINHO *in* BAZIN, 2016, p. 21).

A ênfase de André Bazin sobre o cinema como “a arte do real” acabou sendo lida de maneira simplista e, poderíamos dizer, equivocada.

Devido exatamente à teoria que defendia um certo realismo ontológico e automático do cinema, Bazin passou a ser visto, principalmente depois de sua morte, como um teórico ingênuo, que acreditava ser possível colocar a câmera diante de qualquer realidade e, sem interferência do diretor, usar a revelação obtida pela câmera diretamente no filme (ibid.).

A fé inicialmente professada por Bazin no realismo objetivo da câmera e de que o objeto, por si, teria o poder de captar a realidade revelou-se bastante frágil. Se

interpretada literalmente, por exemplo, poderíamos dizer que um filme de fantasia seria uma obra realista, já que aquilo que vemos nos foi trazido mediante o uso de uma câmera e até mesmo pelo envolvimento do espectador com o que está posto em tela. Contudo, assim como vem ocorrendo com o cinema desde o seu surgimento, o pensamento baziniano também sofreu mudanças. Feita a ressalva, é preciso considerar também que sua percepção é reflexo daquele momento histórico.

O ponto de vista do teórico francês sobre o realismo cinematográfico é bem mais complexo do que a perspectiva reducionista que lhe foi atribuída. Bazin avançou sobre o tema ao compreender que o diretor tem um papel essencial no alcance do realismo, pois o que é filmado e posteriormente apresentado em tela passa pelas escolhas do cineasta. “Para conseguir filmar o real, segundo Bazin, é preciso tanta interferência (...) como para filmar qualquer fantasia: o automatismo da câmera pode ser necessário, mas não é suficiente, pois ele sozinho não capta o real” (COUTINHO *in* BAZIN, 2016, p. 22).

Ele atentou para a subjetividade neste processo e foi além ao sentir que nada disso seria possível sem a participação do espectador, uma peça-chave nesta engrenagem. A inclusão de quem assiste e a importância do seu engajamento com a obra também eram bandeiras bazinianas.

Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, conferindo-lhe com isso uma significação a priori, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo da realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro particular dramático da cena (BAZIN, 1991, p.245)

André Bazin defendia que o cinema estivesse atrelado ao meio social. Nesse sentido, a forma e o conteúdo deveriam estar conectados aos dilemas da sociedade. Em um artigo intitulado *Por uma estética realista*, ele professa que “a estética cinematográfica será social ou o cinema não será uma estética” (2016, p.230). Para além do realismo técnico, o aspecto ligado aos temas e ao tratamento que é dado na abordagem fílmica sintetiza, a meu ver, de maneira mais clara o que representa esse chamado realismo cinematográfico e talvez explique o encantamento de Bazin com o Neorealismo – do qual falaremos mais adiante.

Essa noção foi trabalhada com maior evidência na Europa do pré e pós-Segunda Guerra. Primeiro com o que se habituou referir como “realismo poético” na França, trazendo em seu nome autoexplicativo uma junção realista com uma estilística

lírica. O período em que esses filmes se situam é posto didaticamente entre 1934 e 1940. “Esse movimento autoconsciente do cinema francês da década de 1930 é profundamente comprometido com a realidade social” (BONI, 2014). Mais adiante, esse segmento perde espaço para o chamado “realismo psicológico”, com uma presença marcante do trabalho dos roteiristas na construção fílmica e a recorrência de adaptação de romances, prezando por uma “fidelidade ao espírito das obras” adaptadas.

Essas produções e os cineastas envolvidos foram bastante criticados por François Truffaut no famoso artigo *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado em 1954 na revista *Cahiers du Cinéma*. O texto é um chamamento para o que viria poucos anos depois com a Nouvelle Vague e a valorização do papel do diretor dentro do filme. O próprio Truffaut vem a ser um dos realizadores de maior prestígio desse movimento de renovação no cinema francês e fonte de inspiração para o audiovisual de outros países. Atrelado à questão do realismo no cinema está o Neorealismo na Itália, movimento tão exaltado por Bazin, surgido no Pós-Segunda Guerra.



Figura 6 – Cena de *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, um dos exemplares do Neorealismo. FONTE: Site *Jota*²⁵.

²⁵ Disponível em: <<https://images.jota.info/wp-content/uploads/2020/03/roma-cidade-aberta-filme-800x445-1.jpg?x19908>>. Data de acesso: 08 de ago. 2021.

Nele, há um conjunto de filmes com características semelhantes, que incluem em geral a busca por locações, acréscimo de fatores sociais na trama e a utilização de atores não profissionais. Entre os principais expoentes, estavam Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti, este último um dos críticos da revista *Cinema*²⁶. Assim como outras correntes cinematográficas, o Neorealismo nasce numa reação aos filmes chamados pejorativamente como “telefoni bianchi” – telefone branco em português. Ao mesmo tempo, como não havia uma possibilidade aberta desses jornalistas de repudiar arroubos autoritários do fascismo, personificado na figura de Benito Mussolini, somado ao fato de o editor da revista ser Vittorio Mussolini, filho do ditador italiano, coube aos periodistas se insurgirem contra a estética dominante no cinema do país, com cenários luxuosos e repetições de produções estadunidenses (KREUTZ, 2018).

O surgimento da corrente cinematográfica italiana causou empolgação em Bazin, que destacou que o realismo presente nela trazia “um progresso de expressão, uma evolução conquistadora da linguagem cinematográfica, uma extensão da sua estilística” (1991, p.243). Ele também falava na “atualidade do roteiro” e na “verdade do ator”, defendendo que estes dois pontos eram naquele momento a “matéria-prima da estética do filme italiano” (1991, p.241). De um jeito emotivo, como era uma de suas marcas, exaltou um conjunto de características presente no Neorealismo, além de equiparar a estética dos filmes inseridos nesta escola cinematográfica ao romance estadunidense pela originalidade (1991, p.255).

O próprio prefixo “neo” sintetiza um ganho, uma novidade em relação àquilo visto até o momento dentro do realismo no audiovisual. O desprendimento das bases teatrais, tão presentes na mise-en-scène realista de então, e a preocupação com uma montagem que privilegiasse a continuidade, a unidade do relato cinematográfico, eram, na visão baziniana, o que aproximam o cinema moderno da realidade (1991, p.253). Após essa breve contextualização, como poderíamos sintetizar o realismo? Embora nenhum filme, por si, constitua a realidade propriamente dita, as produções que se enquadram em uma estética realista levam em conta aspectos próprios do

²⁶ Além de Visconti, a revista *Cinema* teve entre seus quadros Gianni Puccini, Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis e Pietro Ingrao. Esse grupo de críticos desenvolveu o estilo neorrealista.

factual. Busca, com isso, a “construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico” (XAVIER, 1977, p.31).

De forma clara, é preciso dizer que essas questões são tratadas dentro do campo ficcional e, por mais que o realismo se aproxime da realidade, ele nada mais é do que uma interpretação do real, que, por sua vez, também é uma construção. São questões complexas e que acabam causando uma confusão. “O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades” (JAGUARIBE, 2006, p.222).

A estética realista provoca no espectador uma impressão de realidade que passa por alguns fatores, incluindo o material fílmico. Nesta seara, há outros elementos que englobam essa sensação que o cinema proporciona:

Ela é mais reforçada pela posição psíquica na qual o espectador se encontra no momento da projeção. Essa posição pode ser no que diz respeito à impressão de realidade, definida por dois de seus aspectos. Por um lado, o espectador passa por uma baixa de seu limiar de vigilância: consciente de estar em uma sala de espetáculo, suspende qualquer ação e renuncia parcialmente a qualquer prova de realidade. Por outro lado, o filme bombardeia-o com impressões visuais e sonoras (VERNET, 2004, p.151).

Algumas funcionalidades técnicas e artísticas trabalham para garantir essa impressão de realidade. Outro ponto que adentra essa questão é a verossimilhança, ou seja, a “coerência do universo diegético construído pela ficção” (ibid.). Para tal, é preciso haver uma organicidade entre cada elemento, fazendo com que essa diegese tenha a consistência de um “mundo possível” (ibid.). Em simultâneo, esse entendimento quanto ao que é crível ou não se dá a partir de certas convenções do cinema. Parâmetros são traçados em gêneros e na abordagem da trama. A noção de verossimilhança também evolui com o passar do tempo. Vejamos um exemplo:

Em *Pistoleiros do entardecer*, de Sam Peckinpah (1962), os dois heróis, caçadores de recompensa, fazem com que seu empregador estabeleça um contrato detalhado com eles e são obrigados a colocar óculos para lê-lo com atenção. Essa preocupação burocrática e esse envelhecimento parecem mais realistas, mais verossímeis, que o respeito da palavra e a eterna juventude do herói “tradicional”, mas isso não impede os protagonistas do filme de Peckinpah de se comportarem de acordo com os mesmos esquemas (código de honra, galhardia, perseguição de justiça) de seus predecessores. Alguns anos depois, o *western* italiano virá, por sua vez, recolocar em questão as convenções do “superwestern” (ao qual pertence *Pistoleiros do entardecer*) para estabelecer outras (VERNET, 2004, p.148).

Para além dessa impressão de realidade, há o “efeito de real”: quando o espectador está inscrito na cena representada, ou seja, envolvido e identificado com

aquilo que está posto no filme. Isso faz com que ele se sinta “participante da situação à qual assiste” (VERNET, 2004, p.151). Em outras palavras, “essa inclusão do espectador faz com que ele já não perceba os elementos da representação como tais, mas como sendo as próprias coisas” (ibid.). Essa perspectiva advinda de Roland Barthes e mais adiante trabalhada por Jean-Pierre Oudart vai além do próprio sistema representativo, colocando o espectador dentro desse mesmo espaço.

Em consonância com o tema, Jean-Louis Comolli (2008, p. 217) considerou que o realismo cinematográfico pode ser encarado como “espelho da realidade de nosso lugar”.

Essa seria uma primeira definição do realismo cinematográfico: aquele espírito, aquele estilo, aqueles efeitos, aquele sistema de escritura que nos garantem que o espetáculo adquire a importância da vida; que a experiência vivida pelo espectador no espetáculo (durante a projeção de um filme, por exemplo) não é estranha ou impertinente à sua experiência da vida (COMOLLI, 2008, p. 218).

Dado o caráter dinâmico do cinema como manifestação artística, essa percepção realista vai ganhando elementos com o avançar do tempo, na incorporação de questões estéticas e na superação de convenções outrora destacadas. Nesse particular, alguns realizadores contemporâneos utilizaram da criatividade para suplantar as fronteiras impostas em certos gêneros cinematográficos. Observemos o trabalho do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, a desafiar de forma reiterada padrões do audiovisual.

Não por acaso, ele estava inserido nos apontamentos de Comolli em *Elogio do cine-monstro*, ensaio em que discorre sobre a natureza do próprio cinema, quebrando parâmetros desde os primórdios. Nessa perspectiva, incluiu *Close-up* (1990), feito a partir de um acontecimento e encenado com os envolvidos. Poderíamos citar tantos outros projetos desse diretor que, a cada momento, buscou em seu cinema romper limites. Onde havia escassez de recursos e conseqüente precariedade técnica, sobrou criatividade. Foi assim com *Através das oliveiras* (1994), *Gosto de cereja* (1997), etc. E mesmo quando havia todo um aparato técnico, como em *Cópia fiel* (2010), Abbas também se valeu de um intrigante jogo com o espectador.



Figura 7 – Cena de *Close-up*. FONTE: IMDb²⁷.

Em um primeiro momento, passa a impressão de uma obra comum, com estratégias convencionais e uma narrativa linear, mas nem tudo é o que parece. O diretor iraniano brinca com quem assiste pelas viradas na trama e na referência a outros filmes, bem como na imitação de aspectos da vida e na farta improvisação que oferece aos atores. Da experimentada Juliette Binoche ao estreante William Shimell, mais conhecido por sua carreira como barítono, passando pelo veterano Jean-Claude Carrière, famoso pelos trabalhos enquanto roteirista. Nesse sentido, há uma ruptura na ideia tão difundida de neutralidade do cinema quanto à realidade. Ele se deixa levar pela imprevisibilidade em sua plenitude.

Obviamente, esse improviso está presente nas obras de outros realizadores, entre os quais o chinês Jia Zhang-ke, que já disse ter neste recurso e na utilização de atores não profissionais sua fonte de inspiração para os filmes. Não menciono este diretor em vão, uma vez que foi objeto de um documentário do próprio Walter Salles Jr. em 2014: *Jia Zhang-Ke, um homem de Fenyang*. A cidade chinesa Fenyang, que serviu de locações para os filmes de Jia, é a sua terra natal, com a qual conserva laços até hoje, também ambientou o documentário de Salles. Além desse grande nível

²⁷ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0100234/mediaviewer/rm2302495488/>>. Acesso: 08 de set. 2021.

de improvisação, Zhang-ke e Kiarostami também se aproximam pela censura sofrida nos países de origem.

Essa força disruptiva do imprevisível – o que Comolli astutamente designa de “o risco do real” – me parece atravessar a obra de Walter Salles Júnior, mas não com a mesma intensidade dos filmes desses realizadores. Há brechas em seu cinema, embora Salles não abdique do controle em grande parte da encenação, na montagem e no roteiro.

Os personagens de Walter Salles parecem trapezistas que voam com a rede embaixo. O espectador sempre está seguro de que nada acontecerá de mal a ele, nada de mal acontecerá ao Brasil, mesmo que haja um certo pessimismo embutido” (GARDNIER, 2000a).



Figura 8 – Cena de *Plataforma* (2000), de Jia Zhang-ke (a decadência dos bairros populares em evidência). FONTE: Revista Moviement²⁸.

Quanto à temática, é possível detectar uma proximidade com um realismo social, a ser explanada mais adiante.

3.1 A PRESENÇA DO FACTUAL NA CONSTRUÇÃO FICCIONAL

Para além de seu início como documentarista, Walter Salles Jr. tem o histórico de utilizar episódios do cotidiano para a construção de seu universo ficcional. Em *Terra*

²⁸ Disponível em: < https://miro.medium.com/max/700/0*UJzHqUvtNxGxKoc9>. Data de acesso: 15 de ago. 2021.

estrangeira, trabalha as frustrações do Brasil no início dos anos 1990. A volta a um regime democrático foi rapidamente de esperança a um profundo desgosto pelo difícil ambiente econômico ocasionado no governo Collor. A frustração é posta em cena. Esse atravessamento do real é visível de outras formas em seus trabalhos. *Linha de passe* se inspira em fatos, como o de um garoto que sequestrou um ônibus para ir em busca do pai, além de lançar um olhar sobre questões que envolvem a sociedade brasileira contemporânea: o avanço das igrejas neopentecostais e o futebol como instrumento de ascensão, entre outros.

Já para a realização de *Diários de motocicleta*, Salles toma como base dois livros *De moto pela América do Sul*, que reúne relatos de Ernesto Guevara de La Serna ainda jovem, antes de se tornar o líder revolucionário, e *Com Che Guevara pela América do Sul: viagens da juventude*, escrito pelo biomédico Alberto Granado. Ambos decidiram empreender viagem juntos pelo continente sul-americano em 1952. Um trajeto que partiu da Argentina rumo à Venezuela, passando por outros países e desbravando o continente. O mesmo percurso foi feito pela equipe de filmagem, num trabalho de pesquisa para locações. Walter também adicionou ao filme um trabalho fotográfico e fílmico que ele produziu sobre pessoas com quem cruzou durante essa viagem. Imagens em movimento que simulam retratos.

Através de seu cinema, Walter demonstra atenção a traços culturais que dizem respeito a nós, latino-americanos, embora nenhuma identidade cultural seja estanque. Existe uma forte presença de povo em várias de suas obras, algo que evidentemente não é inédito no audiovisual. Esse trabalho de investigação já havia sido feito em correntes cinematográficas, como o Cinema Novo, e até sintetizado em manifestos, entre eles o notório *Hacia un tercer cine* (1969), de Octavio Getino e Fernando Solanas. No escrito, a dupla de realizadores procura lançar as bases para o que chama de “cinema de descolonização”²⁹, tentando se livrar de uma influência estética dominante, presente no modelo hollywoodiano, criticado no texto em questão: “O Terceiro Cinema é para nós aquele que reconhece nessa luta a maior manifestação

²⁹ Original: “Cine de descolonización”.

cultural, científica e artística do nosso tempo, a grande possibilidade de construir uma personalidade liberada de cada cidade: a descolonização da cultura”³⁰ (ibid.).

Walter Salles também utiliza documentários como fonte de inspiração. Por vezes, funcionam como ponto de partida para os longas ficcionais. O curta-metragem *Socorro Nobre* (1995) registrou uma inusitada relação entre a presidiária Maria do Socorro e um artista plástico polonês radicado no Brasil, Franz Krajcberg, um sobrevivente da Shoah. Eles passam a se corresponder por meio de cartas. Ter o domínio da escrita fez com que Socorro ajudasse colegas do presídio, passando a elaborar cartas para elas. É daí que Dora é concebida e esse poder de comunicação é utilizado pela personagem de *Central do Brasil* como uma forma de ganho financeiro.



Figura 9 – Cena do filme *Socorro Nobre*. FONTE: *Print* de tela.

Outras produções corroboram essa utilização do documentário para a construção fílmica: em *Abril despedaçado*³¹, o diretor traz como referência passagens de *A bolandeira* (1968), de Vladimir Carvalho, exemplificando que a fabricação de mel e rapadura nos engenhos de açúcar ocorria mediante tração animal, em um processo bastante rústico. Mais tarde, com o avanço tecnológico, essa forma de produção é suplantada.

³⁰ “Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura”.

³¹ Adaptação do romance do escritor albanês Ismail Kadaré. Salles decide transportar a história das montanhas albanesas dos anos 1930 para o Sertão Nordestino em 1910, em uma trama marcada por vingança.

O ambiente apresentado de maneira didática no curta documental é reproduzido em detalhes no filme de Salles. Em uma comparação feita entre os dois filmes, é possível identificar a similaridade de imagens e elementos, o que mostra um cuidado do designer de produção para reproduzir características do período em que a trama de *Abril despedaçado* é situada. Esses aspectos ratificam o realismo constante em sua filmografia. Metódico, Walter Salles Jr. se vê como “um documentarista que faz filmes de ficção” (CALLIGARIS, 2000, p.9).



Figuras 10 e 11 - Cenas dos filmes *A bolandeira* e *Abril despedaçado*.

FONTES: Agência Brasília³² e *Print* de tela.

Na sua incursão para levar às telas a adaptação de *Pé na estrada* (*On the road*, 1957), romance de Jack Kerouac, fez um criterioso trabalho de pesquisa a partir da

³² Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2020/12/14.12.-Festival-de-Cinema.-A-Bolandeira.-Foto-Divulga%C3%A7%C3%A3o-768x484.jpg>>. Acesso em: 12 de ago. 2021.

realização do documentário *Searching for on the road*, na tentativa de fundamentar aquilo que estaria na produção ficcional. Já em 2005, ano inicial do projeto, Salles se pôs em viagem do leste a oeste dos Estados Unidos, refazendo os passos de Kerouac, um dos líderes da geração beat³³. Entrevistou 24 pessoas, muitas delas ligadas diretamente a este grupo, bem como personagens que foram influenciados por este movimento de contracultura.

Salles conversou com D. A. Pennebaker, Sean Penn, Wim Wenders, Lou Reed, Philip Glass, Dennis Hopper, etc. Aqui, o diretor faz o que os seus personagens costumam fazer na ficção: uma viagem à procura do outro. Como houve tentativas anteriores de filmar este livro venerado por traduzir o sentimento de toda uma geração, se manteve bastante cauteloso. Walter sempre sublinhou a responsabilidade e as dificuldades na adaptação do romance. Havia uma grande responsabilidade sobre os seus ombros e uma chance real de a adaptação não vingar. Isso abriria espaço para que o documentário evidenciasse esses entraves para filmar o livro. No entanto, a conclusão do filme *Na estrada (On the road, 2012)* veio e o doc sobre o “filme impossível” nunca foi lançado.

Com o desfecho sobre estes pontos envolvendo o realismo, cuja percepção não é estática, uma vez que obtém ganhos com o passar do tempo, avançaremos no próximo capítulo para a análise fílmica e uma discussão detalhada de *Terra estrangeira* e *Central do Brasil*, dois filmes produzidos pelo diretor Walter Salles nos anos 1990 e que estão no foco desta investigação por razões já explicadas.

³³ Em reação à monotonia do cotidiano do pós-guerra, um grupo de escritores e poetas dos Estados Unidos passou a escrever obras literárias que rompessem com o status quo, nos anos 1950. Esses intelectuais, em sua maioria jovens, buscaram construir uma literatura mais próxima da realidade, urbana e com estilo próprio. Ao mesmo tempo, mergulhando em um fluxo de consciência. Para alcançar esse propósito, se lançavam pelo território norte-americano e passavam por experiências variadas, que incluíam o consumo de drogas, sexo livre, etc. Dessa geração, faziam parte Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, entre outros.

