

Cristiane Pimentel Neder

**A terceira identidade  
do estrangeiro dentro  
e fora do cinema:  
Uma cidadania intermediária que  
nasce entre o portão do embarque  
e do desembarque**

Universidade de São Paulo  
2008



# Índice

<b>Introdução</b>	<b>15</b>
O estrangeiro dentro e fora da ficção: cinema e literatura, as fronteiras vizinhas . . . . .	15
<b>1 Estrangeiro: uma identidade intermediária que se constrói entre o portão do embarque e do desembarque</b>	<b>51</b>
<b>2 Estrangeiro dentro do seu próprio país. Saudades de nós mesmos</b>	<b>91</b>
<b>3 Ar estrangeiro. A diferença em exilar-se e ser exilado: os dois lados da contramão política</b>	<b>129</b>
<b>4 A conquista das especiarias que dão mais ‘tempero’ e sabor ao roteiro</b>	<b>165</b>
<b>5 Os autores falam sobre terra estrangeira. Entrevista com Walter Saller e Daniela Thomás - Os poetas audiovisuais do tema do desterro</b>	<b>191</b>
<b>6 A terceira identidade do estrangeiro dentro e fora do cinema através da Psicologia</b>	<b>213</b>
<b>Conclusões</b>	<b>219</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>227</b>

**Título Explicativo:** Discutir a identidade do estrangeiro dentro e fora do cinema, tendo o filme *Terra Estrangeira* como um dos argumentos principais do trabalho e entrevistas com pessoas estrangeiras como pesquisa de campo.

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo (USP), Departamento CTR –  
Cinema, Televisão e Rádio, para obtenção do título de Doutora  
em Comunicação.

Área de Concentração: Cinema, Televisão e Rádio.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Giovanni Tassara.

## Agradecimentos

Meus sinceros agradecimentos ao Serviço Diplomático do Itamaraty. Às Embaixadas Brasileiras, com as quais mantive contato. Ao Instituto Rio Branco. Ao Ministério das Relações Exteriores.

Em especial, a Walter Salles e Daniela Thomas.

Aos meus pais queridos, Egeo Di Tolla (*in memoriam*), e minha mãe, Nazer Di Tolla. Aos meus tios, Nassim Neder e Galzuinda Neder. A toda minha família, em especial, à Ana Di Tolla, minha irmã.

Aos meus amigos de aula e aos professores. Ao amigo e orientador professor Dr. Marcello Giovanni Tassara. Às secretárias da Pós-Graduação da ECA-USP.

A todos os entrevistados que ajudaram.

Meu imenso e caloroso muito obrigado.

Para vocês,  
o cinema é um espetáculo,  
para mim,  
uma visão de mundo.

Vladimir Maiakóvski  
(poeta russo)

## Resumo

NEDER, C. P. **A terceira identidade do estrangeiro dentro e fora do cinema: uma cidadania intermediária que nasce entre o portão do embarque e do desembarque.** 2008. 186 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008.

Esta tese tem por objetivo discutir a identidade do estrangeiro dentro e fora da ficção. Nesta pesquisa, o filme *Terra Estrangeira* teve destacado papel e foi fundamental, pois serviu de objeto de análise e condutor para o resultado final do trabalho. O filme de Daniela Thomas e Walter Salles construiu a hipótese de que o estrangeiro possui uma cidadania e uma identidade intermediária entre o portão de embarque e de desembarque, simbolicamente assim chamado para denominar o país de origem e o hóspede. Discutir os problemas de adaptação, psicológicos e existenciais deste ser estrangeiro foi uma das preocupações centrais de estudo, como forma de desvendar o ser estrangeiro na sua totalidade como ser humano, e não somente classificá-lo como estrangeiro por se encontrar ou ficar fora do seu país. A tese contou com várias colaborações, e há de se ter gratidão a todos que, de alguma forma, deram subsídios e depoimentos à pesquisa, especialmente ao Serviço Diplomático do Itamaraty e aos autores do filme; sem este material de campo não seria possível chegar ao resultado e à conclusão final. Foi escolhido o filme *Terra Estrangeira* como principal objeto de análise, porque seu roteiro e sua produção são ricos na discussão de como é estar e ser estrangeiro, pela poética do tema do desterro e pela mensagem que nos passa como um todo. Inicia-se este estudo apresentando o conceito e o significado da palavra ‘o estrangeiro’, correlacionando-a ao estrangeiro empiricamente falando. Depois foram analisadas algumas obras conhecidas da arte, tanto da literatura quanto do cinema, que tratam do tema como ponto chave dentro dela. Fora isso, foram revistas diversas obras que versam sobre assuntos correlatos ao estrangeiro, tais como: imigração, emigração e exílio, sendo o



filme *Terra Estrangeira* a principal obra investigada. Construiu-se, ao longo da tese, a definição de terceira identidade para designar esta identidade intermediária, que nasce entre a linha de passagem entre duas culturas e duas realidades juntas diferenciadas, sendo que quem a vivência é quem muda de país. Com o crescimento e a consolidação da globalização e das políticas neoliberais, uma das suas conseqüências foi a padronização das pessoas e dos ambientes públicos no mundo, ficando todos muito semelhantes. Por outro lado, o distanciamento cada vez maior do *apartheid* social, justificado pela má distribuição de renda e pelo fato do poder do capital estar centralizado nas mãos de poucos, impõe às classes ricas e pobres viverem de forma antagônica numa mesma nação, tornando tanto ricos quanto pobres estrangeiros dentro do seu próprio país. Nas favelas ou nos condomínios de luxo, tanto um quanto o outro se acham estranhos, por pertencerem a universos tão díspares dentro do mesmo território. A tese separou e demonstrou que há uma diferença entre ser e estar estrangeiro: no primeiro caso, o ser é quando se está de passagem, numa viagem de turismo, por exemplo; e estar é permanecer por longo tempo dentro de um país que não é o seu. Pode-se ser e estar estrangeiro dentro do seu próprio país também: fazer um passeio no bairro da Liberdade em São Paulo é o primeiro caso; o segundo é o de morar certo tempo em frente ao Minhocão (viaduto de São Paulo), sem alguma paisagem urbana que torne esta pessoa pertencente a uma comunidade de verdade, e não somente morar em um lugar de passagem e fluxo de carros. O exílio é o ponto central do filme *Terra Estrangeira*. Baseado neste tema, alguns ex-exilados foram entrevistados. O resultado mostrou que se pode ser ou estar exilado por vontade própria também, ou ainda por motivos econômicos, psicológicos e afetivos. A estética audiovisual do filme *Terra Estrangeira* é abordada. Tratada de ‘especiarias’ como aquilo que dá sabor à obra, desde a fotografia ao conjunto poético como um todo. As imagens, a música, o corpo visual e sonoro expressam o sentimento de exílio, amor e desolação pelas metáforas e pela ausência da cor. Até o silêncio é um elemento poético: quando

o Minhocão se cala, o filme toma um sentido novo e fala por si só. Os autores falam de *Terra Estrangeira*: seus depoimentos completam, de forma testemunhal, como o filme foi gestado. Os comentários sobre cada passagem do filme fazem com que ele ganhe mais vida; faz-se um tipo de *making off* em sentido *flashback*, ressuscitando, pelas palavras de Walter Salles e Daniela Thomas, o velho navio encalhado na praia. A partir disso, todos os personagens estrangeiros do roteiro voltam a nossa memória. Ao final, demonstra-se como a terceira identidade é concebida, qual o caminho que as pessoas percorrem para chegarem até ela, como ela é visível num ser que sai do seu país sem amputar a raiz que seu país entranhou dentro dele, e como ele nunca consegue ser completamente do país hóspede por mais que tente enraizar-se em outro lugar. Esta tese foi concebida depois de se assistir ao filme *Terra Estrangeira*, amadurecida quando a própria autora resolveu mudar de cidade, de estado, sair de São Paulo, e foi para o Sul do país. Vivendo uma cultura mais européia, embora adaptada ao Brasil, começou a se ver como uma estrangeira dentro do seu próprio país e a entender seu trabalho como parte de uma jornada dupla de vida, de estudo e de experiência.

## Abstract

NEDER, C. P. **The foreigner's third identity inside and out of the movies: an intermediate citizenship that is born among the gate of the embarkment and of the disembarkation.** 2008. 186 f. Thesis (Doctoral). Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008.

This thesis aims to discuss the identity of the alien within and outside the fiction and film *Foreign Land* was seconded role in this search, because served as the object of analysis and driver to the end result of it. This film by Walter Salles and Daniela Thomas was essential to build the hypothesis that the alien has a citizenship and identity intermediary between the boarding gate and landing, thus symbolically called to name the country of origin and score.

Discuss the problems of adaptation, psychological and existential be abroad this was one of the central concerns as a way to transparence it in its entirety as a human being and not only classifies it as a foreigner because he is staying or outside their country. The thesis had several collaborations, and there was gratitude to all those who in some way have subsidies and testimonials to it. Especially the Diplomatic Service of the Itamaraty and Brazilian authors of the film, that without this material from the field would not be possible to reach the outcome and final conclusion. He was chosen the film *Foreign Land* as the main object of analysis, for its script and its production are rich in the discussion of how to be and abroad and by the poetic theme of *desterro* and the message that we pass as a whole. *Starts Up* presented the concept and meaning of the word abroad and co-related to foreign empirically speaking, mentions some known works of art, both in the literature as the film that address the issue as a key point in it. Outside this is discussed works dealing with matters related to foreign such as: immigration, emigration and exile, which is the main *Foreign Land*. Built along the thesis the definition of third identity to designate this identity intermediate, which arises between the line

of transition between two cultures and two realities together differentiated experience that those changes country. With the growth and consolidation of globalization and the neoliberal policy having as one of its consequences to the standardization of people and public environments around the world very similar and also the distance each day greater than apartheid where layers of social class and rich poor are antagonistic in the same nation, the poor distribution of income and because of the power of capital being centralized in the hands of a few, making both rich as poor foreigners within their own country, in slums or condominiums, luxury, as both a the other is thinking is strange for belonging to such disparate universes even within the same territory. The thesis separated and demonstrated that there is a difference in being in being foreign, in the first case to be when it is in transition, a journey of tourism, for example, and be it remain for a long time in a country that is not the her. You can be foreign and be within your own country too, making a walk in the neighborhood of Liberdade in Sao Paulo is the first case and the second is to live for some time in front of the Minhocão (viaduct de São Paulo), without having a landscape that makes urban belonging to a community of not only the truth and I live in a place of passage and flow of cars. The exile is the focus of the movie *Foreign Land* and based on this theme the thesis interviewed former exiles and showed that we can be or exiled by their own volition or reasons also economic, psychological or emotional. The aesthetic audiovisual movie *Foreign Land* is discussed. Tratada of spices”and”what gives the flavor work. From the poetic to the whole picture as a whole. The images and music, the visual and sound body that express the feeling of exile, love and desolation by metaphors and the absence of color. Until the silence is a poetic element, when the Minhocão silent if the film takes on a new meaning and speaks for itself. The authors speak of *Foreign Land*, the testimony of these witnesses as a way to complement the film was managed and commented on each pass him the same earns more life and is a kind of”making off in flashback sense”for the words of Walter ressuscitando Sal-

les and Daniela Thomas the old ship stranded on the beach and all foreign characters of the roadmap once again our memory. It demonstrates to the final as the third identity is designed, how the way that people travel to reach up to her, as she is a visible becoming out of your country without cut the root that his country entranhou into it and how it can never be completely score in the country for more than try to root up elsewhere. One argument that has been designed after watching the movie Foreign Land, which matured when the author decided change of city, state, leaving Sao Paulo and go to the south of the country, a culture more European although adapted to Brazil and started to see as a foreign also within your own country and understand their work as part of a double journey of life, study and experiment.



# Introdução

## **O estrangeiro dentro e fora da ficção: cinema e literatura, as fronteiras vizinhas**

*“O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,  
mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha  
aldeia.*

*Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia”.*  
(Fernando Pessoa)

Muitos filmes e livros retratam o estrangeiro de vários olhares, com ângulos diferentes de sentir e perceber este ser. O estrangeiro é interessante pela própria condição de viajante constante que ele é. Por isso os artistas, escritores, cineastas e outros, descrevem e gostam de personagens que estejam na situação de estrangeiros, porque o estrangeiro, por si só, guarda dentro dele personagens e personalidades com várias nacionalidades num único sujeito.

Semelhante aos heterônimos de Fernando Pessoa, o estrangeiro abriga dentro de si uma identidade intermediária que nasce entre o portão de embarque e de desembarque, que, nesta tese, será chamada de terceira identidade, pelo motivo de nascer entre duas variantes de pátrias e de culturas diferentes.

Para chegar a esse ponto, o filme *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, serviu de suporte e de passaporte principal para ingressar no objeto de estudo: o estrangeiro dentro e fora da ficção.

*Terra Estrangeira* foi escolhido pelos subsídios que fornece ao tema. Retrata o ano de 1990, quando o recém-eleito ex-presidente Fernando Collor de Mello congelou a poupança, logo após a volta da democracia que, por quase 30 anos, esteve também congelada e foi despertada pelo voto direto naquele momento.

Estrangeiro? Estrangeira parecia esta terra. Que língua falava aquele governo? Como uma lâmina afiada, o tal discurso dilacerava anos de sacrifícios, de planos e poupanças; mares de lágrimas transbordaram e sonhos se perderam como naus desgovernadas. Em meio a tanta “tragédia”, qual seria o destino do Brasil? (NETTO; ALMEIDA, 1999).

O país, que esperava acordar para um futuro promissor, entra num pesadelo, levando milhares de brasileiros, com essa medida, a procurarem uma saída, a mais próxima possível: o aeroporto, tornando-os estrangeiros por necessidade social. Segundo Salles e Thomas (1997):

Daí deriva um segundo desejo: o de fazer um filme de geração, sobre jovens desesperançados e sem alternativas em sua própria terra, que são incapazes de se fazer aceitar, de tomar posse de um novo país, e que, portanto se vêem condenados a um estado de eterno deslocamento. O tempo histórico é a virada da década de 80 para 90. Quando sobraram apenas o discurso político sem ideologia, o escapismo, a alienação e a onipresença da televisão.

O filme mostra que, na ‘Era Collor’, muitos emigrantes partiram para Portugal, buscando uma semelhança de identidade somente pela mesma língua falada, mas, ao chegarem à matriz que inventou o Brasil, encontraram os traços da personalidade dupla luso-brasileira, que se fragmentou pelas etnias diferenciadas, que cada um dos povos herdou, e pela cultura própria construída nas inúmeras misturas e nas diferenças absorvidas através das influências dos continentes latinos, americanos e do europeu.



Darcy Ribeiro (1995, p.21) demonstra que as forças diversificadoras, tanto geográfica ambientais quanto econômicas, ou “os novos contingentes de gentes”, faz com que alguns se nacionalizem e outros se tornem estrangeiros, e mesmo Portugal e Brasil falando a mesma língua, as forças diversificadoras de ambos os lados mudam todo o cenário de cidadania de cada um. São essas forças que moldam a cidadania no seu receptor.

Essa unidade étnica básica não significa, porém, nenhuma uniformidade, mesmo porque atuaram sobre três forças diversificadoras. A ecológica fazendo surgir paisagens humanas distintas onde as condições do meio ambiente obrigaram à adaptações regionais. A econômica, criando formas diferenciadas de produção, que conduziram a especializações funcionais e aos seus correspondentes gêneros de vida. E, por último, a imigração, que introduziu, nesse magma, novos continentes humanos, principalmente europeus, árabes e japoneses. Mas já o encontrando formado e capaz de absolvê-lo e abraçará-los, apenas estrangeirizou alguns brasileiros ao gerar diferenciações nas áreas ou nos estratos sociais onde os imigrantes mais se concentraram (RIBEIRO, 1995, p. 21).

Através da inspiração tirada do filme *Terra Estrangeira*, na constante busca pelo conhecimento em decifrar a identidade nacional e cultural do que é ser brasileiro dentro e fora do Brasil e do que é ser estrangeiro nas várias partes do mundo, é que foi visualizado o doutorado. O intuito foi de escrever um trabalho que levasse à seguinte reflexão: de ter uma visão do que é ser estrangeiro dentro e fora da ficção e pensar a imagem do estrangeiro como uma terceira opção de identidade.

Desta forma, através do espelho do filme *Terra Estrangeira* e de pesquisas reais com pessoas estrangeiras, veio à idéia de se conseguir resgatar ou arrancar um pedaço de cada um de nós, nascidos aqui ou oriundos de fora, sentindo na pele as várias camadas do que é pertencer a um lugar e ter noção de que se é de uma nação e pertencer a ela, não somente pela certidão de nascimento,

mas pelo sentimento de existir, de se integrar dentro da sua cultura e do modo de viver da sua gente.

Pensando como a tese deveria ser arquitetada, para escrever sobre a terceira identidade do estrangeiro, o filme *Terra Estrangeira* foi a primeira percepção que veio à mente, justamente porque o filme fala do nosso país, vendo-o do lado externo da sua costura idiossincrática.

Os efeitos da política econômica predatória adotada na época do Governo Collor dão o embasamento para o surgimento e para a criação da obra *Terra Estrangeira*. Faz enxergarmos como os personagens trazem consigo a cicatriz desse tempo político, ao se encontrarem na condição de estrangeiros em Portugal como necessidade social, e não turismo.

Durante o roteiro, todos os personagens são mostrados como pessoas que perderam suas identidades nativas. Vivem, conflitantemente, entre serem europeus, o continente que os hospeda, e brasileiros, a terra que abandonaram para viverem as suas aventuras em outro lugar. Mais do que isto, mostra que Portugal não foi escolhido pelos personagens e nem pelos criadores do filme por acaso no mapa da Europa, mas por ser o país que mais se aproxima culturalmente do Brasil, pelo uso do mesmo idioma. Contudo, também tão distante se fica pela sua posição geográfica e por seu ingresso na União Européia. Além disso, há a circunstância de terem sido nossos colonizadores, que, na postura de colonizador, sempre enxerga o colonizado com inferioridade, pela própria condição de subordinado e de mandatário. Isso também reflete na colocação profissional dos personagens do drama.

A terceira identidade do estrangeiro, portanto, é como a lâmina de uma gilete, afiada dos dois lados, pois consegue absorver registros de ambas as nações.

Alex é uma moça paulistana (papel de Fernanda Torres), que trabalha como garçonete em um bar (restaurante de Lisboa); uma mulher perdida em seus ideais, envelhecida pela constante busca de uma vida estável, sufocada pela marginalidade que a envolve quando vive um relacionamento conturbado com Miguel (papel

de Alexandre Borges), um músico que, embora talentoso, é viciado em heroína e gasta todas as suas economias com a droga, mutilando ainda mais o relacionamento quando se apropria dos ganhos da garçonete para o mesmo fim. Entorpecida por toda a desgraça que a rodeia, ela perde o sentido de mulher, de ser humano, vendo-se diante de um amor masoquista, impossibilitada de alcançar sua plenitude.