4 UM DIRETOR EM CONSTRUÇÃO

Passemos neste capítulo ao principal foco desta pesquisa, que é o período em que Walter Salles Júnior supera a fase em que trabalhou com documentários televisivos e se dedica à criação de obras cinematográficas, analisando-as. Desde já, algumas questões despontavam fortemente para mim neste exercício crítico: como não se deixar contagiar pela relação afetuosa com os filmes do diretor? Seria eu capaz de apontar eventuais vícios e contradições destas produções selecionadas para investigação? Confrontado por tais indagações, me coloco, pois, o desafio de reavaliar a obra de Salles, sem perder de vista a tarefa de mapear também eventuais problemas ou contradições.

De início, considero que é necessário passar a limpo os filmes, identificando suas características. Permitir-me e me deixar levar por nuances não captadas em contatos anteriores com as obras é um dos caminhos a que me proponho. Para tal, seguirei a ordem cronológica, examinando primeiro *Terra estrangeira*. Na sequência, *Central do Brasil*, *Diários de motocicleta* e *Linha de passe*. Da experiência de ter assistido a estas produções inúmeras vezes, parto da premissa de que o cinema de Salles Jr. se apropria de uma estética realista, tanto na passagem do tempo quanto na composição de planos e na maneira como a trama se encadeia.

Há outras hipóteses que foram levantadas no anteprojeto, como a de que o diretor se vale de elementos característicos, mas não exclusivos, do documentário, levando em conta suas experiências anteriores. Em consonância com o tema, considere que uma forma de Salles legitimar o discurso proposto e de aproximar seus filmes de um realismo envolvia incorporar aspectos do documental. No livro *O cinema brasileiro nos anos 90*, Guido Bilharinho descreve sobre o tema:

Um filme de ficção pode conter também elementos documentais na medida em que exercita a narrativa, consciente e propositadamente, em meio à realidade social, desenvolvendo o drama pessoal das personagens simultaneamente à apreensão da situação social da coletividade. (2000, p. 163)

Outro ponto levantado, é que suas obras ficcionais incorporam situações não previstas no roteiro e acabam atravessadas pela própria realidade, com cenas surgidas de improvisações, e isso pode ser identificado nos filmes investigados. Ou simplesmente na *mise-en-scène* realista, com acontecimentos dentro da narrativa que

carregam uma verossimilhança. Apontei que o começo como documentarista serve ao diretor não só como inspiração, mas também é base para certos trabalhos ficcionais. Outro fator que aproxima seus filmes do documental está na origem do próprio cinema, marcada por uma pluralidade e dinamismo.

Mesmo com os irmãos Lumière, ao retratarem o cotidiano de trabalhadores (*A saída dos operários da Fábrica Lumière*, 1895) nos primórdios do audiovisual, havia uma encenação, questão já deliberada inúmeras vezes. É dessa representação do real que nasce o cinema, que se mantém aberto a várias possibilidades. Nosso propósito é o de categorizar os elementos que compõem os filmes mais adiante, após contextualização e análise de cada uma destas produções. Avaliar se essas formulações expostas se confirmam e de que forma aparecem nos longas sob análise.

4.1 *TERRA ESTRANGEIRA*: O CONFINAMENTO EM LUGARES DISTANTES

Que sou eu se não posso alcançar, afinal, a coroa com louros da nossa humanidade, a que todos almejam com tanta ansiedade?

(Fausto – Goethe)

Quatro anos depois de sua primeira incursão como diretor de cinema, Walter lança *Terra estrangeira* (1995), que contou com Daniela Thomas como correalizadora, conforme mencionado anteriormente. Em certo sentido, este filme é uma antítese ao que fora apresentado em *A grande arte* devido às posições estéticas e políticas de Salles na hora de concebê-lo. Em um primeiro olhar, é uma resposta imediata ao conturbado momento político ocasionado pelo governo de Fernando Collor de Mello, o primeiro presidente eleito por votação direta após 21 anos de ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985).

Algumas medidas tomadas durante sua gestão contribuíram para nutrir uma sensação de frustração e desesperança em grande parte da população brasileira. A mais famosa dessas ações ficou conhecida como “Plano Collor”, no qual um dos pontos colocava em prática o confisco de dinheiro depositado nas cadernetas de poupança, numa tentativa desesperada de controlar a inflação. Esse acontecimento é trazido para dentro do filme, que é ambientado em 1990 – situado no primeiro ano de governo, portanto –, a partir de um pronunciamento feito na TV pela então ministra da Economia, Fazenda e Planejamento, Zélia Cardoso de Mello.

Uma das personagens do longa, a costureira Manuela (Laura Cardoso) é diretamente afetada pelo anúncio, que a deixa em estado de choque para, em seguida, morrer. Nesse sentido, há um atravessamento de acontecimentos dentro do ambiente ficcional. Ao mesmo tempo, este episódio interfere na trajetória do protagonista Paco (Fernando Alves Pinto), filho de Manuela.



Figura 12 – Cena de *Terra estrangeira* (pronunciamento de ministra é levado ao filme).

FONTE: *Print* de tela.

Enquanto transita atormentado pelas ruas de São Paulo após fracassar em uma audição para uma montagem teatral de *Fausto*, poema trágico de Johann Wolfgang von Goethe, a câmera na mão – técnica cinematográfica muito associada ao documentário – o acompanha de perto, com a captação de transeuntes alheios ao filme em um cenário de pobreza (ele chega a cruzar com um catador e uma pessoa em situação de rua) e no qual a diegese sonora contribui para a confusão mental de seu personagem. Não há mais motivação para estar no Brasil.

Com a inesperada orfandade, o aspirante a ator segue desorientado e, ao conhecer o contrabandista Igor (Luís Melo), é convencido a ir à Europa. Seu objetivo maior, contudo, é viajar para a terra natal de sua mãe, San Sebastián, no norte da Espanha. Assim, realizaria o sonho da matriarca. Nesse contato com o desconhecido, há nova referência ao famoso escrito de Goethe. “Em ‘Fausto’, o protagonista conhece o demônio Mefistófeles, que lhe oferece novas e interessantes possibilidades diante de um momento de crise. O mesmo acontece em ‘Terra Estrangeira’, quando Paco se vê diante de Igor” (ROMANIELO, 2014, p. 59).

Sobre isso, faço uma breve analogia: é como se o protagonista “vendessem a alma ao diabo”, passando a conhecer o mundo e suas imperfeições. Até a morte da mãe, Paco se mantinha enclausurado no apartamento. Após a perda, Paco se lança num exílio forçado não por motivações ideológicas, como em outra fase de nossa história, mas por questões econômicas e sentimentais. Destaco que elementos da realidade são incorporados à narrativa também em outros momentos. No começo do filme, das ondas do rádio vem a notícia de que é decretado feriado bancário por três dias, o que faz o “mercado financeiro receber a informação com apreensão”. Pouco tempo depois, o presidente Collor aparece na televisão, numa imagem com pouca nitidez, quase num tom fantasmagórico.



Figura 13 – Cena de *Terra estrangeira* (desnorteado, Paco cruza com catador em rua de SP).

FONTE: *Print de tela.*

Na outra ponta da trama, brasileiros tentam ganhar a vida na capital portuguesa. Alex (Fernanda Torres) e Miguel (Alexandre Borges) formam um casal. Ela é uma garçonete constantemente explorada no subemprego e ele ganha alguns trocados como trompetista, mas a sobrevivência no país europeu se dá por meio do tráfico de pedras preciosas. Ao partir para Portugal, Paco deve entregar a encomenda – diamantes – justamente a Miguel. Os dois núcleos se conectam através desse enredo policial. Alguns problemas de ordem social servem como pano de fundo para a construção da narrativa. O desemprego talvez seja o mais evidente e a principal

razão para a emigração desses personagens, o que torna o próprio Brasil um ambiente hostil para viver.

Com isso, o título “Terra estrangeira” torna-se ambíguo, uma vez que serve para sintetizar a condição brasileira, “madrasta” para os próprios filhos, a “expulsar” seus cidadãos, e a inospitalidade que os radicados na pátria-mãe Portugal sentem ao vivenciar o dia a dia na península ibérica. A percepção de encantamento sobre um determinado lugar típica de um turista é rapidamente quebrada quando este local passa a ser moradia. “Quanto mais o tempo passa, mais me sinto estrangeira. Cada vez mais eu tenho consciência do meu sotaque, de que a minha voz é uma ofensa para o ouvido deles”, é o que diz Alex a Miguel, em uma passagem em que ambos observam Lisboa do alto.



Figura 14 – Cena de *Terra estrangeira* (Alex reflete sobre sua condição em Lisboa).

FONTE: *Print* de tela.

Esse olhar revela ao espectador uma sensação de não pertencimento em seu personagem, além de uma baixa autoestima pelo simples fato de ter nascido no Brasil. A predileção por locações externas aproximaria o filme daquilo que o Neorealismo italiano tornou praxe, com a predominância das cenas nas ruas, num cenário por vezes em ruínas em razão da Segunda Guerra e a recusa a uma estilística

característica do cinema hegemônico hollywoodiano. Já a fotografia em preto e branco, assinada por Walter Carvalho³⁴, reflete o pessimismo conjuntural.

Isso também se traduz no foco dado ao desenho urbano, o qual, na visão do arquiteto teuto-americano Ludwig Mies van der Rohe, “é a vontade da época em termos espaciais” (ROHE *apud* HARVEY, 1992, p.30). Numa das primeiras imagens, vemos que Paco e Manuela moram num edifício em frente ao Minhocão, mal afamada via expressa de São Paulo, bastante criticada pelo visual e pelas consequências de sua construção. Os enquadramentos trabalham para realçar a estranheza deste elevado que contribuiu para desvalorizar os prédios de seu entorno.



Figura 15 – Cena de *Terra estrangeira* (Minhocão, retrato de arquitetura da época).

FONTE: *Print* de tela.

O cinema é um dos meios que possibilitam a representação da realidade e, por vezes, consegue reproduzir com verossimilhança questões ligadas ao tempo e espaço. Os acontecimentos em *Terra estrangeira* contemplam em sua plenitude a narrativa ali apresentada. É bastante crível que Paco fique triste diante da morte da mãe e que, sem dinheiro e perspectivas, seja convencido a viajar para fora do país

³⁴ Documentarista, fotógrafo e diretor (João Pessoa, 1947). Carvalho é o diretor de fotografia que mais trabalhou com Walter Salles: nos longas-metragens *Terra estrangeira*, *Central do Brasil*, *O primeiro dia e Abril despedaçado*; e nos documentários em curta-metragem *Socorro Nobre*, *Adão ou somos todos filhos da terra*. No Brasil, registra mais de 100 trabalhos na função, divididos entre cinema e TV. Entre os filmes para cinema: *Pequeno dicionário amoroso* (1997), de Sandra Werneck, *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho; *Amarelo manga* (2002), *Baixio das bestas* (2006) e *Febre do rato* (2011), de Cláudio Assis; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz.

para entregar uma encomenda, com a promessa de poder chegar a San Sebastián. Da mesma forma pode ser encarada a crise existencial e identitária que passa Alex longe de sua terra natal ao sofrer reveses.

Carentes no exílio, eles se cruzam, se desentendem, mas acabam encontrando um no outro consolo, o que é sintetizado em uma transa, filmada com absoluta delicadeza. São situações possíveis dentro daquele universo apresentado por Salles e na vida além da tela grande. Conforme aponta Gutfreind, “o cinema revela-se como um instrumento que nos permite olhar o mundo e cuja originalidade se deve à fusão no espectador-realizador do real e do imaginário através de uma complexa complementaridade onde um não saberia excluir o outro” (2006, p. 9). Do seu jeito, *Terra estrangeira* acaba atendendo essa premissa.

Os dois protagonistas, Paco e Alex, passam pela tentativa de compreender o lugar que ocupam no mundo. Essa busca de identidade se confunde com a própria situação do Brasil enquanto nação por ser uma antiga colônia portuguesa. No momento em que a trama é situada, o país enfrenta uma turbulência político-econômica, uma das tantas de sua trajetória. “Coragem cruzar esse mar há quinhentos anos atrás (*sic*). É que eles achavam que o paraíso estava ali. Coitado dos portugueses... acabaram descobrindo o Brasil”, fala Alex para Paco.

Essa percepção pessimista da personagem sobre sua condição e como ela encara o Brasil remete à expressão rodriguiana “complexo de vira-latas”³⁵. A ambientação em Portugal consequentemente evidencia o caráter de filme de estrada, o que se revelará uma especialidade de Salles em trabalhos posteriores. Na tentativa de escapar da perseguição de Igor e outros criminosos, Alex e Paco fogem de carro para o norte visando chegar à Espanha. O desfecho é condizente com a errância desses dois personagens. Não há final feliz. Em tom melancólico em razão da iminente morte de Paco, Alex se põe a cantar *Vapor barato*, de Jards Macalé e Waly Salomão, numa passagem feita de improviso.

A música foi lançada em 1971, um dos anos mais repressivos da ditadura brasileira, e pode ser encarada como uma canção de exílio. Na cena, a voz de

³⁵ O termo foi criado pelo dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues para descrever uma suposta baixa autoestima dos brasileiros, em crônica esportiva publicada na hoje extinta Revista Manchete em 31 de maio de 1958, antes da estreia da Seleção Brasileira na Copa do Mundo de Futebol disputada na Suécia.

Fernanda Torres se mistura à de Gal Costa, intérprete que tornou a composição famosa. “Oh, sim, eu estou tão cansado/ Mas não pra dizer/ Que eu tô indo embora/ Talvez eu volte/ Um dia eu volto” é o trecho entoado por Alex. Essa opção de mesclar o canto da personagem, inserida na narrativa ficcional, com o da canção propriamente dita, para além da atmosfera diegética, faz com que o filme seja afetado mais uma vez por um elemento pertencente à realidade.

Em Lisboa, houve abertura para improvisos. O que não estava previsto no roteiro assinado por Walter Salles, Daniela Thomas e Marcos Bernstein passou a integrar o filme após a imersão na capital portuguesa. É o caso do grupo de angolanos retratado em segundo plano na trama, atentando para o fenômeno migratório de africanos à Europa.

Uma sequência [...] acabou completamente transformada pelo nosso encontro com uma comunidade de negros angolanos, cabo-verdianos e moçambicanos. Nem Daniela Thomas nem eu havíamos visto essas comunidades em nenhum filme português. Mesmo assim estavam lá, presenças importantes e palpáveis diante de nossos olhos. Alteramos o roteiro para incorporar esses personagens na história, porque ela tinha a ver com o exílio, num sentido existencial mas também político [...]. A história foi transformada pela experiência da realização (SALLES *in* STRECKER, 2010, p. 244).

À semelhança dos brasileiros, os angolanos vêm de lugares periféricos. Na geopolítica, América do Sul e África estão afastadas das zonas centrais. Por estarem à margem, os dois grupos carregam afinidades e se aproximam, num movimento orgânico. Essa condição de periferia está presente nas ações dos personagens, nos diálogos e em outros dispositivos do filme. Além disso, põe os lusófonos reunidos na outrora Metrópole e, na prática, dá a entender que a relação de submissão de outros povos colonizados perante os portugueses não mudou. Isso é latente na figura de Alex, pela forma como é explorada em seu ambiente de trabalho, e no namorado Miguel, que não é valorizado por sua atuação enquanto músico freelancer de jazz.

O Brasil aparece como periferia de Portugal, que por sua vez é a periferia da Europa. Paco é marginalizado dentro de seu próprio país e fora dele, Miguel ocupa uma função periférica no tráfico internacional de joias e na música, Alex tem um subemprego no qual é explorada e reside na periferia de Lisboa e os imigrantes angolanos moram todos aglomerados em hotel de baixa categoria, remetendo a um cortiço (ROMANIELO, 2014, p. 68).

Mesmo com a abertura para o imprevisível, é de relevo destacar que há um roteiro elaborado, com diálogos e situações pré-estabelecidas. A trama também recorre a algumas facilidades, como na passagem em que a protagonista Alex tenta

negociar seu passaporte com dois europeus a um preço elevado, no que é prontamente respondida que o documento brasileiro pouco vale. Esta é uma tentativa de reforçar a mensagem central sobre um suposto descrédito que existe do próprio Brasil perante o mundo no contexto da história. Quanto ao planejamento para empreender o filme: Salles e Thomas promoveram ensaios com o elenco três semanas antes do início das filmagens.

Existe uma proximidade com o cinema humanista³⁶ de Wim Wenders por diversos aspectos, que passam pela crise existencial que ronda os personagens e a aposta nas relações para superar a incomunicabilidade e conflitos de outra natureza. Isso tem a ver com a experiência wenderiana com os filmes de estrada, também uma forte influência para Salles e a própria Daniela Thomas na concepção de *Terra estrangeira*. O deslocamento dos protagonistas por lugares desconhecidos carrega um potencial transformador. A viagem acaba servindo como uma busca para compreender o lugar que ocupam no mundo.

Foi assim com a sua famosa trilogia da estrada – *Alice nas cidades* (1974), *Movimento em falso* (1975) e *No decurso do tempo* (1976) –, e em trabalhos concebidos mais à frente, até mesmo com Portugal servindo como ambientação, casos de *O estado das coisas* (1982) e *O céu de Lisboa* (1994), que se relacionam diretamente; e com uma maior brevidade em *Até o fim do mundo* (1991). Nos filmes de Wim Wenders, existe uma intertextualidade com outras expressões artísticas ao incorporar elementos delas, atentar para o significado da arquitetura e até mesmo trafegar por gêneros cinematográficos diversos, algo típico do Pós-modernismo. A influência do pintor estadunidense Edward Hopper é notória pelo cenário desolador presente na concepção dos planos e que traduz a solidão dos personagens em determinadas produções.

Acerca da incomunicabilidade referida anteriormente: é uma questão explorada por outros realizadores, com intenções variadas. Destaco, não por acaso, Michelangelo Antonioni (1912-2007), uma vez que é reverenciado por Salles e apontado por ele como uma grande referência em entrevistas. Walter imputa a *O Passageiro: profissão repórter* (1975) o seu desejo de dirigir filmes. De fato esta obra

³⁶ De uma forma genérica, pode-se dizer que a abordagem empregada por determinados realizadores se volta para questões que valorizem a condição humana, que atenta por vezes para o interior do ser (sentimentos), levando em conta aspectos éticos.

traz, a sua maneira, esse elemento, que pode ser visto na dificuldade encontrada pelo protagonista – um repórter de TV interpretado por Jack Nicholson – de dialogar com os nativos do Chade, um país africano e antiga colônia francesa.

Existe uma barreira prévia pelo idioma, já que o personagem não é falante da língua local. Ao se deslocar para a realização de um documentário no Deserto do Saara, cruza com um traficante de armas, que morre subitamente. O protagonista resolve, então, assumir a identidade desta figura ao perceber uma semelhança quanto à fisionomia. A região é bastante conflituosa e essa decisão traz muitas consequências ao jornalista, instado rapidamente a promover uma reflexão sobre a própria existência. Este filme de Antonioni também está inserido no gênero *road movie*, outro aspecto de que trataremos posteriormente. Também há uma proximidade evidente com *Terra estrangeira*, além do fato de se tratar de uma trama policial.

Assim como ocorreu por vezes com outros cineastas adeptos do Pós-modernismo ao utilizar uma pintura ou fotografia como ponto de partida para suas histórias, uma imagem foi o ponto zero de *Terra estrangeira*: a fotografia de um navio encalhado em Cabo Verde. Walter Salles tomou contato com essa imagem ao vê-la em um livro. Tal qual uma epifania, essa foto desencadeou o argumento do filme e todo o resto.

A imagem que hipnotizou Salles foi levada para dentro da narrativa e a carcaça daquela embarcação também faz alusão ao passado glorioso das navegações portuguesas, que ficou só na lembrança. Isso nos faz rememorar o exercício de pensamento feito por Roland Barthes sobre elementos estruturais da fotografia e os efeitos que provocam no observador. Discorrendo por meio de uma perspectiva pessoal, o saudoso pensador francês tratou do assunto no livro *A câmara clara*.

Os conceitos gêmeos de *studium* (em latim *estudo*), associado a uma noção objetiva e com uma implicação mais abrangente sobre o que a foto comunica, e *punctum* – definido por Barthes como “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte” (1980, p. 46) –, que está ligado à subjetividade. De forma poética, o autor sublinha que o *punctum* tem a ver com o poder de reflexão e a grande inquietação que desperta a partir de um detalhe na foto. “É esse acaso que, nela [fotografia], me punge (mas também me mortifica, me fere)” (ibid.).



Figura 16 – Cena de *Terra estrangeira* (Alex e Paco diante do navio encalhado). FONTE: Portal *Papo de Cinema*³⁷.

Esses dois aspectos, *studium* e *punctum*, por vezes podem ser encontrados na mesma imagem. O óbvio atrelado ao primeiro e o pungente ao segundo.