Enquanto isso, no Brasil, Paco, principal protagonista do filme (papel de Fernando Alves Pinto), filho de uma família de classe média baixa, jovem estudante de 21 anos, que desejava ser ator, e sua mãe (papel de Laura Cardoso), juntos, sonham em conhecer a cidade de seus antepassados, gravada na ponta da Espanha, San Sebastian.

Depois do anúncio do confisco, suas vontades e sonhos são destruídos, e a vida da costureira, única pessoa que cria Paco, se acaba, diante de um ataque cardíaco enfrente à televisão. Nesse momento, há uma sinergia entre a imagem da morte e da TV fora do ar, com chuviscos somente na tela.

SALA APT. MANUELA/INT./DIA (15 DE MARÇO):

Manuela está sentada frente à televisão. No ar, o discurso da posse de Fernando Collor. COLLOR: - Dois, o funcionário público que participar de atos lesivos ao fisco será demitido e será preso. O anonimato da riqueza escusa, conseguida com sonegação, está extinto. Ouve-se ao fundo o som da voz de Paco, que declama. PACO: O prazer da terra, de lutar contra tempestades, de enfrentar a ira do trovão [...] todos os meus sentidos vibram [...] meu coração [...] (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 10-11).

Locutor: (*off*): A pedido do novo presidente Fernando Collor de Mello, o presidente José Sarney decretou feriado bancário amanhã, Quinta e Sexta feira, 14, 15 e 16 de março. O mercado financeiro recebeu a informação com apreensão. (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 10).

BANHEIRO/ INT/NOITE: Manuela enxágua o rosto coberto de espuma. Os traços envelhecidos começam a se revelar. Ela termina de retirar o sabão e olha – se longamente no espelho. Em plano mais aberto vê - se que, tomada por uma tontura súbita, Manuela se apóia na pia para não cair [...]. APARTAMENTO MANUELA/INT/NOITE: Em frente ao aparelho de televisão Manuela ouve, estarecida, a ministra Zélia Cardoso de Mello anunciar o congelamento de todas as aplicações financeiras, incluindo a caderneta de poupança. O discurso é desarticulado, tão confuso quanto autoritário. (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 21-22).

Diante de todos esses acontecimentos, Paco, que ainda nem pensa no que acontece do outro lado do oceano, cuja estória gira em torno do seu personagem, vira órfão. Sem dinheiro e sem rumo, pois o confisco estancou o andamento normal de sua existência, desorientado pela morte da mãe, ele adota o sonho dela, após encontrar num bar Mr. Kraft (o vilão do filme, vivido por Luís Melo), um antiquário que parece se sensibilizar com a dor do rapaz. Mas, na verdade, ele é um traficante de jóias, muito esperto, de fala mansa e frases intelectualizadas, para impressionar as vítimas do seu negócio, fazendo de Paco uma delas.

Paco parte para Lisboa, aceitando a proposta de Igor, com a ilusão de poder, depois de lá, ir para a Espanha ver pelos olhos dele o que sua mãe gostaria de ter visto pelos dela. Em Lisboa, ele se envolve em situações de perigo a todo instante, que acabam por promover o encontro com Alex, completamente fragilizada pelo assassinato de Miguel.

O casal tem como aliança afetiva a frustração da vida. Ela encontra em Paco a juventude perdida, sepultada pela solidão de tantos anos no estrangeiro. A trilha sonora *Vapor Barato*, composição de Macalé (década de 1970), na voz de Gal Costa, reforça e veste com harmonia a metáfora amorosa vivenciada pelo casal para quem nada resta apenas o amor.

Como todo drama de cinema, vai haver uma confrontação<sup>1</sup>, que é quando Paco perde o pacote, o que leva Alex, ao destino do filme, dar uma pausa para refletir sobre a perda da identidade no exílio. Identidade discutida também como uma característica de nacionalidade, embutida em si não na certidão de nascimento de alguém, mas na personalidade e na formação psicológica, afetiva e emocional de uma pessoa. Identidade de sermos reconhecidos como unidade humana de algo ou de alguma coisa, com coesão das partes ao todo. Identidade que, socialmente e politicamente, se alinhava pelas raízes culturais e pelo desenvolvimento de hábitos num universo e ambiente comum de vivência e de troca de experiências.

Esta é a parte filosófica do filme e da tese. É também a poesia pela qual o filme está embrulhado, dentro da cena do velho navio encalhado no mar (que vai de encontro com a letra da música *Vapor Barato*). A simbologia desta imagem leva-nos a pensar que ela representa a impossibilidade de seguir ou retroceder, tal como os dois personagens que permanecem estáticos dentro do contexto da clandestinidade, numa vida reticente, sendo corroída pelo tempo, como uma matéria bruta, como o velho navio enferrujado que não chegou ao destino final. O amor que surge entre os dois é como uma bóia de resgate para esta condição, o condutor da libertação. No momento em que eles se amam e que fazem sexo dentro do carro, parecem perder, nesse momento, a condição de estrangeiros, de estranhos, é o resgate, neste ponto do filme, da identidade deles.

Na fuga para a Espanha, não faltam bandidos atrás de um violino cheio de diamantes; daí a narrativa ganha um desfecho dramático. O filme, todo em preto e branco, reforça a imagem de um clima de ausência de cores na vida das pessoas e do país, para melhor demarcar seu contexto histórico.

A ficção se mescla com a realidade, no caso de *Terra Estran-*

---

<sup>1</sup> Segundo Field (1982, p. 3), “O roteiro tem um paradigma, formado por apresentação, confrontação e resolução com a divisão por ato I, II e III e seus pontos de virada”.

*geira*, porque a reação à medida econômica do governo Collor, junto ao pronunciamento da ministra da Economia naquele governo, deixa o país estarecido, assim como ficou o personagem de Laura Cardoso, uma imigrante espanhola. O filme soube refletir o sentimento de uma nação, colocando a reação coletiva popular nos olhos da personagem. Olhos arregalados, respiração suspensa, mãos úmidas e toda atenção para a televisão, para dar um choque na população.

Olhos arregalados, respiração suspensa, mãos úmidas e toda atenção voltada para a televisão – estes pareciam ser os primeiros sintomas caricaturais sofridos pelos brasileiros, logo procedido por desesperadas corridas aos bancos e advogados. Sim, era outro pesadelo: o neoliberalismo (NETTO; ALMEIDA, 1999).

Os primeiros sintomas caricaturais dos brasileiros diante daquela notícia, logo procedido por desesperadas corridas aos bancos e advogados, abrindo para outro momento político descortinado pela desenfreada globalização: era o neoliberalismo que entrava em cena, dentro e fora de *Terra Estrangeira*.

O filme mostra que somente uma minoria foi atendida pelo governo Collor; através da abertura desenfreada do mercado internacional empurrada pela globalização, trazendo ao país modelos novos de carros importados, mas com o velho modelo retrógrado de desenvolvimento, em que a maioria desamparada pelo governo paga as contas dos que especulam e barganham nosso país no exterior.

No ano de 1990, elegeu-se Fernando Collor de Mello para Presidente do Brasil. Então, a democracia, que por quase trinta longos anos parecia repousar em sono profundo, foi despertada pelo voto direto. O país que acreditava acordar para um futuro promissor não esperava confrontar-se com mais um pesadelo. Ledo engano! Em março do referido ano, aquele que parecia ser o “príncipe-herói” de nossos destinos, anuncia, ao lado de sua fiel escudeira,

a ministra da Economia, Zélia Cardoso de Melo, as novas diretrizes econômicas a serem empregadas pelo novo governo, dentre elas, o confisco monetário (NETTO; ALMEIDA, 1999).

Na década de 1970, os militares haviam inaugurado o *marketing* no Brasil e reforçado o consumismo veiculados nas propagandas dos meios de comunicação, tendo como aliada principal a televisão que, a partir de 1973, projetava, já em cores, o modismo que, nos anos 1990, seria adotado, através das novas tecnologias, incluindo a Internet, sendo a informática a linguagem mundial da informação contemporânea, ao *laissez-faire*. Bill Gates declarou em seu livro *Estrada do Futuro*, publicado no Brasil em 1995:

Vi em primeira mão os efeitos de espirais positivas e de modelos empresariais inflexíveis. Assim à evolução dos padrões de produção industrial. Fui testemunha da importância, em tecnologia, da compatibilidade, do *feedback* e da inovação constante. E acho que talvez estejamos prestes a presenciar, finalmente, a concretização do mercado ideal de Adam Smith (GATES, 2000, p. 14).

*Terra Estrangeira* vai tratar não de forma conceitual econômica, social e política deste processo de abertura ao mercado financeiro internacional, mas com sutileza em suas cenas e em todos os seus detalhes, desde o roteiro até a fotografia de *outdoors* da cidade, que anunciavam produtos com nome estrangeiro, como as calcinhas *Hope*. Na sua linguagem artística, conta de forma subliminar como o ‘herói’ Collor, que trocara seu cavalo branco por um *jet-sky*, promovera a entrada do capital estrangeiro no Brasil e a retenção do próprio capital nacional aqui.

Na década de 1970, o militarismo havia inaugurado o marketing, a publicidade e o consumismo veiculados pelos meios de comunicação, tendo como aliada principal a televisão que, a partir de 1973, projetava, agora em cores,

o modismo – que nos anos 90 seria ditado, também, através da internet, sendo a informática a mais nova linguagem mundial, símbolo do retorno ao liberalismo econômico, ao laissez-faire. O "herói", que trocara seu cavalo branco por um jet-sky, promovera a venda dos bens públicos, abriu as portas do mercado externo, possibilitara a entrada do capital estrangeiro (NETTO; ALMEIDA, 1999).