Uma imagem em preto e branco me veio à cabeça: a de dois jovens frente à um navio emborcado na areia, num país distante. Pouco a pouco, foi ficando claro que aquela cena refletia formas distintas de exílio: político, econômico, afetivo. Ela contém o filme como um todo e reflete a crise identitária que o país vivia naquele início dos anos 90. Os personagens de Alex e Paco nascem dessa percepção (SALLES, 2020)³⁸.

Para além do impacto individual no diretor, o tempo de tela dedicado ao filme somado à própria opção pelo preto e branco da direção de fotografia, em certo sentido, garantem à obra um tom melancólico e a aproximam do documental. Ao mesmo tempo, reflete a necessidade de urgência em sintetizar o que representou a Era Collor para os brasileiros (consta que 800 mil emigraram naquele momento)³⁹. Na diegese,

³⁷ Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/especiais/especial-25-anos-terra-estrangeira/>>. Data de acesso: 08 de jul. 2021.

³⁸ O diretor Walter Salles concedeu uma entrevista ao portal *Papo de Cinema* em comemoração aos 25 anos de *Terra estrangeira*. Informação disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/especiais/especial-25-anos-terra-estrangeira/>>. Data de acesso: 08 de jul. 2021.

³⁹ Informação disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/07/ilustrada/10.html>>. Acesso: 23 de jun. 2021.

isso subtrai o sonho do protagonista Paco, que vivia a declamar trechos de *Fausto*, ensaiando para um teste do poema concebido para os palcos teatrais. Há uma alternância que não é mecânica entre a composição de planos bem elaborados, conferindo um exercício de estilo mais maturado em relação ao filme *A grande arte*, e de outros mais improvisados quanto ao movimento.

Para além do que é apresentado por meio dos personagens, existe a aposta da direção de arte em adereços que simbolizem a intrínseca relação entre o Brasil e a península ibérica. Na parede da sala de Manuela e Paco, um azulejo contém a bandeira e a inscrição “Euskadi”, nome do País Basco no idioma original, que é justamente o basco. É nesta comunidade autônoma da Espanha que fica San Sebastián, cidade natal da costureira e a que sempre faz referência. Isso passa pelo seu desejo de retorno às origens, manifestado em uma conversa com o filho sobre o anúncio de uma agência de viagens que parcela as passagens para a Espanha.



Figura 17 – Cena de *Terra estranha* (Referência na sala de Manuela à origem basca).

FONTE: *Print* de tela.

Também é de grande importância apontar para a montagem, que de início opta por trazer paralelamente as trajetórias dos dois protagonistas, em ambientes distintos – Paco no Brasil e Alex em Portugal – para depois entrelaçá-las. Para além da encenação, é na mesa de edição que ocorre com maior ênfase as interferências dos realizadores. No recorte e escolha dos planos, no momento escolhido para a música

entrar e sair, etc. Torna-se evidente a opção por uma montagem em continuidade, ou seja, a valorizar a sequência lógica dos acontecimentos dentro do filme.

Diante do que foi exposto até aqui, considero que *Terra estrangeira* representa um reencontro de Salles com as bases estabelecidas enquanto documentarista. Sem os excessos e extravagâncias de sua experiência ficcional anterior, ele atribui à codireção de Daniela Thomas uma sobriedade à obra. Embora faça a ressalva de que existe um controle da narrativa, ambos se deixam influenciar por questões sociais e da realidade propriamente dita. É um cinema mais aberto ao inusitado. Este filme também marca a adoção de Salles por uma estética realista.

Em simultâneo, contribuiu para que o diretor rumasse para um “voo solo”: *Central do Brasil*, o que acabou servindo para que ele se tornasse uma liderança na *Retomada* do cinema brasileiro. É dessa produção que trataremos na sequência.

4.2 CENTRAL DO BRASIL: NO CORAÇÃO DE UM PAÍS

*Mama tem calo nos pés
Mama precisa de paz
Mama não quer brincar mais
Filhinho dá um tempo, é tanto contratempo
No ritmo de vida de Mama*

(Mama África – Chico César)

Ao rumar para a feitura de *Central do Brasil* (1998), Walter Salles assume sozinho a direção. Numa tentativa de reconectar o brasileiro e suas raízes, ele decide traçar um enredo no caminho inverso ao que o retirante costumeiramente fazia em busca de melhores condições de sobrevivência: parte do Rio de Janeiro, um dos principais centros urbanos do país, em direção ao sertão nordestino, região rural, periférica e que conserva muitas diferenças em relação às capitais. Ao mesmo tempo, o filme procura entender o Brasil pós-redemocratização.

O ambiente econômico mais favorável, com a oferta de novos mecanismos de incentivo ao audiovisual, reverbera no setor cinematográfico. Assim, o cinema brasileiro – em particular os longas-metragens ficcionais – ganha um “novo ímpeto, particularmente notável nos primeiros anos da reforma neoliberal do governo Fernando Henrique Cardoso” (NAGIB, 2006, p. 17). O clima otimista também contagia a própria concepção fílmica. No centro da história estão dois personagens: Dora, uma escritora de cartas para analfabetos e professora aposentada vivida pela veterana

atriz Fernanda Montenegro, e Josué, um garoto órfão que nutre o desejo de conhecer o pai.

Para este papel, Walter Salles selecionou Vinícius de Oliveira, até então engraxate no Aeroporto Santos Dumont⁴⁰, na capital fluminense. Essa escolha também integra o projeto do cineasta em garantir realismo à sua obra, já que era o primeiro contato de Oliveira com um meio de representação. Dessa forma, houve a junção daquela que é considerada uma das maiores atrizes brasileiras e de um inexperiente menino de 11 anos. “Buscar constantemente o não-ator para misturar com o ator. Isso é um prazer e aconteceu em ‘Central do Brasil’ [...] Aquilo dá uma química que é única” (SALLES, [2008])⁴¹.

O primeiro ato da história é ambientado na Central do Brasil, uma estação ferroviária localizada no centro do Rio de Janeiro e que nomeia o filme. Milhares de pessoas circulam todos os dias pelo conhecido terminal, cujo nome carrega um forte simbolismo por congregar gente de diversas origens: no curto tempo em que desembarcam, trocam de trens, mudam de plataforma e seguem seus destinos. A cena de abertura mostra os clientes ditando o conteúdo das cartas para Dora, quase num tom documental.

Lembro que as pessoas vinham nesse primeiro dia de filmagem, e trata-se de ditar as cartas, mas também de dizer de onde as pessoas eram e muitos transeuntes, pessoas que usavam a Central do Brasil, pediam para sentar. Desde o primeiro dia, essa matéria lindamente impura que é a mistura de gêneros, entre ficção e documentário, já foi se instaurando no coração do filme (SALLES, 2018)⁴².

Há a participação de atores e atores não profissionais, como a ex-presidiária Maria do Socorro Nobre, a primeira a aparecer no quadro. Sua história despertou o interesse de Walter Salles, que a abordou em documentário no mencionado curta-metragem homônimo. Este filme serviu para que o diretor despertasse para um novo direcionamento em sua carreira. “Fazendo *Socorro Nobre*, Walter se fez prova de que

⁴⁰ Folha de São Paulo: *Engraxate vira estrela de filme*. Data da publicação: 04 abr. 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1998/4/04/folhinha/9.html>>. Acesso: 28 de set. 2019.

⁴¹ Entrevista concedida por Walter Salles ao apresentador Serginho Groisman, no programa *Altas Horas*, da Rede Globo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RSHcJR5HHoE>>. Acesso: 03 de out. 2019.

⁴² Entrevista concedida ao repórter Kiko Mollica para o programa *Cinejornal* do Canal Brasil em 08/12/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l-dsPKLSuHo>>. Acesso: 02 de mar. 2020.

a prática do documentário pode também servir como ponto de partida para o aprimoramento da ficção, fato aliás conhecido desde pelo menos os tempos do Cinema Novo” (ORICCHIO, 2003, p.188).



Figura 18 – Cena de *Central do Brasil* (Socorro Nobre em depoimento). FONTE: *Print* de tela.

Dessa personagem da vida real vem o depoimento mais emocionado. Em síntese, sua trajetória inspirou Salles na hora de traçar o argumento de *Central do Brasil* e fonte de inspiração para a própria Dora. Essa atenção empregada na trama ao analfabetismo também se aproxima do que realizadores cinemanovistas haviam feito, “acrescido de exaltação humanista” (NAGIB, 2006, p. 67), revelando uma consciência social do diretor. Segundo dados do Mapa do Analfabetismo, em 1998, ano em que o filme foi lançado, 13,8% dos brasileiros não sabiam ler nem escrever e, entre os nordestinos, a taxa era o dobro (27,5%), representando quase oito milhões de pessoas, o que correspondia à metade de analfabetos do país.⁴³

Esta é uma das tantas conexões entre o filme e a realidade, ao lançar luz sobre uma questão que aflige o cotidiano de muitos brasileiros, numa “valorização do real” (MECCHI, [entre 2007 e 2010])⁴⁴. Entre os diversos depoimentos da sequência inicial, há uma variedade de rostos, o que sintetiza a miscelânea de etnias presentes na sociedade brasileira. Para além dessas marcas, o roteiro sublinha a origem dessas pessoas – a maioria delas vinda do Nordeste, em sintonia com a predominância do

⁴³ Dados apresentados pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), vinculado ao Ministério da Educação. Disponível em: <https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/mapa_do_analfabetismo_do_brasil.pdf>. Acesso: 29 de set. 2019.

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemapopular1.htm>>. Acesso: 06 de jan. 2021.

número de analfabetos na região. É nesse momento que Josué aparece ao lado da mãe, Ana (Soia Lira), uma pernambucana que decide enviar uma carta ao pai do menino. Dessa maneira, ocorre o primeiro contato entre os dois protagonistas.

Diante de um cenário monocromático, é possível sentir a impessoalidade impregnada na estação ferroviária. Ao fundo, as pessoas aparecem por vezes desfocadas. Existe uma atmosfera incômoda propositalmente tecida na meia hora inicial. Uma sensação de sufocamento permeia o quadro. O vai-e-vem de transeuntes e a agitação do local, com as chegadas e partidas dos trens quase sempre lotados, colaboram para esse clima. Também é na estação central que sons perturbadores e olhares maliciosos atravessam a narrativa, acentuando os riscos a que Josué, recém-órfão, está submetido.



Figuras 19, 20, 21 e 22 – Cenas de *Central do Brasil* (Josué exposto a perigos na estação).

FONTE: *Prints* de tela.

Assim, “a ficção, naturalizada graças ao apelo documental, transforma a estação central na própria natureza selvagem e adversa” (NAGIB, 2006, p.70). Na Central do Brasil, uma figura que chama atenção é a do vigilante Pedrão (Otávio Augusto), que garante a segurança dos trabalhadores informais da estação. Para tal, cobra uma taxa dos ambulantes, no que configura um protótipo de miliciano. Quem se atreve a assaltar tem sérios problemas. Numa breve conversa, Dora faz uma negociata com ele, que envolve a venda de Josué, lucrativa para ambos. A perda de sensibilidade ao longo dos anos não leva a protagonista a qualquer tipo de questionamento moral sobre sua ação. Mais adiante, o reencontro de Dora e Josué é carregado de rusgas.

A periculosidade das pessoas com quem a professora aposentada lidou aliada ao desejo que o garoto tem de conhecer o pai leva-os a deixar o Rio e rumar para o sertão nordestino. Esse episódio dentro da trama é bastante crível. No livro *A estética do filme*, Vernet atenta que “o verossímil diz respeito, simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta” (1995, p.141). A verossimilhança da história ainda tem a ver com a época em que se passa e as ações que se desencadeiam atendem de maneira satisfatória à doxa (senso comum).

As soluções encontradas pelo roteiro durante a ambientação urbana sofreram algumas contestações do então editor-chefe do jornal *O Globo*, e hoje diretor geral de Jornalismo e Esporte da TV Globo, Ali Kamel, que chegou a publicar um artigo, se posicionando negativamente sobre temas abordados no enredo de *Central do Brasil*:

O tráfico de órgãos de crianças é mais uma dessas paranóias sociais que jamais são comprovadas. Fazem parte do imaginário de uma certa camada da população [...] No país de Walter Salles, no entanto, lá está a coisa como verdadeira. Lá está o tráfico de órgãos de crianças vivas como elemento desencadeador de toda a parte substancial da trama (a viagem de Josué com Dora em busca do pai) (KAMEL, 1999).

Assim, o autor do livro *Não somos racistas*⁴⁵, que versa de maneira otimista sobre a questão racial no nosso país, acusa o filme de Walter Salles de apresentar um “Brasil falso” e de estar “sujando a imagem” do país no exterior (ibid.). Contudo, Hugo Gomes Zahar, juiz titular do Juizado Auxiliar da Infância e Juventude da 2ª Circunscrição da Comarca de Campina Grande (PB), pontua que o tráfico infantil é uma realidade nacional. Segundo o magistrado, “as estatísticas de crianças e adolescentes desaparecidos são alarmantes e acontecem por vários motivos, um deles é o tráfico de pessoas⁴⁶”. Conforme dados da Rede Nacional de Identificação e Localização de Crianças e Adolescentes Desaparecidos (Redesap), entre 1º de janeiro de 2000 e 25 de março de 2011, foram registrados 1.237 casos de crianças e adolescentes desaparecidos no Brasil⁴⁷.

⁴⁵ Publicação de Ali Kamel lançada em 2006, na qual o autor prega um tom conciliatório sobre aspectos étnicos, chegando a se posicionar contra cotas raciais no país.

⁴⁶ Jornal da Paraíba: *Paraíba registra 259 crianças e adolescentes desaparecidos em dois anos*. Data da publicação: 06 Abr. 2019. Disponível em: <http://www.jornaldaparaiba.com.br/vida_urbana/paraiba-registra-259-criancas-e-adolescentes-desaparecidos-em-dois-anos.html>. Acesso: 07 de out. 2019.

⁴⁷ Informação disponível em: <<https://www.direitosdacrianca.gov.br/novodireito/em-pauta/2011/03/comeca-nesta-sexta-feira-semana-de-mobilizacao-nacional-para-busca-e-defesa-da-crianca-desaparecida>>. Acesso: 07 de out. 2019.

É nessa direção, quando escolhe abordar este assunto dentro do filme, que o diretor novamente se aproxima do factual. Com essa mudança de cenário, Walter Salles abraça a estrada mais uma vez, numa jornada para a compreensão do Brasil a partir da dupla de protagonistas. Josué anseia por conhecer o pai e Dora, tentando redimir-se de um erro, se lança como guia do garoto. De acordo com Oricchio, “Dora será a consciência pessoal em crise, quase o alter ego de um cineasta que, ele próprio, utiliza o cinema para conhecer mais de perto o seu país” (2003, p. 135).

Como um *road movie*, suas raízes se encontram no poema épico *A Odisseia*, de Homero, no qual o herói retorna depois de muito tempo para sua terra natal, Ítaca, mas encontra vários percalços no caminho. Da mesma maneira que Ulisses, Josué parte em busca de suas origens, na tentativa de entender seu lugar no mundo e de se conectar com familiares. À medida que adentra o Sertão, *Central do Brasil* realça a fé e a religiosidade como características da população. Os códigos do catolicismo, religião predominante em nosso país, já estavam postos na primeira parte do filme, quando Josué, após a perda da mãe, busca algum consolo ao mirar uma santa na estação.

Agora, elementos cristãos passam a figurar com maior frequência. Exemplos não faltam: o caminhão de romeiros em que os personagens centrais pegam carona, um santuário e uma capela no meio do relevo nordestino. Nomes bíblicos também permeiam a obra: Ana, Josué, Jesus, Maria, Jessé, Pedro, Moisés e Isaías. A grande sequência, no entanto, é a da romaria, que reúne mais de 700 figurantes. Neste momento, o diretor de fotografia Walter Carvalho e sua equipe captam diversas pessoas em oração. Uma delas chega a carregar uma pedra na cabeça. Novamente, o ficcional e o documental se confundem.

Saiu do nosso controle, por sorte. Nós tentamos no início encenar, conseguimos fazer vários planos ‘planejados’, mas em certo momento a procissão tomou um ritmo próprio dela, inclusive com personagens que foram surgindo. Por exemplo, me lembro de um muito claramente, que é um romeiro que se coloca uma pedra. Ali a gente agiu um pouco como estávamos habituados, o Walter Carvalho e toda equipe, a filmar como uma equipe de documentaristas. De certa maneira, o cinema começa a existir quando você deixa de fazer cinema. Quando a coisa simplesmente é, e foi o que aconteceu (SALLES, 2018).

Por meio da inserção do caminhoneiro César (Othon Bastos) na trama, Salles atenta para a movimentação neopentecostal dentro do Brasil, em ascensão contínua desde o final do século 20. Tanto Dora quanto Josué são ajudados por essa figura

bondosa durante a viagem. Em seu veículo, há os dizeres “tudo é força, só Deus é poder”. Esse é o primeiro sinal de que se trata de um homem apegado à religião. Ao mesmo tempo, a presença de Bastos, um ator recorrente nos filmes do Cinema Novo, e a origem de seu personagem – Vitória da Conquista, cidade natal do cineasta Glauber Rocha – reverenciam o movimento cinematográfico brasileiro dos anos 1960.

A maneira com que Walter Salles registra o Sertão remete ao seu começo de documentarista. A câmera se debruça sobre as paisagens interioranas e os costumes da população sertaneja. Por meio de seus personagens, sintetiza o forte apego à religião e a singularidade daquelas pessoas. Havia uma grande preocupação, desde a pré-produção, que a obra respeitasse as particularidades do Nordeste, mesclando atores profissionais e não profissionais nascidos na região e que, assim, conferisse uma maior naturalidade ao sotaque dos personagens.

Sempre que possível, artistas locais do Nordeste deverão ser convidados para fazer os papéis da parte da estrada do filme. Excelentes grupos de teatro nordestinos como o Piolim têm revelado ótimos atores, ainda desconhecidos no Sul. Esta estratégia traz a vantagem adicional destes atores não terem de fingir um sotaque que, como se vê na televisão, soa muitas vezes canhestro (SALLES, 1996)⁴⁸.



Figuras 23, 24, 25 e 26 – Cenas de *Central do Brasil* (forte presença de elementos religiosos).

FONTE: *Prints* de tela.

Em seu cinema, Walter Salles nutre um interesse em abordar temas que não são inerentes à sua realidade. Ele segue em sentido oposto ao seu lugar social por

⁴⁸ Informação disponível em: <<https://centraldobrasil.com.br/2018/10/05/amigos-de-central/>>. Acesso: 02 de mar. 2020.

debruçar-se sobre personagens de classes populares. Assim como evidenciou em seu trabalho como documentarista, sua ficção também é dotada de dimensão ética nas relações e na abordagem sobre assuntos espinhosos. Busco como exemplo a representação da morte em dois momentos distintos no entorno da estação Central do Brasil. Para isso, utiliza estratégias divergentes.

Na primeira situação, ao registrar o falecimento de Ana, mãe de Josué, Salles recorre ao melodrama, ao se valer de uma câmera lenta e uma gradação musical, que se intensifica até o atropelamento, quando é subitamente interrompida. Segundos depois, no meio do caos, há o retorno da música instrumental. A cena também dá destaque dois objetos: o pião, brinquedo do garoto que é um catalisador para o acidente e a conseqüente morte, e o lenço de Ana, que sintetiza a perda de Josué. A presença e ênfase dadas pela câmera a esses dois símbolos prenunciam esse triste momento.

A outra representação é feita na sequência em cima de um roubo de um aparelho de rádio que ocorre em uma banca da estação. Dois seguranças do local chegam a alcançar o assaltante nos trilhos do trem. O destino do ladrão é inevitável no entendimento destes guardas, que decidem eliminá-lo à luz do dia por ousar desafiar esse forjado cordão de proteção estabelecido na Central do Brasil. A dupla ignora o apelo do assaltante, que se dispõe a devolver o radinho de pilha para não ser assassinado. Mais do que isso: suplica. Em vão. No momento-chave, a câmera se distancia para não evidenciar o homicídio. Intrínseca a tudo isso está a banalização da vida.

Para além dessas questões, *Central do Brasil* mantém pontos de contato com *Alice nas cidades*. No longa-metragem de Wim Wenders, um jornalista enviado aos EUA para escrever uma grande reportagem sobre o país norte-americano sofre um bloqueio criativo, se junta por acaso a uma garota de nove anos e, ao não conseguir reencontrar a mãe da menina, parte em busca da avó dela, passando por várias cidades europeias. Dessa relação, constrói-se uma grande amizade. Assim como Alice, a figura do pai segue ausente para Josué.

Nos dois filmes, a viagem é carregada de conflitos, existenciais e relacionais, mas os personagens saem transformados. A partir de suas vivências, há uma troca de experiência, da qual ambos tiram lições. Trata-se de uma jornada catártica, no

sentido aristotélico, em que tanto os protagonistas quanto o público saem purificados. A experiência tida com o filme gera essa sensação ao espectador, o qual “pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (*katharsis*)” (JAUSS, 1979, p. 87).