Collor modernizou o Brasil somente no *layout*, somente na estampa, porque a grande maioria da população pagou a conta com suas míseras economias na poupança; que, ilusoriamente, foram guardadas para seus sonhos de consumo, sonhos projetados principalmente pela classe média, que pensava um dia ter algum prazer parecido com os quais os ricos podem ter no seu cotidiano, como conhecer a Europa, comprar um casaco de pele ou um anel de brilhante. O governo Collor foi a passagem do período militar para o período democrático, ao mesmo tempo em que as utopias estavam ficando estéreis no mundo todo.

Como se não bastasse, a história democratizou o Brasil no momento que morriam as utopias alternativas ao capitalismo, eliminando-se bandeiras que uniam grupos em torno de utopias comuns. E a democracia permitiu que o corporativismo tivesse mais liberdade, agindo com mais força e poder, dilacerando o tecido social, ao disputar os recursos que atendessem a seus interesses (BUARQUE, 2002, p. 97).

Por causa disso, não fosse pela ficção da estória inventada para seus personagens, e essas estórias atravessarem o tempo, *Terra Estrangeira* quase vira um documentário, empregando inclusive as imagens reais do anúncio do confisco. Entretanto, o filme projeta-se na realidade a todo instante e vice-e-versa. Os diretores Walter Salles e Daniela Thomas voltaram, na construção de *Terra Estrangeira*, suas lentes para o Brasil e seus contrastes.

Foi escolhido escrever sobre *Terra Estrangeira* porque é um filme que trás as marcas do tempo de militância política na ju-



ventude, da época em que as pessoas ainda acreditavam nas utopias. Éramos chamados de sonhadores, “*bertoluccianamente*” falando. Tempo em que era mais fácil entrever as contradições de um mundo cada vez mais integrado com pessoas cada vez mais desenraizadas (não desenraizadas de solo e de país), não de uma nacionalidade ou de outra, mas da dignidade, da cidadania e da relação com o outro. Collor, para se integrar a um movimento econômico globalizado, confiscou a poupança dos brasileiros, desintegrando-os da vida estável, jogando-os à mercê do acaso.

*Terra Estrangeira* vem a ser objeto de estudo, pois ele tem todos os ingredientes de um filme que costura arte com estudos sociais humanos, representando a maresia de uma geração em ressaca econômica e em ressaca político-social. É um filme que trabalha os preconceitos de todos os tipos e tamanhos, desde analisar a Portugal, recém chegada à Comunidade Comum Européia, que os demais países dessa mesma comunidade chegaram a isolá-los, por serem um país mais tradicional no campo dos avanços científicos e tecnológicos enquanto na disputa pelo mercado financeiro internacional.

O filme também retrata o preconceito racial e colonizador, quando Paco falha no esquema de entregar o violino, levando o personagem a estabelecer relações com um angolano, de nome Loli, vizinho de cima de hotel onde Paco hospedou-se, que mora na ‘pensão dos pretos’ – este nome, mesmo dado dentro do roteiro do filme ao estabelecimento que o hospeda, traça uma fronteira entre os pretos, que os portugueses colonizaram, e os brancos, que os portugueses são, e os outros, que colonizaram também, porém são mais aceitos pela semelhança da tonalidade branca da pele dos europeus e não dos africanos.

O filme foi escolhido por levantar questões sobre a terceira identidade do estrangeiro dentro e fora do cinema: uma cidadania intermediária que nasce entre o portão do embarque e do desembarque, porque ele discute a questão do estrangeiro e da sua identidade em várias partes e vertentes do filme. Quando mos-

tra Portugal pré-preparada a passar por rituais de ‘europeidade’, quando Lisboa se forma como Capital Européia da Cultura em 1994, a Expo 98 na mesma cidade, e a cidade do Porto, Capital Européia da Cultura em 2001.

Então o próprio país Portugal está passando da situação de descobridor de países para ser descoberto pela Europa e começa a se moldar uma identidade não só lusitana, mas européia naquele lugar. Tampouco fazia parte de um ‘espaço *Schengen*’<sup>2</sup> de fronteiras interiores abertas, na Europa, à circulação livre.

Nesses cenários, vemos ser rodado o filme *Terra Estrangeira* que se compõe de movimentos externos muito marcados. Personagens que, profundamente afetados pelos novos modos de exclusão social, procuram seus ausentes ninhos e suas identidades compactadas. *Terra Estrangeira* é um produto cultural que consegue captar em seu roteiro a influência e a essência da força globalizadora que a humanidade atravessava naquele período.

A sociedade global caracteriza-se hoje menos por uma homogeneidade cultural do que por uma enorme diversidade de culturas que existem lado a lado. Tradições locais estão acompanhadas por miríades de formas culturais adicionais vindas do exterior, colocando as pessoas diante de uma gama vertiginosa de estilos de vida passíveis de serem escolhidos. Estamos testemunhando não uma cultura global unificada, mas a fragmentação de formas culturais (Baudrillard, 1988). As identidades estabelecidas e os modos de vida fundados nas comunidades e culturas contrastantes (S.Hall, 1992). Assim um indivíduo negro, urbano, sul africano pode hoje continuar a ser muito influenciado pelas visões tradicionais e culturais de suas raízes tribais,

<sup>2</sup> *Schengen* é a designação dada a dois Acordos internacionais (um Acordo e uma Convenção) subscritos por um conjunto de Estados membros da União Européia com o objetivo de realizar a livre circulação de pessoas. O Acordo e a Convenção de Schengen instituem um regime de livre circulação de pessoas, independentemente da sua nacionalidade, no território desses Estados, através da abolição dos controles nas respectivas fronteiras internas (terrestres aéreas e marítimas).

ao mesmo tempo em que adota estilos e gostos cosmopolitas – no vestir, nas atividades de lazer, nos passatempos e assim por diante, que foram moldadas por forças globalizantes (GIDDENS, 2005, p. 71).

Podemos dizer que a terceira identidade do estrangeiro dentro e fora do cinema nasce principalmente dessas culturas adicionais vindas do exterior, da fragmentação de formas culturais, colocada por Baudrillard e que Giddens referencia. As comunidades contrastantes são resultados da imagem de dois espelhos ao mesmo tempo: da origem da pessoa, enquanto ser localizado em um país de nascimento e de vida; e outro, das costuras mosaicas que ele adquire em contato com a cultura do outro inserido dentro do seu próprio quintal. Deste choque de culturas, nasce a terceira identidade, intermediária. O portão de embarque e desembarque é somente uma metáfora para designar o ponto de partida de uma cidadania, dos desdobramentos que o rompimento a cada contágio com o mundo global cria, cortando e emendado cordões umbilicais diferentes no mesmo ser.

Tentou-se entender a idéia dos autores do filme, Walter Salles e Daniela Thomas, a começar pelo título da obra: *Terra Estrangeira*. Quando desembarcamos nas primeiras tomadas de cena ainda no Brasil, parece que a mensagem é de que somos todos estrangeiros em qualquer lugar que estejamos localizados nesta época de globalização, porque a primeira imagem do filme é um selo postal em que a República Federativa do Brasil é escrito Terra Estrangeira, confundindo o emblema da nação com um carimbo do serviço de imigração.

Num efeito dominó, uma coisa se sobrepondo a outra, desde o confisco da poupança, a morte da mãe, a reprovação e a incapacidade de controlar suas emoções num teste de ator, Paco, o personagem principal, encontra-se desintegrado em plena metrópole de São Paulo.

Esta questão da identidade veio em mente quando o próprio filme busca uma identidade do Brasil e dos personagens, quando estes cortam o cordão umbilical entre a realidade e a ficção e

quando a obra cinematográfica se inspira no momento político do qual atravessávamos.

A identidade, em si, é o elemento forte de *Terra Estrangeira* assim como da Tse também, pois a cidade de San Sebastian, por exemplo, não é usada no filme por acaso, como um lugar achado no mapa da Espanha para mover o personagem até a ação. Na verdade, San Sebastian representa muito mais do que o ponto onde o personagem principal precisa chegar ao final da estória. Em San Sebastian, no País Basco, os habitantes querem ser estrangeiros dentro do próprio país nascido, onde se fala o Basco “por vingança”, segundo Igor (o vilão da trama). O filme nos integra na questão política contemporânea de Estado-nação, identidade nacional e globalização, e serve como um marco cinematográfico para falar a respeito desta realidade, mesmo que embasado em uma ficção.

Em algumas partes da África, nações e Estados-nações ainda não completamente formadas. Porém em outras regiões do mundo, alguns autores já falam do “fim do Estado-nação” em virtude da globalização. Segundo Kenichi Ohmae, em consequência da globalização, vivemos cada vez mais, em um “mundo sem fronteiras”, no qual a identidade nacional está se enfraquecendo. (1995). Qual a validade deste ponto de vista? Não há dúvidas de que todos os estados estão sendo afetados pelos processos de globalização, a reação das pessoas normalmente é reavivar as identidades locais, no esforço para alcançar certo grau de segurança em um mundo que passa por rápida transformação. Como resultado da difusão do mercado global, as nações passam a ter menos poder econômico do que costumavam. Contudo, não seria correto afirmar que estejamos testemunhando o fim do Estado-nação. Em certos aspectos, o contrário é que é verdadeiro. Hoje em dia, cada país é um Estado-nação ou aspira a essa condição – o Estado-nação tornou-se uma forma política universal. Há até bem pouco tempo, ele ainda tinha rivais. Durante a maior parte do século XX, áreas colonizadas e impérios existiram ao

lado dos Estados-nações. É questionável que o último império tenha desaparecido apenas em 1990 com a queda do comunismo soviético. A União Soviética estava efetivamente no centro de um império que abrangia seus estados-satélites do Leste Europeu. Agora, todos eles tornaram-se nações independentes, assim como muitas regiões localizadas dentro dos limites do que antigamente era a União Soviética. Na verdade, hoje existem bem mais nações soberanas do que há 20 anos (GIDDENS, 2001, P.71).

A insistência em preservar dialetos, como o filme retrata, em proteger culturas locais e, ao mesmo tempo, querer se integrar a um mercado internacional, como o caso de Portugal em relação à Europa, esta dicotomia de integrar e preservar é um dos eixos de conflito mostrados dentro da estória de *Terra Estrangeira*.

A própria Semana de Arte Moderna, que foi uma reação a esse avassalamento, foi também por seu estilo a forma mais expressiva desse eurocentrismo. Tudo bem, porque essa gente quase toda acabou se abasileirando belamente. Restam, porém, aqui e ali, alguns alunados apátridas que ainda não saíram do fundo do navio em que seus avós vieram. Perderam sua pátria de origem e estão soltos à busca de um pouso. Seu único compromisso é consigo mesmo e com as vantagens que possam ganhar. Não tem nenhuma noção e muito menos orgulho da façanha que representou construir e levar a independência esse paísão que já acharam feito. Em conseqüência, tal como os argentinos fazem com seus cabecitas negras, chegam a olhar os trabalhadores nordestinos e inclusive os caipiras paulistas, a que chamam baianos com desprezo (RIBEIRO, 1995, p. 407).

Quando Paco concorda em levar o violino, um antigo *Stradivarius*, e desembarca no Aeroporto da Portela sob o severo olhar dos funcionários do Serviço de Estrangeiros e Fronteira, Lisboa é para ele, apenas, um lugar transitório, sem um significado maior,

porque, na verdade, ele enxerga a cidade como um pedaço de território que não é seu no íntimo, mas um pedaço de terra que ele deve atravessar antes de voltar para a sua casa, até que a estória o suga para dentro da sua condição de estrangeiro, quando ela o leva a modificar sua identidade, quando se envolve com as pessoas daquela comunidade na falha do esquema de entregar o objeto levado ao destino correto.

Há no filme duas versões para fronteiras: a fronteira de lugares e de pessoas. O filme acontece entre as fronteiras de Portugal e Espanha. Há também uma fronteira transitória que não enxergamos com os olhos, mas sentimos no relacionamento e no espaçamento entre os personagens Paco e Alex, que são unidos pela perseguição que sofrem e se invadem somente no momento do sexo, e termina o filme sem chegar a lugar nenhum, porque são estrangeiros. Os dois personagens transitam pelo território imagético do filme em busca do que resta deles próprios, do que lhes sobrou de original depois da experiência no estrangeiro: se eles também não acabaram se transformando na própria pele em um contrabando, como as pedras preciosas.

ESCADARIA - RITZ/INT./NOITE... MIGUEL FALA  
COM ALEX: - Não é fácil para mim. Você acha que eu gosto de viver de contrabando? Eu quero só tocar. Só que ninguém agüenta me ouvir, nem a porra da minha mulher (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 17).

Paco só saiu do lugar no filme porque sua mãe morreu. Lembrando a poupança perdida e a sonhada viagem parcelada da mãe, Paco entra em mares antes nunca navegados. É uma viagem voluntária e, embora frenética, desesperada e louca, não deixa de ser uma homenagem e um tributo à sua mãe, uma busca interior de retorno ao útero.

SALA/ APARTAMENTO MANUELA/ INT./NOITE.  
[...] MANUELA: (sorrindo) [...] Eu descobri no jornal uma agência de viagens que deixa a gente pagar a passagem para a Espanha em trinta e seis vezes, com juros

baixíssimos. PACO: Juros, mãe? MANUELA: É. PACO: Você sabe o que significam juros, no Brasil? A gente vai ficar pagando a vida inteira! MANUELA: - Engano seu. Isso e mais o que eu guardei na caderneta, vai dar certo. Pode ir se preparando meu filho, para conhecer a terra de sua mãe (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 18-19).

A própria condição de estrangeiro faz com que ele perca a sua identidade e ganhe uma terceira, mesclada entre a primeira, de nascença, e a segunda, de recepção ao país que emigra. O bom exemplo desta terceira identidade dentro do filme é que Paco tem como objetivo fazer um encontro com ele próprio, com as raízes da mãe, com sua ancestralidade, ou seja: fazer uma viagem de encontro. Contudo, no fundo, ele só se desencontra na estória no trecho que se fala no filme: “terra para se perder”, que simboliza bem isso. É o momento em que Paco se debruça sobre Portugal, e vê uma terra que, erroneamente, ele imaginava especial por ter sido berço dos descobridores.

Paco encontra-se com sua identidade em mosaicos, quando conhece os angolanos. Alex também está passando por momento de sofrimento, desencadeado pelo isolamento em que vive naquela sociedade, na diferença do sotaque, até na sua forma de olhar.

Depois o filme vai falar do ‘Cabaré das Colônias’ e de um aspecto político dentro de Portugal até então desconhecido: a dos imigrantes africanos que se encontram juntamente com os brasileiros numa espécie de exílio.

PEDRO: Olha para a Alex. A Alex é que sabe. A Alex é que apanhou aqui o espírito do Ritz, Isto é assim, o que é que tu queres? Isto é um sítio em que vem gente de todo lado, pá, dos brasis, das angolas, das guínés, o que é que tu queres? É assim pá! MIGUEL: Pois... pois [...]. O cabaret das colônias. (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 15).

Todos os emigrantes são vistos por um ângulo fechado de câmera. O roteiro mostra a forma preconceituosa com que os brasileiros são tratados, sempre marcados por estereótipos, levantando suspeita em relação ao caráter deles, por desconhecerem o que eles são na verdade. Por isso passam a ser vistos como seres enquadrados no prisma de exóticos. A questão da alteridade é refletida dentro da estória seguidamente.

O que tenham os brasileiros de singular em relação aos portugueses decorre das qualidades diferenciadoras oriundas de suas matrizes indígenas e africanas; da proporção particular em que elas se congregaram no Brasil, das condições ambientais que enfrentaram aqui e, ainda da natureza dos objetivos de produção que as engajou e reuniu (RIBEIRO, 1995, p. 20).

A todo instante do filme, a terceira identidade está presente, seja quando vemos o dilema do emigrante de várias vertentes ou quando a mãe de Paco, ao reconhecer que a terra natal não lhe abandonara, trás no teor da personagem a raiz do desencontro inerente à experiência do emigrante. Depois, outro momento do filme salienta a questão da terceira identidade quando temos o contraste entre o desejo de voltar para casa de Alex e Paco em ver San Sebastian por sua mãe. Encontro cruzado de duas viagens, de duas personalidades de personagens e de duas nacionalidades ao mesmo tempo.

Ao lado da imagem do navio encalhado na praia, a personagem de Alex fala da vontade de encalhar como uma baleia, como o próprio navio. Na verdade, isso significa o desejo de enraizar-se, pela raiz amputada entre os vários portões de embarque e desembarque do qual o estrangeiro atravessa. A porta, o portão, o balcão da imigração estilham o cordão umbilical a cada ida e a cada vinda. Quando Alex deseja enraizar-se, ou melhor, ancorar-se num porto seguro, é como se ela pudesse, através disso, superar a sua condição de emigrante.



O filme, em ritmo de fuga e de desesperança, vai seguindo o caminho de uma câmara subjetiva do estrangeiro seguindo o próprio estrangeiro. Há na obra uma atmosfera de desolação, pela ausência e vácuo familiar, do semelhante em relação ao seu próximo. Só há uma familiaridade nos momentos de afeto entre Alex e Paco, mostrando que os estrangeiros também perdem suas identidades de lar enquanto extensão materna e paterna.

Há uma desidentidade cultural e psicológica entre ambos os personagens. Talvez porque o filme mostre situações desiguais e violentas, colocadas de centros e periferias de poder. Ao assistirmos ao filme, podemos enxergar quando as fronteiras são reconstruídas e rearquitetadas, tanto nacionais, intranacionais e supranacionais: Brasil, Portugal e Europa aparecem como contextos em que as desigualdades acontecem. As imagens do filme dão uma sensação de periferia, desde o Minhocão em São Paulo aos lugares mostrados dos imigrantes em Portugal.

Vamos descascando o filme em camadas periféricas: o Brasil como periferia da economia mundial; Paco como cidadão periférico do povo brasileiro; Portugal como periferia da Europa; um contrabandista luso-brasileiro como periferia do tráfico internacional de jóias. Fora tudo isso, a casa da mãe de Paco, e dele por extensão, situada na periferia da cidade grande e bem colocada no filme. Igor também se encontra nessa situação quando diz: “uma modernidade de janotas incultos”; e depois ele pertence à periferia de uma Europa criminal e subjacente de contrabando.

Os autores do filme colocam as próprias pessoas do filme (os personagens) como um contrabando, com uma vida de contrabando, subversivos, à margem da sociedade a qual eles vivem como estrangeiros.

Em outro aspecto do filme, a fronteira representa o sonho de liberdade para Alex e Paco, nas imagens do mar, do barco e da ponta da Europa, de onde os portugueses se aventuraram, buscando também quebrar fronteiras, das bússolas, dos mapas e da própria terra que eles acreditavam ser quadrada.

A percepção de ser estrangeiro não está na forma e na sono-

riedade de pronunciar as palavras como Alex crê, mas no contexto em que essa diferença está inserida e adquire sentido. Na verdade, não é a forma de pronunciar as palavras que os carimba como sendo ou não estrangeiros, mas por estarem excluídos de uma vida digna, que gostariam de ter os brasileiros em Portugal ou em qualquer outro lugar do mundo.