Salles mais uma vez se deixa influenciar pelo humanismo presente na obra wenderiana. Contudo, cabe fazer uma ressalva: a verossimilhança segue viva na produção brasileira, com elementos e pontos de virada presentes na trama em consonância com o seu tempo. As cartas são utilizadas como força motriz no filme. É um retrato fiel daquele momento do Brasil, quando as pessoas se correspondiam dessa maneira em longas distâncias. Hoje em dia, mensagens instantâneas de WhatsApp ditam o ritmo das conversas. Já em *Alice nas cidades*, o que antes era verossímil – a mãe deixar a pequena protagonista aos cuidados de um desconhecido –, não é mais crível.



Figura 27 – Cena de *Alice nas cidades* (uma amizade entre Alice e Philip surge na grande viagem).

FONTE: *Print* de tela.

O longa-metragem de Wenders carrega uma pureza típica de outra época: em alguns momentos, o jornalista chegar a dividir quartos de hotéis com a garotinha. O

que também muda em relação ao filme do diretor alemão é o uso da fotografia: enquanto preto e branco dão o tom, cores variadas são utilizadas na obra de Walter. Observo, ainda, que o roteiro de Wim tende a uma abertura maior, com momentos mais contemplativos e em que a imagem se sobressai ao texto. Já Salles trabalha em cima de um texto mais elaborado.

4.3 DISTOPIA ESTRANGEIRA VERSUS UTOPIA SERTANEJA

Em *Terra estrangeira*, Walter Salles direciona seus personagens para o exterior. A península ibérica era o destino do protagonista Paco. Na jornada à cidade basca de San Sebastián, ele encontra vários percalços. Antes, é preciso atravessar a nação portuguesa, num cenário áspero. Nagib pontua que “o filme faz o caminho inverso daquele dos descobridores, descrevendo a perda do paraíso reencontrado há cinco séculos, enquanto devolve seus personagens brasileiros à antiga pátria europeia, Portugal” (2006, p. 44). Há outros códigos que Salles emprega na obra para ressaltar essa instabilidade e o passado colonial.

Paco é caracterizado ainda como um descendente dos antigos conquistadores que outrora pensaram ter encontrado o paraíso na América, e é enquanto tal que se liga ao tráfico das pedras preciosas tão ambicionadas pelos primeiros colonizadores. A referência é explicitada por seu sobrenome, “Eizaguirre”, pronunciado destacadamente como “Ex-Aguirre” pelo ator teatral Luiz Melo, que interpreta Igor, o contrabandista mefistotélico que o envolve no tráfico. Igor derrisoriamente compara Paco a Lope de Aguirre, o conquistador espanhol que esteve na América do Sul em busca do Eldorado (NAGIB, 2006, p. 46).

Há similaridades de *Terra estrangeira* com outro filme nacional, a começar pelo título: *Terra em transe* (1967). Também rodada em preto e branco, a obra de Glauber Rocha versava em tom alegórico sobre a nebulosa situação política que o país atravessara após o golpe militar de 1964. Nos dois longas, o mar surge com uma carga distópica, rememorando o Brasil colônia. É dessa forma que Walter saúda o Cinema Novo e, assim, se volta às raízes do audiovisual brasileiro. A inesperada orfandade é o que une Paco a Josué, e isso impulsiona ambos a viajarem.

Os dois se lançam à terra natal da matriarca e, assim, tentam se conectar às origens. Enquanto o protagonista de *Terra estrangeira* faz um movimento externo, o de *Central do Brasil* se direciona para dentro do país. Para o colonizado Paco, Portugal se comporta com perversão, em um preto e branco que intensifica toda hostilidade enfrentada. Josué, por sua vez, vai encontrando uma cenografia cada vez

mais vívida no Sertão. Sua situação serve de alegoria para o próprio filme, à procura de uma “essência brasileira”.



Figura 28 – Cena de *Terra em transe* (ascensão do político ultraconservador Porfirio Díaz ao poder).

FONTE: *Print de tela.*

Para buscar algum tipo de resposta, Salles canaliza os acontecimentos de *Central do Brasil* para o Nordeste. O sertão brasileiro trabalha favoravelmente para que o garoto recupere a esperança na vida após o baque. A grande mudança, no entanto, é experimentada por Dora, sua companheira de viagem. A professora aposentada e “escrevedora de cartas” – como o menino ressalta em determinados momentos – se fechou por muito tempo. A maneira otimista com que o diretor retrata o sertão abriu margem para discussões.

A percepção de que o filme buscou estabelecer um novo paradigma para o audiovisual brasileiro brotou em boa parte da comunidade cinematográfica e imprensa brasileira à época, o que despertou considerações positivas de alguns especialistas e negativas de outros. Em certa medida devido aos prêmios obtidos no Festival de Berlim, em 1998, e posteriores nomeações ao Oscar.

Desagrada a muita gente o fato de *Central do Brasil* ter sido premiado no exterior e ter sido vendido como a bandeira e a solução para o cinema brasileiro. Ora, quem puxou essa bandeira não foi Walter Salles, muito menos a produtora do filme, Videofilmes. O ódio da classe cinematográfica e da

juventude intelectual, que deveria ter se dirigido à imprensa, dirigiu-se ao filme e perdeu-se muito tempo discutindo bobagens (GARDNIER, [2000a])⁴⁹.

Em paralelo ao manifesto *Uma estética da fome*, escrito por Glauber Rocha em 1965, a pesquisadora fluminense Ivana Bentes chegou a cunhar o termo “cosmética da fome” para se referir às produções brasileiras dos anos 1990 e 2000 que abordavam assuntos caros ao Cinema Novo, mas por meio de:

Um discurso que valoriza o ‘belo’ e a ‘qualidade’ da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema ‘internacional popular’ ou ‘globalizado’ cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética ‘internacional’ (BENTES, 2007, p. 245)⁵⁰.

Central do Brasil figura entre essas obras. Na sua visão, o filme de Walter Salles apresenta um “sertão lúdico, rude, porém inocente e puro, como os irmãos que acolhem o menino Josué” (ibid., p. 246). Ainda segundo Bentes, o longa “é o filme do sertão romântico, da volta idealizada à ‘origem’, ao realismo estetizado, e a elementos e cenários do Cinema Novo, e que sustenta uma aposta utópica sem reservas, daí o tom de fábula encantatória” (ibid.). A luz dura do sertão, de grandes contrastes, da qual os diretores cinemanovistas tiraram proveito para passar uma mensagem igualmente embrutecida, é amenizada nas produções da *Retomada* – casos do próprio *Central*, *Abril despedaçado* e de *Eu tu eles* (Andrucha Waddington, 2000).

Essa absorção de estratégias narrativas próximas do cinema hegemônico foi o maior alvo de quem optou por criticar o filme, acrescido do esvaziamento político na obra, que se concentra em questões emotivas dos personagens. Pondero que a estrutura clássica e o bom padrão técnico, além do caráter universal da trama, com pinceladas nacionais, deram essa projeção alcançada dentro e fora do País. Ao mesmo tempo, alimentou divergências e questionamentos sobre decisões tomadas por Salles na construção fílmica.

Central do Brasil, depois da premiação na Alemanha, passou a ser o fantasma-mór do cinema brasileiro. Para uns é o modelo que o cinema brasileiro deve seguir; para outros é o modelo infame do grande capital. *Central do Brasil* povoou todos os sonhos e pesadelos da “classe” cinematográfica para bem e para mal. Poucos, os mais sóbrios, souberam realizar a operação psicanalítica e se livrar do fantasma camarada que foi Walter Salles com seu *Central*. Muito se correu atrás de erros no filme, muito

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/13-14/centraldobrasil.htm>>. Acesso: 06 de jan. 2021.

⁵⁰ Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Acesso: 07 de jan. 2021.

se falou de populismo, de violência amenizada, de covardia política; e inversamente, muito se falou de "saída" para o cinema brasileiro, de importarmos de vez uma forma de cinema que "é a certa" (GARDNIER, 2000b)⁵¹.

Do seu já referido lugar social, Walter Salles adota um tom conciliatório em seu filme. Por mais que, em *Central do Brasil*, o diretor seja benevolente com os personagens e a representação feita do Sertão, lançando um olhar complacente sobre os que lá moram, acaba por reproduzir certos estereótipos que mais atendem a seu imaginário em relação à região. Pelo que relatamos aqui, em momentos diversos do cinema brasileiro, a desenfreada corrida ao Sertão, por si, revela um clichê. A bem da verdade, banalizado pelo próprio Cinema Novo em festivais mundo afora.

A repetição de aspectos que incluem pobreza e religiosidade, antes citadas, explicita essa visão de fora para dentro, que acaba por contemplar uma expectativa do diretor e até mesmo internacional sobre o Brasil. Isso nos remete a questões caras à antropologia, como a alteridade. Em outras palavras, a construção da narrativa parte da "identificação de seus próprios valores com os valores em geral, de seu eu com o universo" (TODOROV, 1993, p.41). E por isso, há uma carga exótica na maneira em que representa certos ritos, por mais que abra espaço ao inusitado, ao mesmo tempo em que subtrai a completude de personagens sertanejos.

Uma passagem que ratifica essa impessoalidade se dá em dois planos abertos sequenciais. No primeiro, a grua sobe e mostra casas padronizadas em um *plongée*. Depois, há um *travelling* que simula uma câmera subjetiva. No diálogo, Josué comenta: "É tudo igual, né?" Dora responde: "É, é tudo igual." Existe um roteiro bem estabelecido, onde tudo começa e termina nas cartas. Segundo Ruy Gardnier ([2000a]), o que entrou mais em discussão foi se *Central do Brasil* poderia ser encarado como "obra exemplar" do cinema nacional, em detrimento das questões artísticas que envolvem o filme como obra em si.

Outra ponderação que faço se dá quanto ao momento em que *Central* surgiu e o sucesso obtido em premiações diversas, que fizeram a análise fílmica por vezes ser contaminada, para o bem e para o mal. Passados 23 anos, cabe aqui realçar que o filme, por si, não pode ser visto como um receituário ou um modelo a ser seguido

⁵¹ Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/13-14/ghoststory.ht>>. Acesso: 06 de jan. 2021.

enquanto obra cinematográfica, até pela natureza plural do cinema, apto a experimentações e novidades.

No próximo capítulo, adentramos em considerações quanto à abordagem de Walter Salles sobre seus personagens e o universo retratado, a importância da estrada na construção fílmica para o diretor, além da análise dos outros dois filmes selecionados nesta investigação: *Diários de motocicleta* e *Linha de passe*.

5 O OLHAR SOBRE O OUTRO

Diante do que foi relatado até aqui, pontuo que é importante tratar com maior acuidade sobre o olhar que Walter Salles Jr. lança sobre seus personagens a partir da posição que ocupa dentro de sua classe social: é herdeiro de uma fortuna bilionária construída pelo pai e por irmãos no mercado financeiro e no setor de mineração⁵². Dessa maneira, integra uma elite econômica. Diante disso, ele poderia falar e apreender uma adversidade que desconhece? Uma alteridade ou vivência distante de seu universo?

Questões relacionadas ao tema têm sido alvo de discussão nos últimos anos. Uma delas ocorreu no Festival de Brasília, em 2017, quando foi exibido o filme *Vazante*, de Daniela Thomas, por coincidência parceira de longa data de Salles. A diretora oferece um ponto de vista sobre a escravidão no Brasil e foi bastante contestada durante debate no dia seguinte à sessão pelas decisões que tomou junto com sua equipe na hora de representar situações referentes a um assunto tão espinhoso, dando protagonismo a brancos e, por consequência, relegando a segundo plano personagens negros, em um processo de apagamento da subjetividade desse grupo na trama, conforme queixas de presentes.

Entre as críticas, estava o argumento de que, com essa abordagem, Thomas estaria contribuindo, mesmo que de forma não intencional, para perpetuar o status quo. O filme causou incômodo na comunidade negra, sobretudo por reproduzir uma perspectiva já habitual da História, a partir de uma cineasta branca e de família abastada. Ao ser confrontada diversas vezes por uma atriz e um crítico negros presentes na plateia, e diante da reação negativa, Daniela chegou a dizer que, se soubesse, não faria o filme. “Não me senti no direito de tentar me colocar no lugar do outro e imaginar. Eu acho que essa discussão estaria tão ou mais acalorada se eu tivesse feito” (THOMAS, 2017)⁵³.

Apesar desses entraves, pondero que o fato de não integrar o grupo retratado em tela, seja no que se refere à questão racial, seja em aspectos sociais, não constitui em si um impeditivo para retratar determinado universo, desde que tenha o devido

⁵² Informação disponível em: < <https://forbes.com.br/perfis/2015/08/walter-salles/>>. Acesso: 28 de jan. 2020.

⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xTzV-LzpsTM>>. Acesso: 05 de jan. 2021.

cuidado na representação. A filósofa Djamilia Ribeiro contribui para elucidar contendas sobre o assunto, no livro *O que é lugar de fala*:

Entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados (RIBEIRO, 2017, p. 48).

Poderíamos listar exemplos de filmes bem-sucedidos quanto à abordagem sob a perspectiva de um realizador cuja vivência não é a mesma dos personagens, corroborando essa visão de que é possível lançar luz sobre um grupo ou situação que destoa de sua localização social ou até mesmo do gênero. Um caso emblemático é o de *Thelma & Louise* (1991), dirigido por Ridley Scott. O protagonismo da trama é reservado a duas mulheres, que dão nome ao filme. Thelma Dickinson (Geena Davis) e Louise Sawyer (Susan Sarandon) fogem pelos Estados Unidos depois que a segunda mata um homem e salva a amiga de uma tentativa de estupro. O roteiro é assinado por uma mulher, Callie Khouri, e resultou em uma jornada de libertação e empoderamento feminino, com um desfecho marcante.



Figura 29 – Cena de *Thelma & Louise*. Fonte: IMDb⁵⁴.

Não há, portanto, uma barreira para que qualquer cineasta aborde temas ou situações distantes de sua realidade. Com Walter Salles, não é diferente. E aí lembramos a frase que inicia esta pesquisa: o diretor disse estar “muito mais interessado” pelo desconhecido. E é isso que move seu cinema: retratar o que não apreendeu no cotidiano. Assim, se desafia a cada obra. Essa visão sobre aquilo que é diferente do nosso universo não necessariamente passa por uma perspectiva excêntrica.

A alteridade radical é aquela que mais distancia um ser do outro. A discussão, muito cara à antropologia, se faz relevante nas artes. No caso de Walter Salles Jr., a viagem engendrada pelos seus filmes de estrada também o permite ter contato com novos territórios, culturas e classes sociais. E, nesse contato, existe uma tentativa por parte do diretor de oferecer um tratamento respeitoso a essas pessoas, próprio de um cinema humanista. Ele mostra, por meio de sua ficção, pessoas simples passando por situações adversas.

Em *Terra estrangeira*, os dois protagonistas fazem parte de uma classe média afetada por decisões político-econômicas no Brasil. Ambos vão tentar a sorte em outro país devido ao ambiente de desilusão no nosso país. Já *Central do Brasil* tem como principais personagens uma professora aposentada em um país com parcela considerável de iletrados e um menino recém-órfão. Em *O primeiro dia*, os becos de favelas do Rio de Janeiro servem de ambientação e um dos protagonistas é um presidiário (Luiz Carlos Vasconcelos). Outro exemplo é *Linha de passe*, que acompanha uma família pobre formada por uma mãe solteira (Sandra Corveloni) e quatro filhos tentando resistir às dificuldades financeiras.

Em dados momentos, o micro representa o macro: caso de Josué numa busca desenfreada para encontrar o pai que jamais viu no interior nordestino. Sua procura simboliza a tentativa de compreensão do próprio país. Assim como ele, outros personagens da obra de Salles sofrem perdas, cometem erros, mas passam por uma transformação redentora (*Central do Brasil*, *Abril despedaçado* e *Diários de*

⁵⁴ Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0103074/mediaviewer/rm1109360640/>>. Acesso em: 12 de ago. 2021.

motocicleta). Em outras situações, o desfecho é pessimista (*Terra estrangeira* e *O primeiro dia*). E em *Linha de passe* simplesmente não há definição.

5.1 SALLES E A ESTRADA

Três dos quatro filmes que estão em foco nesta investigação têm a viagem como um dos principais elementos para a construção narrativa e evidenciam o significado para a obra do próprio diretor. Por isso, julgo que é importante fazer uma explanação sobre os filmes de estrada. A origem desse tipo de produção estaria nos primórdios do cinema e atrelada aos chamados *travelogues*⁵⁵. Mais adiante, com o aprimoramento do audiovisual e a exploração de novas possibilidades, os *road movies* ganharam espaço dentro do *western*.

Em geral, os filmes de estrada permitem aos seus personagens uma jornada de autodescoberta em meio a impasses que, se não existentes antes da viagem, surgem durante o trajeto.

No que diz respeito à caracterização do gênero, vários aspectos formais e estéticos podem definir o *road movie*, desde a utilização de estratégias encontradas nas narrativas de viagens até a de elementos visuais recorrentes. Certos ícones estão sempre presentes nos filmes de estrada, como veículos, postos de gasolina, paisagens e a própria estrada. Esses elementos de *mise-en-scène* podem, muitas vezes, constituir a base de desenvolvimento do enredo, porém funcionam como pano de fundo ou uma moldura (ROMANIELO, 2004, p.25).

Ainda de acordo com Romanielo, nas produções do gênero, é comum que haja situações de crise e ruptura com as regras vigentes. “Os personagens saem de sua ‘zona de conforto’ ou casa, que na verdade não costumam ser ambientes nos quais se encontram ou obtém compreensão. É o oposto disso. Muitas vezes, esse “lar” representa solidão” (ibid.). A autora enfatiza que alguns elementos dos *road movies*, como situações que envolvem ruptura, rebeldia e esse deslocamento rumo ao desconhecido, estão presentes nas narrativas de viagem e nos romances de formação.

Para as produções do gênero no cinema, o filme *Sem destino* (*Easy rider*, 1969), de Dennis Hopper, é considerado um divisor de águas pela inovação estética e pelo retrato disruptivo dos Estados Unidos a partir da viagem empreendida pelos

⁵⁵ Um dos primeiros tipos de produção cinematográfica, que consistia em imagens feitas por um viajante ou explorador, com narrativa em primeira pessoa (ROMANIELO, 2004, p. 23)

protagonistas. Num cenário pessimista em razão da Guerra do Vietnã e a ascensão de uma contracultura, os motoqueiros hippies Billy (Hopper) e Wyatt (Peter Fonda) cruzam o sul estadunidense após transportarem drogas para o México.

A obra tornou-se uma referência para filmes de estrada modernos, uma vez que reúne várias características que norteiam esse tipo de produção, incluindo uma jornada episódica, de constantes mudanças e com a presença de paisagens marcantes, estabelecendo parâmetros no gênero. Além disso, *Sem destino* costuma ser colocado como um marco da “Nova Hollywood”.⁵⁶



Figura 30 – Cena de *Sem destino* (a jornada despreocupada de Billy e Wyatt pelo Sul dos EUA).

FONTE: *Print de tela*.

Quando lançamos luz sobre os filmes de Salles que se enquadram nesse gênero, é muito premente a abordagem do exílio. Os personagens carregam consigo uma necessidade de fuga, que varia conforme o enredo apresentado em cada trama. Em *Terra estrangeira*, a difícil situação econômica do Brasil leva os protagonistas Alex e Paco a emigrarem para Portugal. Já em *Central do Brasil*, o risco de morte de Dora soma-se ao desejo de Josué em conhecer o pai e ambos deixam o Rio em direção ao Nordeste.

⁵⁶ À semelhança de movimentos cinematográficos vanguardistas que surgiram em outros países, os EUA experimentaram um período de renovação técnica e estética, com diretores passando a assumir com maior frequência o controle criativo de suas obras, durante os anos 1970, mesmo numa lógica industrial.

O movimento difere de um filme para outro, deixando de se deslocar para o exterior e passando a se lançar ao interior do país. De toda forma, ambos partem de contextos pessimistas, contrastando com a motivação dos personagens centrais de *Diários de motocicleta*, que partem em uma viagem pelo continente latino-americano simplesmente por prazer. Uma outra marca entrelaçada a este gênero é a errância, bastante trabalhada na literatura e no próprio cinema.

A ser compreendida como aquilo pertinente a quem erra e ao destino incerto dos personagens. Nesse sentido, o romancista irlandês James Joyce abriu um paradigma para esta questão. Sendo ele mesmo um ser itinerante, escreve sua obra-prima, *Ulisses* (1922), levando em conta essas experiências como andarilho. Por sua vez, o poema clássico *Odisseia* é a fonte primária desse escrito de Joyce, que o estrutura justamente tomando como referência personagens da obra de Homero – os títulos dos capítulos são nomes de figuras da literatura clássica.

O personagem central, o agente de publicidade Leopold Bloom, que vagueia pela Dublin do início do século 20, seria o “Ulisses moderno”. A partir da errância, contudo, é possível construir algo novo e positivo. A própria obra de James Joyce nos revela isso e é essa aposta que Walter Salles faz tanto em *Central do Brasil* quanto em *Diários de motocicleta*. Do luto e do medo da morte, Dora e Josué saem de uma relação conturbada, marcada por uma grande desconfiança, para uma amizade genuína. Já Ernesto Guevara e Alberto Granado extraem do vagueio por países latino-americanos uma preocupação social.

Quando puxamos especificamente para estes dois filmes, vemos que essa característica aparece em perspectiva múltipla, considerando os significados que a palavra errância carrega. Demonstro, assim, que a estrada é um instrumento potencializador para o cinema de Walter Salles. É a partir dela que ele constrói, por vezes, uma narrativa de constante movimento e que permite ao diretor e aos seus colaboradores exercerem a criatividade, tão essencial para um artista, lançando os personagens por ambientes aos quais o próprio Salles não está familiarizado.

Do conto *Finnegan's Wake*, de Joyce, o mitologista Joseph Campbell extrai o termo “monomito”, empregando essa expressão para descrever estágios universais na jornada de um herói. Existe uma estrutura clássica quanto à narrativa, que incluiria três atos: partida, iniciação e retorno. Dezessete estágios neste ciclo, do qual os

grandes mitos da humanidade comungariam. Desde então, essa teoria tem encontrado respaldo na literatura e no audiovisual. De uma maneira mais simples, o pesquisador Luiz Carlos Maciel (2003, p. 53 e 54) aproximou do cinema essa estrutura tradicional, a qual definiu como “curva dramática”, dividindo em três partes principais: exposição, conflito e resolução. Pontualmente, aparecem ataque e clímax.

O estado de repouso da curva corresponde à primeira parte, a exposição; a ruptura de equilíbrio é o ataque, ou catalisador da ação; a ascensão da curva corresponde à parte da complicação, ou desenvolvimento nuclear da ação; o auge da curva é o clímax e sua porção descendente corresponde à resolução ou desfecho (ibid.).

De forma mais detalhada, ele explica que a exposição transmite ao espectador as informações necessárias para que possa se situar. “Diz onde se passa a história, quando, quem são os personagens principais, qual o gênero da obra, seu universo, sua realidade, seu estilo” (MACIEL, 2003, p. 54). Já o ataque marca o começo da ação mais importante e é a primeira grande ruptura. A complicação, por sua vez, traz o “conflito central entre protagonista e antagonista”, enquanto o clímax é o “final da ação” e “ponto máximo da curva dramática” (idib.). A resolução é o desfecho em si. Um gráfico publicado no livro *A linguagem do cinema: uma introdução*, de Rodrigo Carreiro (2021), ilustra bem o que Maciel explica:



Figura 31 – Ilustração sobre estágios da narrativa.

Até esse ponto, listamos características que se repetem na filmografia ficcional de Walter Salles Jr.: em termos estéticos, existe uma vertente realista e a apropriação de alguns elementos próprios do documental, seja como preparação, seja como linguagem como uma tentativa de fortalecer essa estética. Além disso, ressaltamos a

inserção destas produções dentro de um gênero específico (filme de estrada), embora façamos a óbvia ressalva de que nenhuma obra artística se mantém exclusivamente dentro de um único gênero. Salles também tem o controle do processo de criação, o que o permite imprimir seu estilo a estas produções.

5.2 DIÁRIOS DE MOTOCICLETA: UMA VIAGEM PELA AMÉRICA LATINA

Este não é um conto de aventuras nem tampouco alguma espécie de “relato cínico”; pelo menos, não foi escrito para ser assim. É apenas um pedaço de duas vidas que correram paralelas por algum tempo, com aspirações em comum e com sonhos parecidos.

(De moto pela América do Sul – *Ernesto Che Guevara*)

A convite de Robert Redford, produtor-executivo do projeto, Walter Salles Jr. dirigiu seu primeiro longa-metragem ambientado completamente fora do Brasil e sobre um acontecimento que não estava diretamente relacionado ao país. Em *Diários de motocicleta*, lança uma visão sobre a sociedade latino-americana por meio de um personagem real, mas retratado na obra ficcional: o argentino Ernesto Rafael Guevara de la Serna, o “Che Guevara”, aqui interpretado pelo mexicano Gael García Bernal. O foco não é a figura mítica de um dos líderes da Revolução Cubana – imortalizado na fotografia de Alberto Korda –, que o alçou a ícone da esquerda e mais adiante organizou guerrilhas em outras partes do mundo.

O interesse de Redford ao chamar Walter era abordar a fase prévia de Che, quando ainda era um estudante de Medicina, aos 23 anos. Com o amigo biomédico Alberto Granado (vivido por Rodrigo de la Serna), de 29 anos – já mais experimentado, portanto –, decide partir em uma Norton 500 cilindradas, moto apelidada de *La poderosa*, numa aventura pela América Latina nos idos de 1952. Da Argentina à Venezuela, atravessando outras nações, como Chile e Peru. São mais de 10 mil quilômetros a fio. Como é habitual em um *road movie*, *Diários de motocicleta* segue a cronologia dos fatos.

Após a partida da capital argentina, uma sequência traz a estrada e os viajantes ao centro. Em off, o trecho de um relato de Guevara direcionado à mãe: “Querida velha, Buenos Aires ficou para trás. Atrás de mim também ficou a vida de cão: a faculdade, os exames e as dissertações sonolentas. À nossa frente, se estende toda a América Latina. De agora em diante, só confiaremos na ‘Poderosa’.” Enquanto o texto é dito, a câmera subjetiva destaca a imensidão da via em um plano geral,

mostrando que há muito a desbravar. Outros planos gerais aparecem no decorrer do filme, realçando a geografia física: a paisagem continental, seus relevos, rios, variações de clima e temperatura.

Um exemplo é a transição do calor na planície argentina ao frio da Cordilheira dos Andes, na passagem para o Chile. Levando em conta esse aspecto, observamos que a paisagem tem uma importância para a representação e reforça um padrão na filmografia de Salles. Enquanto isso, entre um acidente e outro, a moto – que também é uma personagem – aparece cada vez mais fragilizada. Se traçarmos um paralelo, o veículo representa para os protagonistas, em especial para Alberto, o que o cavalo Rocinante significava para Dom Quixote⁵⁷. Existe um valor sentimental para o dono (Granado).



Figuras 32 e 33 – Cenas de *Diários de motocicleta* (planos gerais para valorizar a paisagem). FONTE: *Prints de tela*.

A moto também é motivo de conflito entre os personagens centrais. Quando o veículo não tem mais serventia, Alberto e Ernesto passam a ser mochileiros/caroneiros e é nesta condição que tomam corpo com os conflitos sociais da região, marcada por inúmeras desigualdades. Primeiro no contato com uma senhora à beira da morte, em Los Angeles, no Chile. “Eu sabia que não poderia ajudar esta pobre mulher, que fazia um mês havia servido mesas arquejando como eu, tentando viver com dignidade. Havia em seus olhos moribundos um humilde pedido de desculpas e uma desesperada súplica de consolo”, diz Guevara.

Ainda em território chileno, no Deserto do Atacama, eles se deparam com um casal de camponeses expulso das terras que cultivava. O componente político surge

⁵⁷ No romance *Dom Quixote* (1605), escrito por Miguel de Cervantes, o protagonista é um fidalgo castelhano que perdeu a sanidade mental após ler várias histórias de cavalaria. Quixote – que dá nome ao livro – decide, então, embarcar em aventuras semelhantes a de cavaleiros ao lado do amigo Sancho Pança e com o cavalo Rocinante.

quando os nativos revelam que deixaram o filho com familiares para escapar da polícia por serem comunistas. Além disso, a dupla expõe o desaparecimento de correligionários e explica na conversa que se deslocam em busca de trabalho. Neste momento, os dois andarilhos perguntam aos protagonistas se também procuram alguma ocupação.

— Não — diz Ernesto.

— E por que viajam? — questiona a camponesa.

— Viajamos por viajar — responde Guevara.

O casal, por sua vez, se entreolha por estranhar a motivação dos argentinos. “Bendita seja sua viagem”, deseja a mulher. Desse encontro há um choque de realidade nos viajantes, sobretudo em Ernesto, que descreve a situação como “uma das noites mais frias de sua vida”. “Mas conhecê-los me fez mais próximo da espécie humana”, completa. A cena seguinte, um tanto panfletária, mostra o jovem Guevara se indignando com os maus-tratos aos trabalhadores de uma mina chilena. Na passagem de um país para outro, Walter Salles segue na adoção de planos gerais, na intenção de situar o espectador da transição, endossado pelo off.

No vagueio e na chegada a Cusco, no Peru, o filme atenta para a questão indígena e os impasses envolvendo a luta deste povo pela terra e a própria sobrevivência. Novamente, aposta em uma nova cena com traços documentais. Os protagonistas são levados por um guia turístico mirim até o ponto central da cidade. No trajeto, ouvem a história da cidade que foi capital do Império Inca⁵⁸ e a conseqüente violência dos colonizadores espanhóis, que saquearam e destruíram boa parte dos edifícios de arquitetura inca. Quando param para escutar duas nativas e as dificuldades que passam, os protagonistas e a própria câmara abaixam na altura das depoentes, que estão sentadas em uma calçada.

Para enfatizar a fala dessas personagens, a produção recorre a planos médios e até ao primeiro plano, enquanto conversam com um trabalhador do campo, mais adiante. Assim, reforça a disposição do próprio diretor em ouvir aqueles que não

⁵⁸ Civilização pré-colombiana que desenvolveu um vasto império na região andina até o século 16, quando foi dominada pelos espanhóis. O Império Inca estendia-se por áreas hoje localizadas na Colômbia, Peru, Chile e Argentina. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/historia-da-america/incas.htm>>. Acesso: 20 dez. 2021.

fazem parte de sua classe social, de seu convívio. A aparição dos dois personagens centrais do filme durante a escuta não é prejudicial para este momento que me parece genuíno. E a intenção da trama é ratificar esse processo de conscientização de Ernesto Guevara. Uma politização que vai ficando mais vívida cada vez que adentra o continente, apesar de seu objetivo inicial na viagem nunca ter sido este.



Figuras 34 e 35 – Cenas de *Diários de motocicleta* (planos gerais para valorizar a paisagem). FONTE: Prints de tela.

Pondero que o retrato feito por Salles é de um Che até ingênuo. Pelo que apresenta, quer incutir que foi preciso flunar para que tomasse uma consciência social. Jovem de classe média, renuncia à família e ao curso prestes a concluir para acabar entrando para a História. Tudo isso anos antes de conhecer Fidel e Raúl Castro e de participar efetivamente da Revolução Cubana. O olhar de Walter Salles sobre Guevara é bastante complacente, chegando por vezes a extrair a forte carga política de um ser essencialmente político (em seus diários, Che fazia referências mais explícitas ao Comunismo). E aí tudo indica que ocorre no afã de evitar ser panfletário. Essa condescendência reduz o protagonista a uma camada.

Não resta dúvida de que se trata de um personagem complexo, com várias nuances a ser explorada. Che, contudo, foi posto em uma embalagem mais palatável para o grande público. A presença de um Ernesto asmático, frágil e que não sabe mentir, faltando traquejo com as mulheres, contrasta com a imponência de um revolucionário. Os personagens que habitam seu entorno acabam servindo como “escada” para isso. As falhas morais estão presentes nos outros, como o próprio colega de jornada, Alberto, que mente por conveniência em determinados momentos. A viagem despretensiosa se transforma em uma travessia contínua para que a dupla entenda a própria existência.



Figura 36 – Cena de *Diários de motocicleta* (Granado e Guevara no início da viagem). FONTE: *Print de tela*.

Atento que a identidade do protagonista se molda conforme o contato que vai tendo com diferentes povos durante sua jornada pela América do Sul. Sua condição individual só existe, obviamente, perante aspectos típicos de uma coletividade. Neste caso, há o sujeito (Che) inserido num contexto de sociedade. Em outras palavras, “a identidade é formada por processos sociais. Uma vez cristalizada, é mantida, modificada ou mesmo remodelada pelas relações sociais” (BERGER; LUCKMAN, 1985, p. 228). Essa questão identitária é endossada na visita a Machu Picchu, no Peru, onde Guevara exalta a civilização inca. “Os incas tinham grande conhecimento de Astronomia, Medicina, Matemática e outras coisas, mas os invasores espanhóis tinham a pólvora. Como seria a América hoje se os fatos fossem diferentes?”, reflete.

Na trama, a plenitude da conscientização revolucionária vem mais adiante ao fazer uma ação voluntária no tratamento de pessoas com hanseníase em uma área da Amazônia peruana. E aí há uma equiparação a Cristo, numa cena que mostra Ernesto Guevara lavando os pés de um paciente. Para além do Che imaculado, existia um Che de carne e osso. Ratifico que não é nosso objetivo fazer algum juízo de valor sobre o posicionamento político do herói, mas, como todo ser humano, é feito de virtudes e defeitos, o que faltou expor na tela.

O que importa acima de tudo a *Diários de Motocicleta* é a construção de um Che-Cristo, de um Che-santo, desprovido de talento com as mulheres (é deixado por uma, não tem manejo para abordar outra) mas com um incrível sentimento de compaixão para com as mazelas do mundo e as injustiças que

dão origem a elas. O importante não é a carne – e, convenhamos, mudança social é também questão de carne –, mas o espírito. Mas é através da construção idealista – no sentido filosófico mais vulgar do termo – de um espírito caridoso de solidariedade que nosso herói acede a sua aprendizagem (GARDNIER, 2004)⁵⁹.

Concordo com Ruy Gardnier quando aponta esse processo de idealização do personagem – o que conseqüentemente desconsidera as contradições próprias da essência humana –, mas, ao mesmo tempo, destoo quando o crítico avalia que houve uma despolitização pelos caminhos escolhidos por Salles em sua narrativa. Ele chega a falar em uma “omissão do político” (2004) devido à mise-en-scène. E se o “pecadilho” de Walter foi a mitificação de Che, ele não foi o primeiro a fazê-lo. Pelo contrário: seus escritos com proposições revolucionárias, o envolvimento na luta armada e sua morte precoce alçaram Guevara a esta condição devocional para a esquerda. A direção não remove nuances sobre dilemas sociais, fazendo questão de sublinhá-las e tenta mostrar a gradação na politização do protagonista.



Figura 37 – Cena de *Diários de motocicleta* (o lava-pés de Che). FONTE: Portal *Cultura Genial*⁶⁰.

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/59/diariosdemotocicleta.htm>>. Acesso: 07 de jan. 2021.

⁶⁰ Disponível em: <<https://cdn.culturagenial.com/es/imagenes/ernesto-hospital-cke.jpg>>. Acesso em: 11 de ago. 2021.

Quando lidamos com a parte estética, o filme põe em perspectiva o povo, paisagens e costumes da sociedade da época, com uma utilização frequente de câmera na mão, fotografias de arquivo e planos de transição em preto e branco com trabalhadores, evidenciando novamente a adoção de Walter Salles de uma técnica realista. Assim, mantém aquilo que é o fio condutor de sua obra: a primazia pelo realismo. Exemplifico com uma cena, como se os protagonistas estivessem a entrevistar um guia mirim em um tour em Cusco. “Brincamos dizendo que (esse) é o muro dos incas e (aquele) o dos incapazes, que são os espanhóis”, diz o garoto.

Nessa passagem, novamente deixa-se levar pelo imprevisível. Na tomada de depoimento de duas nativas, uma delas se comunica na língua quéchua para relatar suas mazelas e um outro camponês que afirma ter sido expulso de terras que cultivava. Comolli (2008, p.170) alertava para a renovação que as formas documentárias (fotojornalismo, reportagem de guerra, cine-jornal) proporcionaram à ficção. A partir dessas ações, há uma tentativa de ocultar o processo de ficcionalização, o que é uma das marcas presentes no cinema pós-moderno e do próprio realismo nas artes.

Na arte realista crítica, o “efeito do real” e a retórica da verossimilhança deveriam ser acionados não para meramente configurar o quadro mimético dos costumes, mas para mascarar os próprios processos de ficcionalização e assim garantir ao leitor-espectador uma imersão no mundo da representação que, entretanto, contivesse uma análise crítica do social e da realidade (JAGUARIBE, 2006, p. 230).

Em *Diários de motocicleta*, Salles priorizou essa mistura, por assim dizer, entre a ficção e o documentário nesse trânsito dos protagonistas entre esses ambientes e ouvindo essas pessoas que não fazem parte desse universo ficcional. Outra passagem que cito é a da chegada de Ernesto e Alberto ao Chile, onde vão a um mercado público e passam a dialogar com os comerciantes, tal qual numa entrevista típica de um documentário. Eles conversam, provam iguarias e matam curiosidades sobre a culinária local. Ali não está claro se houve uma encenação ou se de fato trata-se de uma passagem improvisada. Nesta breve cena, aproximou-se como nunca do jeito de fazer cinema de um Kiarostami pelo formato híbrido.

Do ponto de vista técnico, Walter prima mais uma vez pela câmera na mão, irrequieta, variando o enquadramento devido à própria instabilidade do equipamento, o que dá um efeito mais realista sobre o que é posto em cena. Em outras sequências, em que existe claramente um texto pré-estabelecido e a evidente encenação, também

presenciamos um cuidado em reconstituir o período em que a trama se passa, neste caso os anos 1950. Da escolha do figurino à textura da imagem, alternando entre cores neutras (branco, cinza) e quentes (amarelo) e nos tons, como é possível ver abaixo.



Figuras 38 e 39 – Cenas de *Diários de motocicleta* (variação entre tons). FONTE: *Prints* de tela.

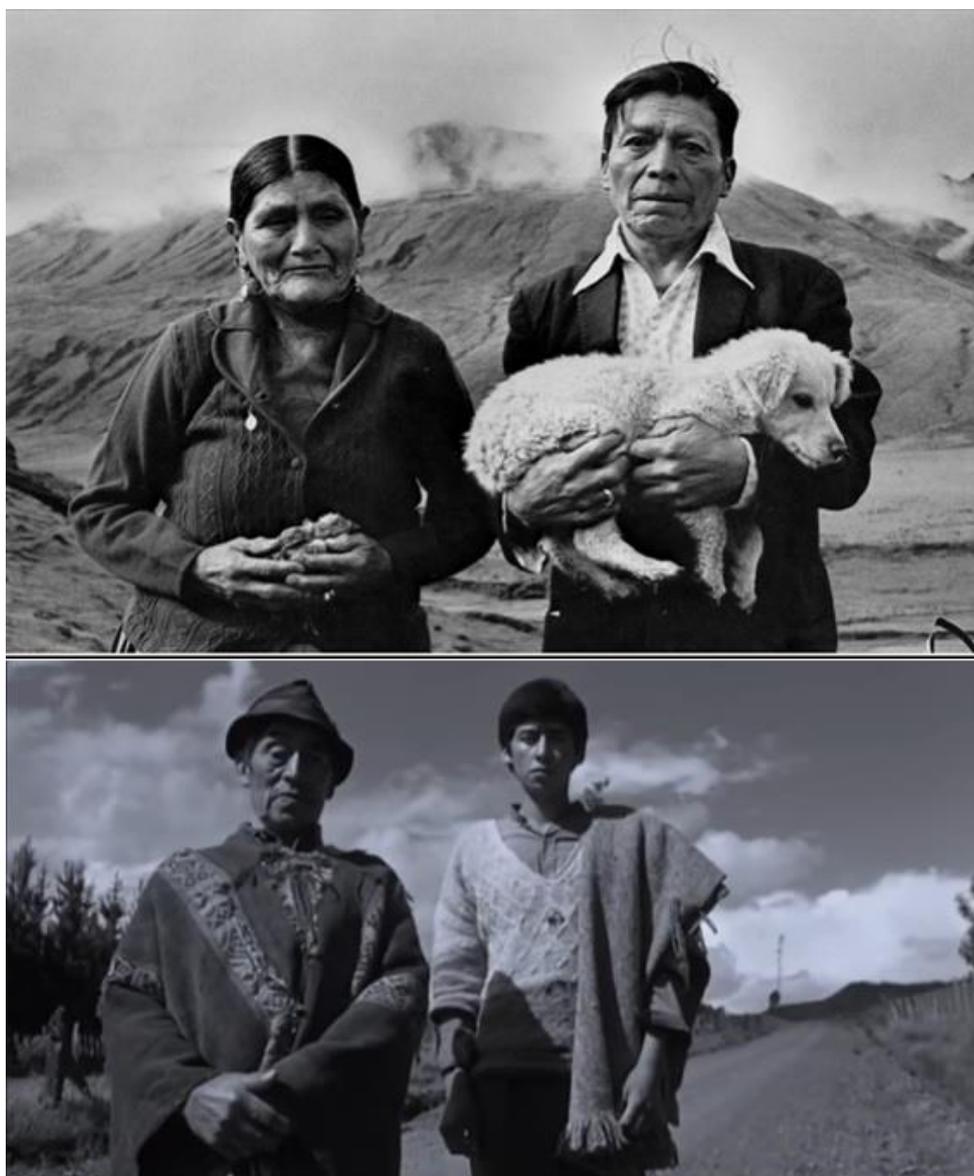
Para além dessas características realistas, a estrada novamente ganha um papel de relevo no propósito de Salles em evidenciar o despertar do imberbe Ernesto Guevara para impasses da sociedade. E por mais que exista esta disposição do herói em se abrir para o contato com povos e lugares inéditos, ele se mantém apegado às suas origens. Utilizo os relatos da viagem para comprovar isso. Eles aparecem na projeção de maneira bastante pontual e têm a mãe do protagonista como destinatária. Esta é uma característica inerente ao exilado: sua movimentação e suas ações têm mais a ver com suas raízes do que com o seu destino (MOURA, 2013, p. 114).