Os personagens do filme vão se percebendo estrangeiros de fato dentro da estória através das imagens negativas e estereotipadas sobre nós, que a obra deixa transparecer tão bem. No roteiro, escutamos a seguinte fala: “brasileiro só toca samba e pagode” (na cena do Café Ritz), ou: “passaporte brasileiro não vale nada”. Ou ainda quando Alex, num bar, tenta vender seu passaporte; ou em cena mais contundente: “país de merda”, na transação de Igor com os contrabandistas. Enfim, no interior limitado e restrito desse espaço: “não se encontra ninguém, só se perdem pessoas”, diz Pedro, o único o personagem dentro da estória do filme com um trabalho estável.

Importante ressaltar que o livro *Hello Brasil – Notas de um psicanalista europeu viajando pelo Brasil* faz uma ponte com o filme *Terra Estrangeira*, todas as vezes que os personagens da estória de Contardo Calligaris (2000) menosprezam ou falam de diversas maneiras diferentes, semelhantes às relatadas acima: “este país não presta” seria quase um sinônimo da frase “país de merda”. E há uma parte no roteiro de *Terra Estrangeira* no qual esse pensamento é materializado na fala do personagem:

RUA DO MACHADO / EXT/ NOITE: KRAFT: (em francês): [...] Sabe qual é o seu problema, Igor? Você rouba esta mercadoria vagabunda nesse paisinho de merda e pega esses caras ainda mais vagabundos que você para carregar ela (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 84).

Há algumas partes em que o autor, Contardo Calligaris, analisa a falta de auto-estima do povo brasileiro, sintetizada na frase “Este país não presta”. As origens para tamanha indignação também fazem parte da cultura de outros povos, mas não da mesma

maneira que o brasileiro faz. Assim como o brasileiro, o europeu se queixa da situação econômica, do desemprego, da falta de opções democráticas, até da sua gente, mas nunca do seu país como mentor da podridão que esteja ou venha a se instalar dentro das suas instituições ou do sistema político interno.

Segundo Calligaris (2000):

Quanto mais vou decidindo me estabelecer no Brasil, mais me deparo com a estupefação dos amigos brasileiros. Acredito que não tenha nada ou pouco de ciúmes na calorosa tentativa de me dissuadir: parece mesmo que eles estão antevendo e querendo prevenir a necessária repetição de uma decepção secular. [...] Nesta dissuasão volta assiduamente uma frase: “Este país não presta”. Estranha-me ainda a facilidade com a qual, em situações não extremas, é enunciado – como prova e demonstração – um projeto emigrar: aqui não presta, vamos embora para aonde preste... E finalmente entendo por que esta frase me deixa a cada vez mais perplexo. Pouco importa, com efeito, as razões que cada um agrega para justificar que o país não presta: a enunciação mesma da frase configura um enigma. Pois como é possível enunciá-la? De onde será que se pode dizer “Este país não presta”? A frase parece natural se fosse de um estrangeiro, mas como enunciação dos brasileiros mesmos, ela surpreende [...]. Parece-me que um europeu poderia afirmar que um governo não presta, que a situação econômica não presta, ou mesmo que o povo não presta, mas dificilmente diria que seu país não presta. Deve haver alguma razão que coloca os brasileiros, com respeito a própria identidade nacional, em uma curiosa exclusão interna, que permite articular a frase que me interpela. Esta razão não deve datar de hoje.

É importante fazer uma observação complementar, ao acompanhar a reflexão desse autor: tenho observado alguns brasileiros, e incluo-me entre eles, quando encontram algum estrangeiro visitando o nosso país, uma das primeiras perguntas feita é: Você

gosta do Brasil? O que acha do Brasil? Em diversos idiomas diferentes formulam esse questionamento, como se tivéssemos a curiosidade em saber se o estrangeiro tem a mesma imagem que nós temos de nós mesmos, a de que este país não presta. Aí nos surpreendemos quando esmeram elogios à nossa terra, deixando-nos espantados que o espelho deles sobre o nosso Brasil seja mais positivo do que nós temos sobre ele.

Este sentimento de frustração do país como algo cheio de impurezas, de um certificado de validade vencido, tem origens históricas, como Calligaris (2000) elucida e o filme *Terra Estrangeira* afirma:

A ditadura propunha um país “ame ou deixe-o” que também soa estranho aos meus ouvidos. Um fascismo europeu teria dito: “Ame-o ou te mato”. Também ninguém, imagino, teria achado a resposta famosa: “O último a sair apague as luzes”, pois um europeu antes responderia pela reivindicação de uma filiação que não aceita a alternativa proposta. A história do Partido Comunista Italiano, durante a primeira década do fascismo, é exemplo disso: uma incessante reconstrução do quadro organizativo, regularmente descoberto e desmanchado, se justificava antes de mais nada para afirmar o direito, o dever e a necessidade de ficar (CALLIGARIS, 2000, p. 42).

*Terra Estrangeira* começa seu argumento a partir dessa necessidade de fuga do país. Em outras palavras: a frase da ditadura foi reeditada em outro momento político, a Era Collor, cuja saída continuava sendo o aeroporto, e não a contestação e a rearticulação das forças progressistas em volta de um país redemocratizado, unidas num projeto de soberania humanamente arquitetado e socialmente pensado.

O fim do regime militar dividiu ainda mais o país, em razão de a sociedade já estar dividida, do momento internacional e da falta de um projeto aglutinante. Quando foi reconquistada, a democracia se afirmou numa sociedade

cuja modernidade dividia o povo em incluídos e excluídos, as duas parcelas se tangenciando, sem unidade entre elas. A democracia brasileira ficou restrita aos momentos eleitorais. Entre uma e outra eleição, o Brasil se vê dividido por um sistema de apartação com desenvolvimento separado: buscando de um lado, o aumento da riqueza e, do outro, apenas a sobrevivência (BUARQUE, 2002, p. 96).

*Terra Estrangeira* nasce, portanto, desse vômito embolorado desde a ditadura no estômago dos brasileiros, cuja única alternativa foi colocar a cidadania para fora como o próprio umbigo, antes de perdê-la do lado de dentro do nosso próprio território.

*Terra Estrangeira*, enquanto arte cinematográfica, responde ao tempo em que se situa sua obra, e seus autores como leitores visuais da sua história, que vem ao encontro da publicação das revistas nacionais de expressão daquele tempo e do fenômeno social.

Calligaris (2000, p. 51) descreve:

Como diabo funciona então um significante nacional que permite que quem se reclame dele enuncie: “este país não presta”? Encontrei eco a esta expressão de uma exclusão interna em formas às vezes extremas de execração ou ludíbrio nas páginas dos jornais, lembro, por exemplo, de uma reportagem da Revista Veja, que se impunha na capa, sobre a fuga dos brasileiros para o exterior e de outra capa, de Isto É, inacreditável, onde se via o Brasil derretendo e sumindo pelo ralo do esgoto [...]. Resistindo ao contra fluxo, então, imaginei duas figuras brasileiras que pudessem, nos corredores estreitos dos aeroportos, lançar-me: “este país não presta”: o colonizador e o colono.

*Terra Estrangeira* acaba sendo uma obra que reflete esse momento de fuga, de um país que está sendo negado pela sua juventude, naquele momento histórico, que busca a saída no exterior.

Daí vem à tona o sentimento que Calligaris analisa em seu livro: de que o país não presta, na citação de José Carlos Avellar.

Só há uma contestação quando José Carlos Avellar menciona que os jovens tinham a sensação de não ter raízes nem identidade, porque os jovens tinham a noção de raiz e identidade sim! O que ocorreu é que a raiz foi amputada abruptamente e a identidade se perdeu no meio do caminho. Assim, ficaram órfãos de si mesmos.

A aventura na tela revive noutras dimensões o que os espectadores jovens como aqueles personagens viveram de verdade: a sensação amarga de pertencer a um país que não presta, de não ter raízes nem identidade, de viver a sua terra como uma terra estrangeira, de ser estrangeiro não porque ocasionalmente se encontra fora do país em que nasceu, mas porque é estrangeiro como condição (AVELLAR in CARVALHO, 1997, p. 8).

Seguindo essa linha de raciocínio, entre o eixo de colonizador e colono, descrito por Calligaris, o filme *Terra Estrangeira* mostra, depois, os personagens atrás de San Sebastian, a cidade de Espanha, onde Paco iria tentar buscar a sua origem ancestral, sua casa, abstratamente falando.

O problema é que todos os personagens estão em peregrinação buscando o espaço virtual da casa, um espaço mítico, uma San Sebastian que nada é além de uma paisagem num cartão postal. Alex, no final do filme, fala em voltar para casa, mas não é possível identificar que casa é. Onde está esta casa para os estrangeiros?

CARRO/INT./NOITE: Chove muito. Alex limpa o vidro com um pano e tenta olhar o mapa [...]. PACO: Vê aí a Espanha, uma cidade chamada San Sebastian. ALEX: San Sebastian? Pra quê? PACO: Fica no norte, perto da França [...]. ALEX: Tá aqui, ó, San Sebastian. (Paco tira o cartão postal do bolso e dá à Alex, que o olha). PACO: Eu estou indo para lá. ALEX: Praqui? Para quê? O que você quer

fazer aqui? PACO: Eu quero ir lá olhar [...]. Olhar por alguém. ALEX: Olha, eu acho que eu não quero mais olhar para coisa nenhuma na minha vida, viu? Eu queria tanto voltar pra casa. PACO: E onde é que é tua casa? ALEX: Boa pergunta. Sei que aqui é que não é, né? Sei lá viu? Moema, Duque de Caxias, Mooca [...]. Acho que eu ficava feliz até se eu morasse debaixo do Minhocão, viu? (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 96).