Em um comparativo com o seu longa anterior, *Abril despedaçado*, podemos dizer que Walter se livrou dos excessos em termos estéticos. A música é mais discreta em *Diários de motocicleta*. Cuidadosa, a trilha sonora de Gustavo Santaolalla incorpora instrumentos artesanais, como o charango⁶¹ e a flauta de pã⁶², típicos dos Andes, mesclando com violino e violoncelo, que também são pré-industriais. Com isso, incorpora a música folclórica na sonoridade do filme. O visual pomposo adotado na produção de 2001 também deu lugar a uma roupagem mais "franciscana". Existe uma aproximação com o universo da fotografia documental em planos que emulam marcas deste gênero imagético. Em determinadas passagens, alguns enquadramentos e o preto e branco trazem um tanto daquilo que está presente na

⁶¹ Pequeno instrumento de cordas bastante popular na música peruana.

⁶² Instrumento de sopro formado por tubos de bambu ladeados.

obra do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, em particular no livro-ensaio *Outras Américas*⁶³, que possivelmente serviu de inspiração para Salles.



Figuras 40 e 41 – Acima, foto de Sebastião Salgado no Equador, em 1982; Abaixo, quadro de *Diários de motocicleta*. FONTES: Site ABCA⁶⁴ e *print* de tela.

É um olhar muito especial do diretor sobre pessoas com quem os protagonistas cruzaram durante a jornada pela América. De comerciantes, passando por camponeses e a comunidade de enfermos. Rostos de gente simples que a câmera consegue captar. Já ao final, o filme traz uma compilação destas imagens, conferindo

⁶³ A publicação foi lançada em 1999 e registra os povos indígenas da América Latina, fruto de um trabalho iniciado em 1977 e que levou sete anos para ser concluído. Sebastião Salgado percorreu desde o litoral do Nordeste brasileiro às montanhas do Chile. Passou por Bolívia, Peru, Equador, Guatemala e México.

⁶⁴ Disponível em: <<http://abca.art.br/httpdocs/a-fotografia-contemporanea-entre-o-local-e-o-global-marcos-fabris/>>. Acesso: 26 de nov. 2021.

sensibilidade ao que é apresentado ao espectador. Também é no encerramento que o verdadeiro Alberto Granado – àquela altura aos 80 anos – aparece em primeiro plano e depois um plano detalhe de seus olhos, realçando suas emoções ao lembrar do amigo Che em uma base aérea venezuelana.

O ritmo da narrativa de *Diários de motocicleta* se assemelha muitas vezes ao do cinema europeu, mais cadenciado em relação ao estadunidense. Essa velocidade dos acontecimentos reitera a adoção de Salles de um cinema mais realista, buscando apresentar situações críveis. Nesse sentido, podemos dizer que há uma ambivalência desse “cinema lento”, assim definido por Dal Molin.

O cinema lento portanto se trata de um ‘cinema ambíguo’, que opta por narrativas e (as vezes) personagens “à deriva” dentro de uma estética que incorpora tanto a ‘objetividade do realismo documentário e uma intensa subjetividade de quebra psicológica’ (DAL MOLIN, 2020, p. 45).

Mesmo a cena em que Che atravessa a nado o Rio Amazonas para celebrar o aniversário entre os pacientes diagnosticados com hanseníase – antes chamada de “lepra” –, isolados por todo o preconceito que envolvia a doença, com toda sua grandiloquência, é construída de uma forma realista. Sua duração supera três minutos. É justamente esse episódio que é apontado como catalisador para o envolvimento de Guevara com movimentos sociais.

5.3 LINHA DE PASSE: DOCUMENTANDO A TRADICIONAL FAMÍLIA BRASILEIRA

*O sol há de brilhar mais uma vez
A luz há de chegar aos corações
Do mal será queimada a semente
E o amor será eterno novamente*

(Juízo final – Nelson Cavaquinho e Elcio Soares)

Depois de rodar em sequência dois filmes fora do país, com direito a uma incursão no cinema de horror de Hollywood com *Água negra* (2005), Walter Salles retorna ao Brasil. Em *Linha de passe* (2008), novamente divide a direção com Daniela Thomas. O diálogo entre ficção e documentário permanece neste filme que é ambientado na periferia de São Paulo, maior cidade brasileira e quarta metrópole mundial. Antes de entrar na discussão da produção, abro um espaço para a mudança de percurso que os dois diretores tiveram de adotar e que, na visão da dupla, quase põe a perder todo o projeto.

O roteiro inicial buscava contrapor dois núcleos familiares: um da periferia e outro mais abastado. A intenção era de que se cruzassem a partir de um assalto

promovido por um motoboy (membro da família pobre) ao chefe dessa família de classe média. Só que tudo foi posto à prova quando Daniela e Walter identificaram características semelhantes na trama da novela *Cobras & Lagartos* (2006), da TV Globo, que tinha João Emanuel Carneiro como um de seus autores. Não se tratava de uma simples coincidência, uma vez que ele foi o primeiro roteirista de *Linha de passe*. Já em 2002, Carneiro tinha sido acionado para o primeiro tratamento. Justamente o motoboy – um dos coprotagonistas – tocava flauta transversal.

Walter queria aproveitar sua experiência com o Instituto Villa-Lobinhos, que patrocinava com o irmão João no Rio de Janeiro. Na instituição, jovens carentes têm a oportunidade de inserção social através do aprendizado de música. [...] Da mesma forma, a pesquisa para o filme se serviu do Projeto Guri, no Estado de São Paulo, que lida com educação em música erudita para jovens da periferia. Um dos personagens, o motoboy, era construído a partir dessa experiência. Walter foi surpreendido ao ver no início das transmissões da novela *Cobras & Lagartos*, em 2006, que um dos personagens principais era exatamente um motoboy que aprende flauta transversal (STRECKER, 2006, p. 100).

Este episódio provocou uma crise e levou os diretores a questionarem se haveria algum filme após isso. Um novo direcionamento foi dado à obra, com foco na família periférica, além de abolir essa vertente musical do entregador. Por mais que tenha trazido desgastes aos dois diretores – e a nossa intenção não é minimizar a gravidade deste fato –, considero que a dupla acabou se livrando de uma armadilha, pois havia sério risco de cair no velho clichê do antagonismo entre pobres e ricos. Ao mesmo tempo, permitiu que Daniela e Walter se arriscassem mais e se abrissem ao imponderável, o que, a meu ver, torna a experiência desafiadora e fascinante.

Quando entramos na análise fílmica, em um primeiro olhar, chama atenção o arranjo familiar envolvendo o núcleo principal da narrativa: a família tem a empregada doméstica Cleuza (Sandra Corveloni)⁶⁵ como chefe. Ela é mãe de quatro rapazes e está grávida pela quinta vez, embora não se dê ciência de quem é o pai. A situação não é incomum na sociedade brasileira: segundo dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2015, 11,6 milhões de famílias são compostas por mães solteiras⁶⁶. Outra informação, desta vez disponibilizada pelo Conselho Nacional de Justiça (CNJ) em 2013: são mais de 5,5 milhões de crianças

⁶⁵ Por este papel, foi agraciada com o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes em 2008.

⁶⁶ Informação disponível em: <<https://hemocord.com.br/criacao-dos-filhos-sem-pai/>>. Acesso: 15 de ago. 2021.

sem o nome do pai na certidão de nascimento⁶⁷. É a partir da intimidade de uma família pobre que o filme discute entraves presentes no Brasil. Os outros integrantes desse clã são arquétipos da sociedade brasileira.

Há um motoqueiro, Dênis (João Baldasserini), que trabalha várias horas para ganhar pouco; um frentista, Dinho (José Geraldo Rodrigues), que se tornou evangélico recentemente; Dario (Vinícius de Oliveira), um jogador de futebol que procura a profissionalização, numa tentativa de ascensão social; e Reginaldo (Kaique de Jesus Santos), o caçula, que nutre a esperança de conhecer o pai. Dos atores citados, apenas Vinícius havia sido experimentado em um grande projeto no audiovisual, com *Central do Brasil*. O restante do elenco principal fazia a estreia em longas.

A ideia de trazer um grupo de atores em que a experiência com o cinema era praticamente inexistente se assemelha a uma estratégia narrativa adotada lá atrás pelo Neorealismo, buscando passar ao público uma impressão de realidade sobre aquilo que está em cena. No percurso dessa pesquisa, também foi possível detectar outras similaridades com o que era preconizado pela escola cinematográfica italiana: a preferência por locações, bem como a ausência do chamado *happy end*, do qual trataremos em momento oportuno.

A trama tem como pano de fundo o futebol, a tirar pelo título, que faz referência a uma jogada – mas que também serve de analogia para a situação dos personagens – feita dentro de campo para permitir que um jogador lance a bola para o outro sem interrupção até chegar ao gol. Diz respeito também à movimentação desses coprotagonistas, que passam por vários dilemas. O futebol está diretamente na vivência de Cleuza, que frequenta a arquibancada dos estádios para torcer pelo Corinthians, e de Dario, que aposta todas as fichas neste esporte para ascender. Esse ponto também é comum no país, uma vez que vários garotos deixam a pobreza ao emplacar uma carreira no futebol, embora um percentual mínimo atinja o sucesso. A expertise adquirida enquanto documentarista entra em ação mais uma vez.

⁶⁷ Informação disponível em: <<https://ibdfam.org.br/noticias/7024/>>. Acesso: 15 de ago. 2021



Figura 42 – Cena de *Linha de passe* (fila gigante para tentar a sorte no futebol).

FONTE: *Print* de tela.

Tomemos como exemplo uma cena de “peneira”, os corriqueiros testes que ocorrem em clubes de futebol para garimpar talentos. A câmera percorre uma fila com vários candidatos, aproximando-se do rosto de vários deles, que ditam os nomes e as idades no guichê da bilheteria de um estádio. Dario, 18 anos, é um desses postulantes e que, apesar do talento, é descartado pela idade. “Igual a você tem mais de mil, só que com 15. O tempo é duro com o atleta”, dispara o técnico.

Na passagem do aniversário, quando a mãe monta uma comemoração em casa, há uma ênfase no rosto de Dario e no bolo, com as velas que sinalizam a idade nova. Aos poucos, o sorriso vai dando lugar a um semblante sério, com um ar pensativo. Um ano a mais é fatal para quem quer ingressar no futebol, esporte também presente na vida de Dinho, ao escutar no rádio do celular comentários sobre o time para o qual torce; e Reginaldo, em uma partida disputada na escola. Ou quando os quatro irmãos se juntam.

Há alguns traumas presentes nessa história. Fantasmas que acompanham essa trajetória cinematográfica de Walter Salles. Uma ideia fixa em retratar a orfandade e a busca incessante do órfão pelo pai, como a fé também ressurgue pulsante, seja na devoção ao time ou na própria religião. O olhar dos realizadores sobre esses personagens não vem de cima para baixo. Pelo contrário, é bastante respeitoso no tratamento, com uma câmera que vai ao encontro das expressões

faciais e que procura fugir do exotismo a que fração considerável do cinema brasileiro recorre quando trata de evangélicos em tela.

É um cinema que demonstra interesse nos gestos, com enquadramentos mais fechados, que focam nas mãos ou nos rostos. Um exemplo disso é visto na abertura, quando Cleuza está no estádio acompanhando uma partida entre Corinthians e São Paulo pelo Campeonato Brasileiro. A aflição toma conta da personagem e de outros torcedores. Em um momento que mescla o ficcional e o documental, a câmera foca na protagonista e em outras pessoas presentes na arquibancada, apreensivas com o resultado e a iminência de verem o clube de futebol que amam rebaixado pela primeira vez.

As imagens são entremeadas por um culto de que Dinho participa, a correria de Denis nas principais vias da capital paulista, as constantes viagens de Reginaldo entre um ônibus e outro na tentativa de encontrar o pai e Dario em um dos tantos testes para se tornar jogador. Além de situar para o espectador a luta de cada um, os planos estabelecem um comparativo, aproximando a emoção sentida em um estádio àquela alcançada na igreja, por exemplo. As mãos que louvam erguidas são interpostas pelas mãos nervosas dos corinthianos diante de uma jogada perigosa e o risco de levar o gol.



Figuras 43 e 44 – Cenas de *Linha de passe*. FONTE: *Prints* de tela.

Uma das primeiras cenas que mostram a periferia traz Dinho durante o crepúsculo. Vestido de terno, traje comumente utilizado em cultos, ele sai de casa para a igreja. De início, um plano geral situa o bairro Cidade Líder, na zona leste

paulistana, com uma panorâmica em frente a sua casa. Em seguida, a câmera se aproxima e passa a acompanhar sua caminhada em primeiro plano, com a imagem trepidante. Dinho cruza com o que aparentam ser antigas (e más) companhias, que estão em um boteco.

— E aí, Dinho, chega aí. Que roupa é essa? — diz um deles.

— Não fala mais com os ‘pecador’ não? — emenda outro.

— Não é porque virou crente não. Uma vez da quebrada, sempre da quebrada — completa o primeiro, aos palavrões.

Dinho resiste às provocações e mantém silenciosamente sua caminhada. A cena carrega esse simbolismo de que a igreja é um refúgio para este personagem em meio às tentações. Em *Linha de passe*, a câmera é mais observacional ao focar nos ritos típicos desta religião. E aí existe uma proximidade com aquilo visto antes na filmografia de Walter Salles. Há uma mistura entre aquilo próprio da trama e o que foge ao controle da direção, tornando a experiência mais autêntica. Figurantes cantam e louvam aos prantos, rememorando a romaria de *Central do Brasil*.

O que de início seria uma encenação é impregnado por essa emoção genuína a partir destes atores não profissionais, que tomam a representação como a realidade propriamente dita no culto evangélico. Mais adiante, o filme mostra do alto a periferia em um dia chuvoso de inverno, com as casas amontoadas. Cabe-nos um comparativo sobre a perspectiva estabelecida em *Linha de passe* com outras produções, que prezam por realçar a violência nas periferias.

Do final dos anos 1990 para cá, os filmes que trataram deste ambiente optaram majoritariamente por este caminho. Uma imagem reducionista que se confundiu com o que seria o próprio cinema brasileiro no exterior, tendo *Cidade de Deus* como o carro-chefe. “A câmera que, no Cinema Novo, captava as agruras de um povo sofredor e fazia o espectador pensar, agora, nos filmes contemporâneos sobre a favela, mostra uma violência lúdica que, nos diverte e nos choca ao mesmo tempo” (LUNA, 2010, p.54).

A espetacularização da violência tomou conta, com elementos de ação em diversos filmes que retratavam as favelas. Além disso, se vale da temática para promover um exercício de estilo, com uma montagem ágil e explorando ao máximo a

plasticidade da imagem. “Cidade de Deus faz das imagens da pobreza e da violência uma atração. Atração essa que muito se aproxima da linguagem dos filmes de ação americanos” (LUNA, 2010, p. 54). Esse não é o interesse de Walter e Daniela em *Linha de passe*, em que existe uma percepção da periferia que foge de um maniqueísmo.

Há um arco dramático presente no núcleo familiar protagonista. O filme não se apressa em julgar o comportamento dos personagens, que são apresentados em camadas. Deixa para o espectador essa tarefa. Nem mesmo quando demonstra de forma pontual situações de violência, não só na periferia, mas em áreas centrais da cidade. Um exemplo disso se dá com os dois irmãos mais velhos, que são expostos a “tentações”: ao ser acusado pelo patrão de roubo, Dinho perde a cabeça e se enfurece; Dênis, por sua vez, emula motoqueiros assaltantes no caótico trânsito paulista diante das dificuldades financeiras.

Em contrapartida, há momentos de respiro, como quando Cleuza decide lembrar em silêncio suas relações amorosas e a infância dos filhos através de fotografias. Ela é o sustentáculo de tudo. Os quatro irmãos são vistos em situações de introspecção através de uma montagem alternada. A adoção deste tipo de montagem busca dar conta dessas cinco histórias que orbitam nesse mesmo universo de uma São Paulo cada vez mais impessoal e fria. Em certa medida, os dois diretores já haviam experimentado isso em *Terra estrangeira*.

O reencontro da dupla – que também trabalhou em *O primeiro dia* – casa com a crença do próprio Salles no cinema como “aventura coletiva” e serve para realinhar sua trajetória, que experimenta uma linguagem mais contemporânea, com um desenvolvimento aberto quanto ao destino dos personagens. A passagem do tempo é demarcada com letreiros que sinalizam os meses. A mudança das estações também é sentida no decurso.

A atenção dada à classe trabalhadora aproxima a obra do realismo social e nos faz lembrar do cinema de Ken Loach dada as preocupações sociais sublinhadas pela produção. O subemprego e até mesmo a falta de oportunidade são questões tratadas no filme. Isso é evidenciado com Cleuza, que está prestes a ser substituída na ocupação informal de empregada doméstica devido à gravidez. “Colocou outra no meu lugar. Nunca quis assinar a carteira, mas eu pego qualquer adevogado (*sic*) e ela

está ‘fodida’ comigo”, dispara a matriarca em conversa com o filho Dinho. Os dois são responsáveis pelo sustento da família.

Já Dario segue desempregado e Dênis se mantém na corda-bamba de motoboy. O diretor de fotografia Mauro Pinheiro Jr. sintetiza esses momentos mais duros na utilização de cores mais neutras ou frias e na priorização das faces dos personagens. A cidade de São Paulo é apresentada nas mesmas cores e tons, explorando a efemeridade típica das metrópoles.



Figuras 45, 46, 47 e 48 – Cenas de *Linha de passe*. FONTE: *Prints* de tela.

Uma sequência relacionada à dificuldade de Dario em ascender no futebol é a que aparece em uma festa com o filho da patroa da mãe. As imagens servem como um simulacro do seria a vida do aspirante a jogador se tivesse êxito no esporte ou nascesse em uma família abastada. A alienação burguesa se faz presente em uma pequena celebração regada a bebida e drogas ilícitas. O que é corriqueiro para aqueles personagens de classe média é um ponto fora da curva para Dario. Nesta cena, a imagem distorcida e a câmera lenta sintetizam os efeitos das substâncias consumidas.

Este é um raro escape deste jovem cheio de pressões e imerso em um ambiente de pobreza. A volta para casa de Dario é um choque de realidade. Neste projeto, o que podemos dizer é que Salles se arrisca mais quando vai a um terreno que desconhece e com um formato diferente do que já realizou, com uma linguagem

mais contemporânea. Tanto Walter quanto Daniela Thomas evitam condenar seus personagens ao fatalismo.

O final aberto é algo que tem sido buscado por um cinema mais artístico, autoral, deixando que o espectador complete o destino dos personagens. Isso entra em consonância com o que Bazin preconizava ao falar do cinema como uma experiência coletiva. Cabe ao público imaginar ou não a sequência de vida do núcleo familiar retratado em *Linha de passe*. Dario terá ou não êxito na carreira de jogador? Dênis consegue contornar as ilicitudes cometidas? E Dinho, para onde caminha? Reginaldo transforma em realidade sua meta de encontrar o pai? E Cleuza, como fica?

Mais uma vez, planos gerais se entremeiam com enquadramentos mais fechados e a câmera se aproxima do rosto destes personagens na intenção de mostrar suas expressões diante das inúmeras adversidades com que se depararam até aqui. Neste ponto, o filme se inspira no Neorrealismo. “O uso desses planos cinematográficos pode ser compreendido como uma preocupação em retratar a falta de perspectiva na realidade social e a aflição cotidiana de não pertencimento à sociedade” (AVELINO; FLÓRIO, 2013, p. 15).

O vagar destes personagens sem um destino definido simboliza um pouco do próprio fazer cinematográfico de Walter Salles Jr. e sinaliza que a caminhada de seu cinema não chegou ao fim. Pelo que foi pesquisado até aqui, abro espaço para uma questão importante referente ao cinema de Salles: é possível estabelecer algum traço autoral em sua obra? O próximo capítulo servirá para tratar do tema.

6 SALLES AUTOR?

Após toda a discussão travada até aqui acerca das marcas do cinema de Walter Salles, em especial sua predileção por uma estética realista e de que forma isso se manifesta em seus filmes, abro um pequeno espaço para uma questão: é possível definir Walter Salles como um autor? Primeiro é preciso revisar, ainda que de maneira sucinta, o debate que envolve o conceito de autoria no cinema. Bem antes de Truffaut e companhia na revista *Cahiers du Cinéma*, o crítico Alexandre Astruc atentou para as potencialidades do cinema, sublinhando com lucidez atributos que permitiriam mais adiante torná-lo um meio de expressão robusto, cunhando o termo “*Caméra stylo*” (*câmera-caneta*).

“O cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita” (ASTRUC, 1948). Apesar de não fazer uma citação direta à função do diretor, sua colocação equipara a força do cineasta à de um romancista. Vai além ao vaticinar em seu ensaio *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo* que “haverá cinemas como hoje há literaturas, pois o cinema como a literatura, antes de ser uma arte particular, é uma arte que pode exprimir qualquer setor do pensamento” (ibid.).

Esse papel central do realizador já sinalizado por Astruc abriu caminho para que críticos da *Cahiers du Cinéma* debatessem a – hoje tão difundida – ideia de autoria no audiovisual. Com o previamente mencionado artigo *Uma certa tendência do cinema francês*, François Truffaut chamou atenção para a necessidade de o diretor ocupar esse protagonismo na concepção fílmica, conferindo uma identidade à obra. Em outras palavras, um filme deveria ser o reflexo da visão do diretor ou diretora. Com esse manifesto, Truffaut apontou vícios em certas produções de destaque no próprio cinema francês em que os roteiristas tinham essa força dentro da cadeia produtiva, numa escala quase mecânica na adaptação de romances para o cinema.

Anos depois, o próprio Truffaut, Jean-Luc Godard e outros nomes dos *Cahiers* fizeram com que essa perspectiva autoral deixasse de ser uma mera ideia e fosse posta em prática, garantindo uma renovação no cinema, com cada um deles imprimindo estilo às produções. Evidente que, com o passar do tempo, algumas problemáticas foram colocadas no que se refere a certos vícios, confusões entre estilo

e fórmula. São questionamentos bastante válidos e nossa avaliação é de que um dos principais desafios de um autor reside neste ponto: sua capacidade de reinvenção.

É preciso, contudo, levar em conta que o debate sobre autoria no cinema seguiu nas décadas seguintes. Com a turma da Nouvelle Vague, o papel do diretor foi exaltado, mas um filme é uma experiência coletiva em que há funções diversas desempenhadas por outras pessoas. O papel da criação artística também não está fechado em si, mesmo quando esta atribuição está concentrada em um indivíduo. Ou seja, leva em conta fatores externos, que incluem a própria vivência do criador, tornando esta atribuição uma prática de muitas pessoas e ideias.

Individual ou em parceria, a criação possui forte dimensão coletiva – imersos na vida social, os autores são influenciados por milhares de ideias e imagens que se encontram em trânsito. A criação resulta de um diálogo entre sua sensibilidade estética e esta pluralidade de informações dispersas e dissonantes. Talvez pudéssemos estabelecer a analogia de um autor-parabólica, que capta esta infinidade de sinais e, através de sua experiência singular, ressignifica tudo na forma de arte, estabelecendo uma síntese criativa (RODRIGUES, 2013, p. 10).

Compreendo que o termo “autor-parabólica” acaba por sintetizar de uma forma mais certa essas questões relacionadas à criação. Suplanta aquilo preconizado pela política dos autores e até mesmo pelo estruturalismo posteriormente, como é decantado por Rodrigues no artigo *Considerações sobre autoria e criação no cinema*. Outro ponto é que o criador não precisa acumular funções para ser considerado um autor, algo que, se não defendido de maneira explícita, foi internalizado entre as crias da *Cahiers du Cinéma*, que, de críticos e definidores de parâmetros, saltaram para a prática. A ponderar que essa geração a que nos referimos “nunca formalizou suas reflexões em obra teórica de fôlego” (RODRIGUES, 2013, p. 1).

O raciocínio destes críticos-cineastas e do precursor Alexandre Astruc toma como base a própria literatura, uma vez que enxerga no romancista esse ser onipotente. Consideremos ainda que, ao se encastelar nessa linha de pensamento de que a obra artística se mantinha resumida às vontades de uma figura centralizadora – no caso do cinema, o diretor –, essa geração sessentista de realizadores na França desprezava as influências sociais e aspectos ideológicos que permeiam o processo criativo.

Rodrigues pontua que “a sensibilidade estética do autor possui matriz social – em sua formação, ele trava um diálogo com uma longa tradição, com a qual precisa

se familiarizar para questioná-la ou aprimorá-la” (2013, p. 11). Há ainda uma questão que envolve o complemento da autoria por parte do espectador. Essa construção se dá em conjunto. Um artista nada seria se não houvesse um receptor para sua obra. É assim na pintura, na literatura e em outras artes. No cinema, não é diferente. A discussão sobre autoria também avança sobre aquilo que é considerado pela crítica de uma forma geral e aqui chamado de “mito” por Rodrigues: a unidade na obra de um diretor.

A unidade não é preceito para a criação, que comporta perfeitamente fases, rupturas e contradições [...] A coerência pode existir, mas ela não é categoria fundamental da criação – cada obra existe em si e não necessariamente em relação umas com as outras” (RODRIGUES, 2013, p.11).

Reforço que a recorrência não pode servir de esteio para engessar o processo criativo. No caso de Walter Salles, existe uma proximidade notória entre os filmes, em especial nos selecionados para esta investigação. A começar pela estética realista presente em seus projetos e que foi vista em minúcias nesta pesquisa. Também pelo gênero cinematográfico em que ao menos três deles se inserem. *Terra estrangeira*, *Central do Brasil* e *Diários de motocicleta* são típicos filmes de estrada e possuem pontos em comum que dizem respeito à narrativa de viagem, que perpassam subtemas abordados (exílio, errância, busca de identidade).

Essa vertente foi trabalhada de diversas formas nestes projetos e se estendeu em sua passagem pelos audiovisual estadunidense com *Na estrada* (2012). Características do cinema de Salles estão presentes no seu quarto *road movie*, com um forte uso de câmera na mão e cores quentes, personagens transitando de leste a oeste no território norte-americano, sob uma trilha jazzística. Salles teve um cuidado excessivo com este projeto, de modo que fez questão de percorrer o trajeto da geração beat, conforme referi antes. E talvez essa redoma sobre a obra-prima de Kerouac, concebida de uma forma tão despojada – consta que foi escrita em um único rolo de papel e o autor estava sob efeito de drogas – e sobre personagens verdadeiramente livres, tenha causado o descompasso entre filme e livro.

Pela história e por tudo que cercou a escrita do romance, com sexos, drogas e outras coisitas mais, o filme exigia um controle menor por parte da própria direção. Lidar com a liberdade criativa revelou-se um desafio para Walter. Antes, na sua primeira incursão nos Estados Unidos, com *Água negra* (*Dark Water* no título original), ocorreu o oposto: Salles acabou sentindo na pele os impasses habituais da indústria

cinematográfica de lá. Conflito incômodo para quem estava se afirmando como autor. A estreia em Hollywood foi também sua primeira – e até agora única – experiência com o terror. Um grande teste que se soma ao fato de ser uma refilmagem de um longa japonês, de um cineasta conhecedor no gênero: Hideo Nakata – o mesmo de *O chamado* (1998), que também ganhou uma nova versão em Inglês em Hollywood.

O diretor brasileiro teve à disposição um orçamento estimado em US\$ 30 milhões⁶⁸ e um elenco estelar, que incluem Jennifer Connelly, Tim Roth, John C. Reilly e Pete Postlethwaite. Na trama de *Água negra*, uma mãe divorciada (Connelly) e sua filha (Ariel Gade) se mudam para um edifício decadente, na Ilha Roosevelt, em Nova York, e passam a lidar com um vazamento crescente que aparenta vir do apartamento de cima. A vida das duas sofre interferência diante disso.

Em termos estilísticos, existe a aposta em uma fotografia mais escura e enquadramentos mais fechados, além de uma tentativa de fazer desse filme um terror psicológico, também trazendo para o espectador os dilemas que a protagonista vivencia pela disputa da custódia da filha. Para tal, Walter escalou o diretor de fotografia brasileiro Affonso Beato. Nesse aspecto, o filme acaba se aproximando de outros exemplares recentes no gênero. A montagem também é assinada por um brasileiro, Daniel Rezende⁶⁹, com quem Salles havia trabalhado em *Diários de motocicleta*.

Em uma entrevista à *Folha de São Paulo*⁷⁰, em agosto de 2005, quando *Água negra* foi lançado, Walter Salles relatou interferências:

Num filme de estúdio, cada etapa da montagem é submetida a testes de audiência, como se cinema fosse novela. A inteligibilidade da trama vira uma preocupação central. Diminuem o silêncio e os espaços em branco, que deveriam ser completados pelo espectador (SALLES, 2005).

⁶⁸ Informação disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0382628/>>. Data de acesso: 14 de set. 2021.

⁶⁹ Montador e diretor (São Paulo, 1975). No cinema, estreou em *Cidade de Deus* (2002), pelo qual foi indicado ao Oscar e venceu o Bafta de Melhor Montagem. Voltou a trabalhar com Fernando Meirelles em *Ensaio sobre a cegueira* (2008) e *360* (2011). Daniel Rezende também exerceu a função em filmes de Eliane Caffé (*Narradores de Javé*, 2003), Cao Hamburger (*O ano em que meus pais saíram de férias*, 2006), José Padilha (franquia *Tropa de Elite*, em 2007 e 2010; *Robocop*, 2014, e *Sete dias em Entebbe*, 2018), Laís Bodanzky (*As melhores coisas do mundo*, 2010) e Terrence Malick (*A árvore da vida*, 2012), entre outros.

⁷⁰ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1208200506.htm>>. Acesso em: 12 de set. 2021.

Em contrapartida, disse que as filmagens não foram afetadas. Essa primeira experiência de Salles em Hollywood soou frustrante para o diretor primeiramente por não ter o corte final sob seu controle e até pelo próprio resultado alcançado, fazendo-o retornar ao cinema brasileiro e para uma nova parceria com Daniela Thomas, desta vez em *Linha de passe*. Em vários projetos, a dupla dividiu a direção e é difícil distinguir até onde vai o trabalho de cada um.

Nos momentos em que Walter Salles mais investiu na estetização, seu cinema se apresentou mais problemático. Em *Abril despedaçado*, por exemplo – um filme que não está no nosso escopo de investigação –, ele abriu margem para contestações na representação do ciclo de violência que envolve os personagens. Cito uma caçada humana que integra essa história de vingança, na qual existe todo um cuidado com a plasticidade até na morte da vítima. O esplendor da fotografia de Walter Carvalho atrelado à igualmente bela trilha sonora de Antonio Pinto – que incorpora instrumentos típicos na música sertaneja, entre os quais a rabeca – dão um contorno poético ao filme em meio a uma história essencialmente trágica.

A beleza no caos está presente no desfecho, em que Salles reverencia, a sua maneira, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Da dor do luto – e ao escapar da morte –, o protagonista Tonho (Rodrigo Santoro) concretiza a profecia glauberiana de que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. O impossível cruzamento geográfico é posto em tela, em um filme que busca a cada situação passar a ideia de universalidade, com questões que afligem o ser humano (dor, perda, descoberta do amor, etc.).

Profundo conhecedor da história do cinema, Walter Salles traz naturalmente consigo esta e outras influências. Isso, por si, não engessa o seu fazer cinematográfico. Pelo contrário: a partir de reverências que presta sob o prisma estilístico, confere um novo sentido. É preciso ter em mente que nenhuma obra ou criador está alheio ao que ocorre no mundo, mas que o que o diferencia dos demais é sua capacidade de saber o que fazer com a infindável quantidade de informações que recebe durante a vida e transformá-la em arte.

Podemos dizer é que o viés autoral de Salles aflorou aqui no país. Para além das similaridades – a recorrência da estrada, identidade cultural dos personagens e a primazia por uma estética realista –, manter-se criativo é o primordial para qualquer

autor. Mesmo diante dessas repetições de elementos de uma produção para outra, se sobrepõe a reinvenção na forma em que cada filme se apresenta. Assim, acaba suplantando aquilo que poderia ser apontado como um vício ou zona de conforto.

Evidentemente, autoria não é uma discussão estanque e até hoje suscita deliberações a respeito, mas, a meu ver, o que pontuamos nesta pesquisa coloca Salles na perspectiva de um autor.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, quanto à análise fílmica, seguimos uma ordem cronológica dos quatro longas-metragens escolhidos para uma avaliação mais criteriosa. Considerei que estas produções contemplavam o propósito inicial, que é o de tentar compreender as motivações e características do cinema ficcional de Walter Salles Júnior. Senti que esse recorte era um caminho para chegar a uma resposta sobre esse principal questionamento. Os filmes selecionados – *Terra estrangeira*, *Central do Brasil*, *Diários de motocicleta* e *Linha de passe* – atravessam 13 anos, um período sempre relevante na trajetória de qualquer realizador.

Reitero que Salles não se restringiu a estes projetos no intervalo de tempo mencionado: houve a feitura de outros longas ficcionais e curtas documentais. No entanto, percebi que os filmes selecionados para apreciação apresentavam afinidades estilísticas e/ou temáticas, incorporavam elementos do real ou se deixavam fecundar por situações não encenadas em suas narrativas e, neste processo, nos permitiam ver o amadurecimento do cineasta como *autor*.

Já nos anos 1990, Walter Salles assumiu um protagonismo dentro do cinema brasileiro com a repercussão internacional de *Central do Brasil*, seu terceiro longa-metragem, que acabou bastante premiado em festivais e outras solenidades mais populares. Isso o fez tornar-se uma referência no audiovisual não apenas em nosso país, mas no próprio cinema latino-americano. A internacionalização de seu nome fez com que ele recebesse convites para realizar projetos nos Estados Unidos (*Água negra* e *Na estrada*) que trouxeram certa decepção.

Se Walter Salles não deixou muitas marcas no cinema falado em Inglês até aqui, não podemos dizer o mesmo sobre o que ele construiu no audiovisual latino-americano. O percurso feito por esta dissertação teve justamente tal produção como foco. Na introdução desta pesquisa, fazemos brevemente uma referência ao prestígio alcançado já na *Retomada* e que se consolidou nos anos 2000. Algumas inquietudes surgiram já nas linhas iniciais, mas relacionados ao que envolve a obra do diretor.

No primeiro capítulo, “As raízes do cinema de Walter Salles”, acreditei que seria importante fazer um preâmbulo, versando sobre as motivações de Salles para fazer cinema e como isso vai refletir no seu trabalho enquanto realizador. Em seguida, optamos por adentrar em aspectos ontológicos para depois partirmos para a análise

fílmica, como costuma ser praxe na divisão de certas pesquisas. O pensamento de André Bazin sobre o realismo no cinema é o ponto de partida. Sua compreensão sobre o tema é contraposta com a visão de outros pensadores no segundo capítulo, “Uma ficção atravessada pelo real?”.

Por mais que pareça inocente a defesa baziniana do cinema como arte do real, sobretudo quando discorre sobre o automatismo da máquina (a câmera), seu pensamento foi avançando. Por isso, resgatei trechos de escritos em que Bazin considerava a participação do espectador essencial neste processo. O olhar de quem está do lado de cá da tela, para o teórico francês, é peça-chave. Não é simplesmente a montagem que se encarrega disso. A distinção do que é real ou não também depende da “mente do espectador”, segundo suas palavras.

A visão de Bazin é importante para traçar uma baliza sobre o realismo no cinema, mas obviamente não me restringi a ela. Contesto algumas considerações de fato superadas e me baseio em discussões travadas por teóricos que o sucederam. É neste momento que a premissa realista, para a qual sinalizamos no anteprojeto, é posta à prova, assim como outras marcas do cinema ficcional de Walter Salles. Passamos a limpo esses pontos, atentando para a presença do factual na sua forma de fazer cinema e apontando como ocorre esse atravessamento.

Desse modo, busquei como referências pensadores posteriores a Bazin, como Roland Barthes (*efeito de real*) e Jean-Louis Comolli (*risco do real*), para validar essa perspectiva. Nessa parte, também destrincho como o documentário serve de preparação e influencia a construção fílmica do diretor. Constatei que o diretor se apropria por vezes de uma linguagem documental para contar histórias. Ao partir para a avaliação de *Terra estrangeira* e *Central do Brasil* no terceiro capítulo (“Um diretor em construção”), lancei luz sobre as características dessas duas obras, virtudes, contradições e apontei influências sofridas pelo cinema de Salles, numa análise comparada, evidenciando a proximidade com outros diretores e artes (pintura, fotografia, etc.), algo típico de um cinema pós-moderno.

É nítida a influência de Wim Wenders sobre sua obra. Assim como na filmografia wenderiana, a estrada é um instrumento de criação para Walter Salles. A este cinema de constante movimento, ele dá bastante atenção e, como um bom artista, confere um novo significado. De um filme para outro, este componente tem

contornos distintos: de uma perspectiva pessimista (*Terra estrangeira*), o diretor dá uma virada a partir de *Central do Brasil*. Do ambiente negativo acentuado pelo preto e branco, ele adota um tom conciliatório ao se voltar para o Sertão. Realço, ainda, a função catártica da estrada nos seus filmes e como há um tanto de social neles.

A abordagem segue no quarto capítulo, “O olhar sobre o outro”. Ao tratar do “lugar de fala”, algo cada vez mais levado em conta nas diversas esferas da sociedade, demonstramos por meio de exemplos no audiovisual que não há um impeditivo para filmar determinados grupos sociais do qual não se faz parte, desde que se cerque dos devidos cuidados. E, por isso mesmo, é mais um desafio para Salles. Damos sequência à análise filmica com *Diários de motocicleta*, no périplo feito pela América Latina.

Acrescento que, além da geografia física (paisagens), o diretor preza pelas relações humanas, que demonstram ser essenciais para ele na hora de contar histórias. O trabalho exercido neste filme por vezes se assemelha à fotografia documental. Sua câmera se mostra interessada nas classes populares. Já a característica redentora do cinema de Salles é visualizada mesmo fora do gênero *road movie*, como é o caso do próprio *Linha de passe*, também destrinchado neste momento.

O realismo acaba por se confirmar como fio condutor de sua obra. Adiciono ao desfecho uma investigação sobre a questão autoral no cinema do diretor, no capítulo “Salles autor?”, chegando à conclusão de que há um olhar generoso dele sobre seus personagens. Do ponto de vista conceitual – dada a complexidade do tema –, utilizo o terminologia “autor-parabólica”, destrinchada por Laécio Rodrigues, e que demonstra que o artista constrói sua obra mediante experiências obtidas durante a vida.

Considerando isso, observo que Salles consegue imprimir um estilo próprio aos filmes e que o colocam nessa perspectiva, que vai além das recorrências, especialmente por sua habilidade criativa no audiovisual. São representações sobre o universo do qual o próprio cineasta não faz parte. Através de suas lentes, ele se interessa em contar histórias de pessoas que não integram sua classe social.

Nessas linhas finais de reflexão, traço um paralelo entre o caminho que percorri nesta pesquisa com o movimento do próprio cinema de Salles Jr.: foi uma jornada de

descobertas e desafios enquanto pesquisador, considerando as interrupções devido à pandemia. Pela essência da dissertação, que demanda uma visão mais rigorosa sobre o que me propus a analisar, fui levado a observar com maior firmeza determinados aspectos e representações neste cinema de caráter ficcional do diretor brasileiro, especialmente situações que escapavam do meu olhar apaixonado pela obra.

Estes dois anos dedicados a estudar estas produções serviram para que eu descortinasse certo encanto, embora mantenha apreciação pelo diretor e por sua filmografia. Destaco, contudo, o papel desempenhado por Walter Salles na reconstrução do cinema brasileiro em uma fase difícil. Com os seus filmes, ele contribuiu para dar frescor ao nosso audiovisual e uma visibilidade maior fora do país. Por consequência, abriu espaço para mais discussões sobre o cinema feito no Brasil.

Além do trabalho como realizador, que o tornou uma referência no audiovisual nacional, Salles fomentou novas gerações enquanto produtor, entre os quais Karim Aïnouz (*Madame Satã*, 2002; *O céu de Suely*, 2006), Sérgio Machado (*Cidade baixa*, 2005) e Flávia Castro (*Deslembro*, 2018). Especificamente sobre seu cinema, resta evidente que se alimenta do real. Herdeiro do documental, Walter Salles bebe dessa fonte até hoje ao utilizar a ficção para desbravar territórios que não conhece.

E, por mais que haja um controle, deixa-se atravessar pelo imprevisível. “Um filme, quando é muito próximo do documentário, tem que ser muito desestabilizado pela realidade” (SALLES, 2008). Em seu cinema – no qual o recomeçar é frequente – , essa mistura de gêneros é igualmente constante.

REFERÊNCIAS

ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a Caméra-Stylo**. Paris: L'Écran Français n° 144, 30 mar. 1948. Tradução de Matheus Cartaxo. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso: 10 ago. 2021.