Essa casa é uma utopia no filme e, talvez, na vida dos estrangeiros também, porque a partir do momento em que nasce a terceira identidade, realizada metade pela identidade primeira de nascimento e somada à outra na condição de estrangeiro, este quebra-cabeça de peças, metade de um lado e metade do outro, do qual o fluxo de passagem para a sua formação é um vácuo do espaço que divide o portão de embarque do de desembarque, é este espaço que ganha a significação de uma terceira identidade, como espaço de transferência intermediária de uma cidadania à outra. Porém ela é incompleta dos dois lados, porque ganha uma nova forma e conquista um corpo único, quando conjuga as duas metades de nacionalidades numa única peça, que seria a textura da terceira identidade.

O filme segue em sua ação. O movimento é do outro e nunca do personagem estrangeiro em si, pois, observando, vemos que o personagem central do filme não sai do lugar, mas é provocado pelo outro a sair: um convite de Igor, a ajuda de Loli e a união com Alex. Paco vai aos encontros quando provocado por terceiros.

O estrangeiro é tema recorrente não só no cinema; está presente em várias obras artísticas, entre elas a literatura, que é vizinha do cinema. Ambas as artes completam e têm fronteiras próximas, assim como a ficção e a realidade inspiram cotidianamente uma no referencial da outra, como explica o texto do livro *Literatura e Cinema*, em que a organizadora Glória Maria Palma faz uma análise sobre as obras *A demanda do Santo Graal*, *Matrix*, *Eurico*, *O Presbítero* e *A Máscara do Zorro*, publicada em 2004. A organizadora elabora um intercâmbio estético visual e verbal

entre a literatura e o cinema e como essas artes se misturam no contexto das suas relações.

As artes não se repelem, mas se completam; literatura e cinema podem aproximar-se na fruição, no estudo e na pesquisa, principalmente, quando se trata de despertar ou aprimorar a sensibilidade estética e as dimensões da leitura [...]. As categorias ficcionais, as temáticas, os debates de idéias, as técnicas, de produção e criatividade artística são elementos estruturadores do discurso literário, tanto quanto do cinematográfico. Parece justo lembrar-se de que a ênfase na busca de novas linguagens fez das vanguardas modernistas movimentos precursores do cinema. O tratamento dado ao tempo e ao espaço por autores como Kafta, Joyce e Proust equivale aos métodos adotados pelo cinema [...]. Quando se trata de justificar a aproximação de literatura e cinema, o diretor italiano Píer Paolo Pasolini é uma referência indispensável. A vida de Pasolini, além, muito além de qualquer argumento é um percurso que se define: sonho, produção, reflexão, literatura, cinema, semiótica (PALMA, 2004, p. 8-9).

Podemos, assim, afirmar que cinema e literatura, artisticamente, são fronteiras vizinhas. Diante disso, pode-se dizer que a temática sobre a terceira identidade do estrangeiro dentro e fora do cinema: uma cidadania intermediária que nasce entre o portão do embarque e do desembarque é determinada por linhas e nacionalidades que se encostam e que suas referências permeiam entre si, todavia não se soldam em nenhum elemento comum. Eles nunca serão integralmente um como o outro, mas um serve de denominador para o outro se adaptar.

No processo de pesquisa das fontes e das referências artísticas, foram procurados elementos que sempre reforçassem a idéia do estrangeiro como um ser com uma terceira identidade, já contida na estória do filme *Terra Estrangeira*. Mas, para sustentar o conteúdo proposto e o tecido desta tese, ampliou-se o espectro de pesquisa em outras fontes, buscando a figura do estran-



geiro de forma holística dentro e fora da ficção, na literatura, no cinema, nas demais artes e na representação da vida. Nesse contexto, descobriu-se que, em todas as ramificações estudadas, havia elementos de convergência em comum, qual seja: que a terceira identidade se submerge, fornecendo subsídios à conclusão deste trabalho.

A figura, por exemplo, do *O Estrangeiro* na obra de Albert Camus, o romance de um expatriado cujo personagem protagonista, Mersault, procura à justificativa da sua existência e não a encontra, convertendo-se, assim, num estranho, num estrangeiro para si mesmo. Mersault mata inexplicavelmente um homem porque fazia calor e, sem procurar justificção, aceita ser condenado à morte.

Na introdução do livro *O Estrangeiro* escrita por Jean Paul Sartre, o filósofo escreve:

Num universo subitamente privado de ilusões e de luzes, o homem sente-se um estrangeiro. Tal exílio é sem recurso, visto que está privado das recordações de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida”. [...] É que, com efeito, o homem não é o mundo: Se eu fosse árvore entre as árvores [...], esta vida teria um sentido, ou melhor, este problema é que não o teria, porque eu fazia parte deste mundo ao qual agora me oponho com toda a minha consciência [...]. Esta razão tão irrisória é que não me opõe a toda a Criação. [...] Camus teria podido escolher literalmente o título de uma obra de Georges Gissing: Nascido no Exílio. O Estrangeiro é também o homem entre os homens. “Há dias em que encontramos como uma estranha aquela a que amamos”. Sou enfim, eu próprio em relação a mim próprio, quer dizer, o homem da natureza em relação ao espírito: O estranho que, em certos segundos, vem ao nosso encontro num espelho (SARTRE in CAMUS, 2001, p. 17).

Como salienta Sartre na Introdução de *O Estrangeiro*, a pessoa estrangeira tem o problema da consciência de ser ou estar es-

trangeiro. Assim, se fossemos uma árvore, estaríamos no mundo e somente isto, estaríamos como a raiz introduzida nele, em seu solo, em seu território.

Quando se enxerga um homem entre os homens, um estranho, uma parte em relação ao todo refratária, quando há o embate de culturas, é que o ser do estrangeiro se mostra diferente em relação aos demais. É um corpo estranho que caminha entre os nativos e, quando ele volta para casa, ele continua sendo um corpo estranho entre os nativos, pois ele, na terra do outro, já não é mais nem o nativo de onde era e nem o novo nativo de onde chegou. Sua terceira identidade germina desta imaterialidade de conseguir se colocar como um ser novamente de um lugar ou de outro, como uma árvore enraizada.

A terceira identidade é o sinônimo do estranho em qualquer lugar onde ele esteja ou vá, porque ele sofre uma alteridade de culturas opostas que assimila e perde, sendo um ser não só com uma terceira identidade, mas com uma cultura terceira de formação.

Um árabe, por exemplo, criado nos EUA, não será mais um árabe integralmente como um árabe criado em sua comunidade, mas também nunca será um americano por mais que viva lá. Portanto, a terceira identidade é formada pelas ausências e ganhos de ambos os lados e partes: da dos países que deixamos e da dos países que são adotados como pátrias novas.

*Terra Estrangeira* mostra este peso na balança de perdas e ganhos em todos os sentidos, desde quando Paco treina, para uma peça teatral, um texto em que pede para que seja levado para terras estrangeiras. Mas, ao mesmo tempo, vive quase ilhado no *status quo*, na sociedade incluída, uma vez que, ao começar o filme, mostra o personagem à margem, morando ao lado do Minhocão. Mais à frente, em outro capítulo, a figura do Minhocão vai ser trabalhada em seu significado, fazendo uma leitura de cada peça chave que integra o quebra-cabeça da obra *Terra Estrangeira*.

Passando pelos altos da Introdução assinada por Sartre em *O Estrangeiro*, ele fala do estranho que vem ao nosso encontro no

espelho. Se pensarmos a imagem refletida do estrangeiro no espelho, é justamente esta imagem que é teorizada, como a imagem da terceira identidade do estrangeiro, porque ela é uma imagem do estranho refletida no humano. A imagem que é repartida entre a ficção e a realidade. A projeção do que se pensa e o que se é na verdade.

A terceira identidade seria a condição de estranho em qualquer ambiente social depois de passar pelo portão do embarque e do desembarque. Haveria, então, a formação deste terceiro ser, que seria semelhante ao *Nascido no Exílio*, que Georges Gissing compôs em sua obra. O nascimento de um estranho que perde referências de um lado e ganha do outro, mas, no fim, se perde nos dois.

Analisando o estrangeiro dentro e fora da ficção, passamos por dentro do filme *Terra Estrangeira* e de outras obras cinematográficas que tratam do tema. Em *Lost in Translation*, de Sofia Coppola, traduzido para o português como *Encontros e Desencontros*, o artigo do professor Ciro Marcondes Filho, publicado no *Jornal do Núcleo José Reis*, faz uma análise do filme através dos problemas de comunicação sofrida por estrangeiros dentro da obra.

A revista alemã *Filmtagebuch* se pergunta como se pode traduzir o amor, vestir palavras, transmitir em imagens? “Não se pode”. Todas as tentativas de representar filmicamente um sentimento caem fatalmente no clichê, nos apelos vulgares, na miséria da encenação. Carsten Baumgardt, comentando *Lost in Translation* [Encontros e Desencontros, na versão brasileira], de Sofia Coppola, fala de um momento em que Bob Harris pega no pé de Charlotte que teve mais intensidade e mais intimidade que qualquer cena de cama jamais pode traduzir (MARCONDES FILHO, 2005).

Há coisas intangíveis que, por mais que o cinema tente captar em imagens, fica um vazio na sua película, porque sempre surge a

dúvida de como filmar amor, saudade, ausência, dor e solidão, a não ser dando interpretação a estas emoções na atuação dos atores. Do restante, não há como conseguir filmar algumas experiências humanas que a arte absorve na sua essência, mas não consegue decodificar em signos visuais ou verbais.