AVELINO, Yvone Dias; FLÓRIO, Marcelo. História cultural: o cinema como representação da vida cotidiana e suas interpretações. *In: Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. N. 48. São Paulo: EDUC, 2013.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação. *In: O cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **O realismo impossível**. Seleção, tradução e introdução e notas de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *In: Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. V.8, n 15. Rio de Janeiro: PUC, 2007. p. 242-255. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso: 07 fev. 2021.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

BILHARINHO, Guido. **O cinema brasileiro nos anos 90**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2000.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo drogas e rock'n roll salvou Hollywood**. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BONI, Daniel de. **O trágico no realismo poético**. São Carlos: UFSCar, 2014. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/o-tragico-no-realismo-poetico/>. Acesso: 20 jul. 2021.

CAKOFF, Leon. **Terra Estrangeira exige comemoração**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/15/ilustrada/26.html>. Acesso: 07. jan 2021.

CALLIGARIS, Contardo. **Vingança no Sertão**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0309200003.htm>. Acesso: 15. ago 2021.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 1989.

CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema: uma introdução**. Recife: UFPE, 2021.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COUTINHO, Mário. A invenção do realismo, ou tudo o que vive é Sagrado. *In*: BAZIN, André. **O realismo impossível**: Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 14-48.

DAL MOLIN, Bruno Fagundes. **A contemplação do mundo natural através do audiovisual: teoria realista de cinema e o cinema experimental americano contemporâneo**. Campinas: Unicamp, 2020.

EDUARDO, CLEBER. **Demanda de exílio: Parte 1: Breve história do exílio**. Brasil: Cinética, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/demandadeexilio1.htm>. Acesso: 06 jan. 2021.

FEITOZA, Mirna. **Engraxate vira estrela de filme**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2008, online. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1998/4/04/folhinha/9.html>. Acesso: 28 set. 2019.

FONSECA, Rubem. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FREIRE, Janaína Cordeiro. **Identidade e exílio em Terra estrangeira**. Recife: UFPE, 2004.

GARDNIER, Ruy. **Central do Brasil**. Brasil: Revista Contracampo, [2000a]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/centraldobrasil.htm>. Acesso: 06 jan. 2021.

_____. **Ghost story:** uma história de fantasmas. Brasil: Revista Contracampo, [2000b]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/ghoststory.htm>. Acesso: 06 jan. 2021.

_____. **Diários de motocicleta.** Brasil: Revista Contracampo, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/59/diariosdemotocicleta.htm>. Acesso: 07 jan. 2021.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. **Hacia un tercer cine.** Argentina: 1969. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>. Acesso em: 03 fev. 2020.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto.** Tradução de Agostinho Ornellas. 1. ed. Brasil: Martin Claret, 2016.

GONÇALVES, Mariana Mól. **Por um cinema humanista:** a identidade cinematográfica de Walter Salles, de A grande arte até Abril despedaçado. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GRANADO, Alberto. **Com Che pela América do Sul:** viagens da juventude. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUEVARA, Ernesto Che. **De moto pela América do Sul:** diário de viagem. 2ª edição. São Paulo: Sá, 2003.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O filme e a representação do real.** Brasil: Revista E-Compós, 2006.

HOMERO. **A odisseia.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Salamandra, 2011.

IORDANOVA; MARTIN-JONES; VIDAL. **Cinema at the periphery.** Detroit: Wayne State University Press, 2010.

JAGUARIBE, Beatriz. Modernidade cultural e estéticas do realismo. *In:* **Eco-Pós:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. V.9, n 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. p. 222-243. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1070/1010. Acesso: 23 dez. 2021.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: JAUSS, H.R. et al., **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 85-104.

JOAQUIM, Luiz. **Cinema brasileiro nos jornais**: uma análise da crítica cinematográfica na Retomada. Recife: UFPE, 2004.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**: por um fio. Tradução: Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. **Ulisses**. Tradução: Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

KAMEL, Ali. **Central do Brasil**: nem realista nem alegórico, apenas falso. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.alikamel.com.br/artigos/central-do-brasil.php>. Acesso: 15 mai. 2019.

KREUTZ, Katia. **Neorrealismo Italiano**. Brasil: Academia Internacional de Cinema, 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/neorrealismo-italiano/>. Acesso: 08 ago. 2021.

LUNA, Sarah Borges. **A favela turística**: a construção da autenticidade, a partir da estética cinematográfica. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax**: fundamentos do roteiro de cinema e TV. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MECCHI, Leonardo. **O cinema popular brasileiro do século 21**: parte 1. Brasil: Revista Cinética, [entre 2007 e 2010]. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemapopular1.htm>. Acesso: 06 jan. 2021.

MODENESE, Luciana. **Salles do real**: relações entre sujeitos e contextos nos documentários de Walter Salles. Campinas: Unicamp, 2008.

MOURA, Hudson. Narrativas de exílio do cinema contemporâneo. In: Cinema, globalização, transculturalidade. Florianópolis: Unisul, 2013. p. 105-118.

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

_____. **O Cinema da Retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAGIB, Lucia *et al.* **Theorizing World Cinema**. London: Tauris, 2011.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo (anos 90). *In: Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 136-139.

_____. **Cinema de Novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PEIRANO, Mariza G. S. Antropologia no Brasil (alteridade contextualizada). *In: O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. São Paulo: Editora Sumaré, 1999. p. 225-253.

PRYSTHON, Angela. **Do terceiro cinema ao cinema periférico**. Estéticas contemporâneas e cultura mundial. Rio de Janeiro: UERJ (Periferia), 2009.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

ROCHA, Glauber. Estética da Fome 65. *In: Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

RODRIGUES, Laécio. Considerações sobre autoria e criação no cinema. *In: Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação*. V.2. Fortaleza: UFC, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/1139/1094>. Acesso: 08 set. 2021.

ROMANIELO, Ana Luiza. **O outro lado da estrada**: o estudo do gênero *road movie* no cinema de Walter Salles. Três Corações: Unincor, 2014.

SALLES, Walter. Aos amigos de Central. *In: Site oficial de Central do Brasil*, 1996. Disponível em: <https://centraldobrasil.com.br/2018/10/05/amigos-de-central/>. Acesso: 02 mar. 2020.

_____. Entrevista. *In: Cinejornal*. São Paulo: Canal Brasil, 2018.

_____. Entrevista. *In: Altas Horas*. Rio de Janeiro: Rede Globo, [2008].

SILVA, Raquel do Monte. **Abril despedaçado**: das montanhas albanesas ao sertão nordestino. Recife: UFPE, 2009.

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

THOMAS, Daniela. Entrevista. *In: 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*. Brasília, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTzV-LzpsTM>. Acesso: 05 de jan. 2021.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. *In: O Prazer dos Olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 257-276.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1993.

VALENTE, Eduardo. **Editorial nº 52**. Brasil: Revista Contracampo, [2003]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/52/frames.htm>. Acesso: 04 jan. 2021.

VERNET, Marc. O realismo no cinema. *In: AUMONT et al., A estética do filme*. Tradução: Marina Appenzeller. 6ª Edição. Campinas: Papyrus, 1995, p. 134-148.

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

FILMES

360. Direção: Fernando Meirelles. AUT/BRA/CAN/EUA/FRA/ING, 2011. 110 min.

A bolandeira. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil, 1968. 10 min.

A grande arte. Direção: Walter Salles. Brasil/EUA, 1991. 104 min.

As melhores coisas do mundo. Direção: Laís Bodanzky. Brasil, 2010. 100 min.

A música segundo Tom Jobim. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 2012. 84 min.

A saga de Castanha e Caju contra o Encouraçado Titanic. Direção: Daniela Thomas, George Moura e Walter Salles. Brasil, 2002. 6 min.

A terceira margem do rio. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1994. 98 min.

Abril despedaçado. Direção: Walter Salles. Brasil, 2001. 105 min.

Adão ou Somos todos filhos da terra. Direção: Daniela Thomas, João Moreira Salles, Kátia Lund e Walter Salles. Brasil, 1998. 8 min.

Alice in den städten (*Alice nas cidades*). Direção: Wim Wenders. Alemanha, 1973. 113 min.

Amarelo manga. Direção: Cláudio Assis. Brasil, 2002. 103 min.

Bela Donna. Direção: Fábio Barreto. Brasil/EUA, 1998. 111 min.

Baile Perfumado. Direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Brasil, 1997. 93 min.

Baixio das bestas. Direção: Cláudio Assis. Brasil, 2006. 80 min.

Bis ans Ende der Welt (*Até o fim do mundo*). Direção: Wim Wenders. ALE/AUS/FRA, 1991. 158 min.

Blindness (*Ensaio sobre a cegueira*). Direção: Fernando Meirelles. BRA/CAN/ING/ITA/JAP, 2008. 121 min.

Brasília 18%. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 2006. 102 min.

Carandiru. Direção: Hector Babenco. ARG/BRA/ITA, 2003. 145 min.

Carlota Joaquina: Princesa do Brazil. Direção: Carla Camurati. Brasil, 1995. 100 min.

Carne trémula (*Carne trémula*). Direção: Pedro Almodóvar. Espanha/França, 1997. 103 min.

Casa Grande & Senzala. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 2000. 300 min. TV.

Central do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil, 1998. 110 min.

Cidade Baixa. Direção: Sérgio Machado. Brasil/Inglaterra, 2005. 110 min.

Cidade de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil, 2002. 130 min.

Como nascem os anjos. Direção: Murilo Salles. Brasil, 1996. 100 min.

- Copie Conforme** (*Cópia Fiel*). Direção: Abbas Kiarostami. Bélgica/França/Irã/Itália, 2010. 106 min.
- Corisco e Dadá**. Direção: Rosemberg Cariry. Brasil, 1996. 112 min.
- Der Stand der Dinge** (*O estado das coisas*). Direção: Wim Wenders. ALE/ESP/EUA/FRA/HOL/ING/POR, 1982. 121 min.
- Deslembro**. Direção: Flávia Castro. Brasil, 2018. 96 min.
- Deus e o diabo na terra do sol**. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. 120 min.
- Diarios de motocicleta** (*Diários de motocicleta*). Direção: Walter Salles. ALE/ARG/BRA/CHI/EUA/FRA/ING/PER, 2004. 126 min.
- Easy Rider** (*Sem destino*). Direção: Dennis Hopper. EUA, 1969. 95 min.
- El mismo amor, la misma lluvia** (*O mesmo amor, a mesma chuva*). Direção: Juan José Campanella. Argentina, 1999. 113 min.
- Entebbe** (*Sete dias em Entebbe*). Direção: José Padilha. EUA/FRA/ING/MLT, 2018. 107 min.
- Estorvo**. Direção: Ruy Guerra. Brasil/Cuba/Portugal, 2000. 95 min.
- Eu tu eles**. Direção: Andrucha Waddington. Brasil, 2000. 104 min.
- Falsche Bewegung** (*Movimento em falso*). Direção: Wim Wenders. Alemanha, 1975. 103 min.
- Febre do rato**. Direção: Cláudio Assis. Brasil, 2011. 110 min.
- Guerra de Canudos**. Direção: Sérgio Rezende. Brasil, 1997. 170 min.
- Honogurai mizu no soko kara** (*Água negra*). Direção: Hideo Nakata. Japão, 2002. 101 min.
- Im Lauf der Zeit** (*No decurso do tempo*). Direção: Wim Wenders. Alemanha, 1976. 175 min.
- In weiter Ferne, so nah!** (*Tão longe, tão perto*). Direção: Wim Wenders. Alemanha, 1993. 144 min.
- Japão: uma viagem no tempo**. Direção: Walter Salles. Brasil, 1986. 120 min. TV.
- Jenipapo**. Direção: Monique Gardenberg. Brasil/EUA, 1995. 100 min.
- Jia Zhang-ke** (*Jia Zhangke, um Homem de Fenyang*). Direção: Walter Salles. Brasil/França, 2014. 105 min.
- La flor de mi secreto** (*A flor do meu segredo*). Direção: Pedro Almodóvar. Espanha/França, 1995. 103 min.
- La sortie de l'usine Lumière à Lyon** (*A saída dos operários da Fábrica Lumière*). Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. França, 1895. 48 seg.

- Latitude zero.** Direção: Toni Venturi. Brasil, 2001. 85 min.
- Lavoura arcaica.** Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil, 2001. 171 min.
- Linha de passe.** Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil, 2008. 113 min.
- Lisbon Story (O céu de Lisboa).** Direção: Wim Wenders. Alemanha/Portugal, 1994. 100 min.
- Madame Satã.** Direção: Karim Aïnouz. Brasil/França, 2002. 105 min.
- Marighella.** Direção: Wagner Moura. Brasil, 2019. 155 min.
- Milagre em Juazeiro.** Direção: Wolney Oliveira. Brasil, 1999. 83 min.
- Narradores de Javé.** Direção: Eliane Caffé. Brasil/França, 2003. 100 min.
- Nema-ye Nazdik (Close-up).** Direção: Abbas Kiarostami. Irã, 1990. 98 min.
- O ano em que meus pais saíram de férias.** Direção: Cao Hamburger. Brasil, 2006. 110 min.
- O cangaceiro.** Direção: Anibal Massaini Neto. Brasil, 1997. 120 min.
- O céu de Suely.** Direção: Karim Aïnouz. Brasil, 2006. 90 min.
- O dragão da maldade contra o santo guerreiro.** Direção: Glauber Rocha. Alemanha/Brasil/EUA/França, 1969. 100 min.
- O monge e a filha do carrasco.** Direção: Walter Lima Jr. Brasil, 1995. 90 min.
- O noviço rebelde.** Direção: Tizuka Yamasaki. Brasil, 1997. 91 min.
- O primeiro dia.** Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil, 1999. 75 min.
- O príncipe.** Direção: Ugo Giorgetti. Brasil, 2002. 102 min.
- O quatrilho.** Brasil, 1995. Direção de Fábio Barreto, cor, 114 min.
- O que é isso, companheiro?** Direção: Bruno Barreto. Brasil, 1997. 110 min.
- On the road (Na estrada).** Direção: Walter Salles. Argentina / Brasil / EUA / França / Holanda / México / Reino Unido, 2012. 124 min.
- Orfeu.** Direção: Carlos Diegues. Brasil, 1999. 110 min.
- Paris, je t'aime (Paris, te amo – episódio Loin du 16e).** Direção: Daniela Thomas e Walter Salles. ALE/EUA/FRA/LIE/SUI, 2006. 120 min.
- Pequeno dicionário amoroso.** Direção: Sandra Werneck. Brasil, 1997. 91 min.
- Pindorama.** Direção: Arnaldo Jabor. Brasil, 1970. 95 min.
- Ride the High Country (Pistoleiros do entardecer).** Direção: Sam Peckinpah. Estados Unidos, 1962. 94 min.
- Ringu (Ring: o chamado).** Direção: Hideo Nakata. Japão, 1998. 96 min.
- RoboCop.** Direção: José Padilha. EUA, 2014. 117 min.
- Roma, città aperta (Roma, cidade aberta).** Direção: Roberto Rossellini. Itália, 1945.

103 min.

Socorro Nobre. Direção: Walter Salles. Brasil, 1995. 23 min.

Ta'm e guilass (*Gosto de cereja*). Direção: Abbas Kiarostami. França/Irã, 1997. 95 min.

Terra em transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1967. 111 min.

Terra estrangeira. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil/Portugal, 1995. 100 min.

Thelma & Louise (*Thelma e Louise*). Direção: Ridley Scott. EUA, 1991. 130 min.

The Tree of Life (*A árvore da vida*). Direção: Terrence Malick. EUA, 2011. 139 min.

The Passenger (*Profissão: Repórter*). Direção: Michelangelo Antonioni. ESP/FRA/ITA, 1975. 126 min.

Tieta do Agreste. Direção: Carlos Diegues. Brasil, 1996. 115 min.

Todo sobre mi madre (*Tudo sobre minha mãe*). Direção: Pedro Almodóvar. Espanha/França, 1999. 101 min.

Tropa de elite. Direção: José Padilha. BRA/EUA/ING, 2007. 115 min.

Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro. Direção: José Padilha. Brasil, 2010. 115 min.

Um céu de estrelas. Direção: Tata Amaral. Brasil, 1996. 110 min.

Vazante. Direção: Daniela Thomas. Brasil, 2017. 116 min.

Veja esta canção. Direção: Carlos Diegues. Brasil, 1994. 104 min.

Zhantai (*Plataforma*). Direção: Jia Zhang-ke. CHI/FRA/HKG/JAP., 2000. 154 min.

Zire darakhatan zeyton (*Através das oliveiras*). Direção: Abbas Kiarostami. França/Irã, 1994. 103 min.

APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS

1) *Terra estrangeira* (Brasil/Portugal, 1995)

Duração: 100 min, P&B. Idiomas: Português e Francês.

Direção: Walter Salles e Daniela Thomas.

Roteiro: Walter Salles, Daniela Thomas, Marcos Bernstein. Diálogos adicionais de Millôr Fernandes.

Fotografia: Walter Carvalho.

Montagem: Felipe Lacerda e Walter Salles.

Casting: Gigi Trujillo.

Produção executiva: Flávio R. Tambellini.

Coprodução (Brasil): Paulo Dantas.

Coprodução (Portugal): António da Cunha Telles e Maria João Mayer.

Música: José Miguel Wisnik. Música adicional de Vicente Salvia e Antonio Pinto.

Direção de arte: Daniela Thomas.

Figurino: Cristina Camargo.

Som: Geraldo Ribeiro.

Elenco principal: Fernanda Torres (Alex), Fernando Alves Pinto (Paco), Luís Melo (Ígor), Alexandre Borges (Miguel), Laura Cardoso (Manuela), João Lagarto (Pedro), Tchéky Karyo (Kraft), José Laplaine (Loli), Miguel Guilherme (André).

2) *Central do Brasil* (Brasil/França, 1998)

Duração: 110 min, cor. Idioma: Português.

Direção: Walter Salles.

Roteiro: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Baseado em ideia original de Walter Salles.

Fotografia: Walter Carvalho.

Montagem: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda.

Casting: Sérgio Machado.

Produção: Martine de Clermont-Tonnerre e Arthur Cohn.

Produção executiva: Elisa Tolomelli, Lillian Birnbaum, Donald Ranvaud e Thomas Garvin. **Produção associada:** Paulo Brito e Jack Gajos.

Música: Antonio Pinto e Jaques Morelenbaum.

Direção de arte: Cássio Amarante e Carla Caffé.

Figurino: Cristina Camargo.

Som: Jean-Claude Brisson, François Groult e Bruno Tarrière.

Elenco principal: Fernanda Montenegro (Dora), Marília Pêra (Irene), Vinicius de Oliveira (Josué), Soia Lira (Ana), Othon Bastos (Cezar), Otávio Augusto (Pedrão), Stela Freitas (Yolanda), Matheus Nachtergaele (Isaías), Caio Junqueira (Moisés).

3) *Diários de motocicleta*. Título original: *Diarios de motocicleta*

(ALE/ARG/BRA/CHI/EUA/FRA/ING/PER, 2004)

Duração: 126 min, cor e P&B. Idiomas: Espanhol, Quéchua e Mapudungun.

Direção: Walter Salles.

Roteiro: Jose Rivera. Baseado nos livros *De moto pela América do Sul*, de Che Guevara, e *Com Che pela América do Sul*, de Alberto Granado.

Fotografia: Eric Gautier.

Montagem: Daniel Rezende.

Casting: Walter Rippel.

Produção: Michael Nozik, Edgard Tenenbaum e Karen Tenkhoff.

Produção executiva: Robert Redford, Paul Webster e Rebecca Yeldham.

Música: Gustavo Santaolalla.

Direção de arte: Carlos Conti.

Figurino: Beatriz Di Benedetto e Marisa Urruti.

Som: Jean-Claude Brisson e Javier Bennassar.

Elenco principal: Gael García Bernal (Ernesto Guevara), Rodrigo de la Serna (Alberto Granado), Mía Maestro (Chichina Ferreyra), Mercedes Morán (Celia de la Serna), Jean Pierre Nohen (Ernesto Guevara Lynch), Susana Lanteri (Tia Rosana), Gustavo Bueno (Dr. Hugo Pesce).

4) *Linha de passe (Brasil, 2008)*

Duração: 113 min, cor. Idioma: Português.

Direção: Walter Salles e Daniela Thomas.

Roteiro: George Moura e Daniela Thomas. Colaboração de Bráulio Mantovani.

Fotografia: Mauro Pinheiro Jr.

Montagem: Gustavo Giani e Livia Serpa.

Casting: Hugo Aldado e Maria Julia Andrade.

Preparação de elenco: Fátima Toledo.

Produção: Walter Salles, Daniela Thomas, Mauricio Andrade Ramos e Rebecca Yeldham.

Produção executiva: François Ivernel.

Música: Gustavo Santaolalla.

Direção de arte: Valdy Lopes.

Figurino: Cássio Brasil.

Som: Leandro Lima e Joe Iemola.

Elenco principal: Sandra Corveloni (Cleuza), João Baldasserini (Dênis), Vinícius de Oliveira (Dario), José Geraldo Rodrigues (Dinho), Kaique Jesus Santos (Reginaldo), Roberto Audi (Pastor), Denise Weinberg (Estela), Fernando Bezerra (Arlindo) e Mário César Camargo (Genaro).