Assim, o filme *Encontros e Desencontros* é completo na sua fusão da comunicação com a falta de comunicação, porque ele fala da falta de comunicação entre duas pessoas, mesmo quando elas se comunicam; fala em imagens daquilo que, na verdade, as pessoas não conseguem se comunicar em palavras, pela barreira do idioma e pela própria condição de estrangeiro numa grande metrópole.

Mas Bob Harris está exausto disso. Trama com Charlotte uma fuga daquele hotel, daquela cidade, daquele país, em suma, daquele mundo. E isso é o que é mais surpreendente no filme: eles sentem a angústia da incomunicação, da total inexistência de pessoas naquele meio, da falta elementar daquilo que seriam contatos imediatos com o humano, que já parece ter desaparecido totalmente desse cenário. Bob e Charlotte estão sós. Nem a esposa dele, nem o marido dela sabem dessa angústia que os toma, que os aproxima, que os faz caladamente participar de uma mesma procura, a busca de alguma coisa que os japoneses (como todos nós) já perderam esse elo com as sobras do que ainda existe de humano, em cada um de nós (MARCUNDES FILHO, 2005).

O filme *Encontros e Desencontros* trabalha a questão do estrangeiro como a pessoa que está desencontrada no mundo, pelo fato de estar fora da sua nação, longe do seu país e do seu universo de entendimento cultural, mas que, mesmo assim, busca nas sombras do outro humano um elo e uma companhia, mesmo que esta companhia seja somente para se apoiar contra a solidão; mesmo sem sequer conseguir travar uma comunicação completa, tenta se comunicar apesar dos prós e contras.

A visão que o filme *Encontros e Desencontros* tem da pessoa estrangeira é diferente de *Terra Estrangeira*, porque *Terra Estrangeira* conceitua o estrangeiro de forma mais comum: o estrangeiro que sai de seu país pela questão econômica para tentar uma outra vida, diferente e talvez melhor no exterior, para tentar, na maioria das vezes, sua sorte grande, mesmo que seja ou não ilusória. Ao contrário, o filme de Sofia Coppola, de forma circunstancial, trata do estrangeiro que se encontra num hotel, que vive viajando, e não aquele que mora em outro país e passa um tempo por lá, mas que nem por isso deixa de ser estrangeiro e sofrer os problemas de comunicação e existenciais que o estrangeiro fixo também sofre, como a procura de companhia, a angústia de não conseguir transmitir seus sentimentos com alguém que o entenda com a mesma intensidade que ele sente.

Além disso, *Encontros e Desencontros* trabalha com a idéia do estrangeiro dentro do seu próprio cotidiano e universo caseiro. É o estrangeiro que pode ser estrangeiro até dentro de quatro paredes, pois elas constituem a estrutura do seu lar. Quando os personagens se queixam dos seus problemas de relacionamento em casa, mesmo casados com pessoas da mesma nacionalidade, mesmo assim sofrem por sentirem o estranhamento do outro em relação a eles. As linhas da parede dessa casa acabam sendo transformadas em fronteiras, enquanto que, em *Terra Estrangeira*, há outras fronteiras diferentes das fronteiras de divisão territorial, como as fronteiras dos valores de cultura, do colonizado para o colonizador, da periferia da Europa para a periferia do Brasil, além de outras, presentes no seu contexto.

Sentado no bar do hotel, Bob Harris bebe seu *whisky*. Charlotte não dorme e desce também ao bar. Nenhum dos dois resolve seu problema de *jet lag*. Mas o problema não é somente a falta de sono pelo fuso horário; é também a falta de contatos humanos, de gente, de existência no ambiente hipertecnológico dos japoneses. Da falta de vida. E nessa constatação da própria solidão, da desilusão com o parceiro, nesse descentramento existencial extremo, eles

se sentem próximos. A miséria os aproxima (MARCONDES FILHO, 2005).

Em ambos os casos de estrangeiros, há a terceira identidade cristalizada, mas com diferenças abruptas de concepção. Porque, segundo as informações obtidas nas pesquisas e nas entrevistas com pessoas estrangeiras citadas nos próximos capítulos, é possível intuir a seguinte constatação: o estrangeiro que mora realmente em outro país por longo tempo adquire a terceira identidade, porque ele não é nem daquele país que emigrou e nem do de nascimento depois que emigra, porque quando volta ao seu lugar de nascimento não consegue se adaptar mais a ele e fica um ser deslocado nos dois países, no de origem e no de emigração.

A maioria das pessoas, segundo as pesquisas, quando novamente retornam ao estrangeiro também não se adaptam a ele completamente, e quando voltam a morar no país nativo a mesma coisa, porque ele não é mais nem de um lugar e nem de outro, fica com uma cidadania quebrada entre os dois espaços que dividem os aeroportos e suas vidas.

Agora no caso do estrangeiro circunstancial descrito no filme *Encontros e Desencontros*, ele não tem uma terceira identidade completa; é algo relativo, porque não dá tempo dele conviver muito com o ambiente e a cultura do outro no estrangeiro e, com isso, modificar a sua a partir desse contato. É relativo porque ele pode mudar um pouco sua cultura e sua identidade em contato com o outro através da absorção, mesmo que em pequena dose, e da cultura estrangeira, de forma mais suave. Assim, quando queira regredir à sua cultura e identidades iniciais, terá menos problemas adquiridos. Ele tem mais possibilidades de ter um *flashback* à sua cultura e identidade anterior. Enquanto o estrangeiro descrito em *Terra Estrangeira*, esse *flashback* é mais duro de acontecer, porque já se modificou a partir do tempo em que permaneceu estrangeiro, e também de todo o processo de rejeição, adaptação ou introspecção.

É importante, portanto, mostrar a figura do estrangeiro como um ser deslocado do seu país para um outro e de um ser deslocado

de um ambiente para o outro, de uma realidade para a outra, de um *locus* situacional para o outro, de um cotidiano habitual para o outro. O deslocamento que ele prossegue em cada circunstância e o tempo de duração é que ajudam a formar a sua terceira identidade.

Dentro destes deslocamentos característicos da *urbe*, aparecem dois personagens deslocados. Charlotte é inteligente, se formou em Filosofia, mas ainda não sabe qual vai ser o rumo da sua vida, principalmente depois que casou com um fotógrafo *workaholic*, John (Giovanni Ribisi), que a larga durante dias no hotel. Já o ator Bob ligou o piloto automático e se dispõe a fazer publicidade de uísque, abrindo novas ‘possibilidades’ a partir da decadência como ídolo de fitas de ação. Os dois vão se encontrar (MARCONDES FILHO, 2005).

Dentro e fora do cinema há na figura do estrangeiro uma identidade formada pela conjunção deste encontro e desencontro de culturas, de encontros e desencontros de hábitos e referenciais sociais e até de línguas, do encontro e desencontro em toda a comunicação entre pessoas de diferentes nacionalidades.

A terceira identidade do estrangeiro é formada neste encontro, neste casamento de identidade primeira com a segunda, fundando-se uma terceira identidade do pedaço das duas.

Se traduzido ao pé da letra ao português, o filme *The Lost in Translation* seria *Perdido na Tradução*, mas, talvez, *Encontros e Desencontros* decifre melhor a atmosfera da estória do filme. E não só dele, mas do próprio ambiente dos aeroportos, que diariamente são cercados nos embarques e desembarques por encontros e desencontros entre pessoas e entre culturas.

Pensemos o que é uma terceira identidade imaginando que é muito complicado, complexo e quase impossível traduzir Guimarães Rosa para a língua alemã, pelo simples motivo de pensarmos: como iremos passar em uma outra língua estrangeira o significado e a exatidão das terminologias que o autor inventava para

conseguir falar do seu mundo caboclo, da sua identidade regionalista, com uma pluralidade e profundidade poética, que só o autor consegue desenvolver dentro da sua língua materna? De certo, as traduções dos seus livros serão sempre limitadas, porque falta ao leitor estrangeiro um ‘mergulho’ no sertão de Guimarães, um mergulho dentro do seu mundo e não somente da sua literatura.

A terceira identidade do estrangeiro nasce também desta ausência de ambos os lados para traduzir o jeito e o modo de ser de alguém e de um lugar ao qual pertence ou de sua forma de pensar e sentir com exatidão. De ler a cultura do outro com a mesma linearidade com que este lê a dele. A terceira identidade do estrangeiro nasce da fusão da sua cultura com a de outro país ou países, formando, dessas miscigenações, uma terceira cultura. A terceira identidade é a somatória dos vários referenciais diferentes de sua cultura atual com sua cultura primária.

Não é de hoje que cinema e literatura demonstram essas fusões de culturas. Temos muitos exemplos a comentar. Foi feito um apanhado geral dos mais conhecidos e marcantes: o filme *Gaijin – Caminhos da Liberdade*, de Tizuka Yamasaki, uma história que se passa em 1908, quando o Brasil vivenciava a fase de expansão cafeeira e imigrantes japoneses chegaram a São Paulo para tentar uma nova vida. Em um mundo inteiramente novo e distante da cultura oriental, eles vivem sonhos e decepções e tentam manter a chama da esperança acesa, apesar de todos os problemas. Esse filme retrata a imigração japonesa no Brasil e, principalmente, as dificuldades de ser estrangeiro não apenas pela troca de país, mas de uma cultura completamente diferente da sua, nos contrastes berrantes entre Ocidente e Oriente.

Em 2005, Tizuka Yamasaki lança o filme *Gaijin – Ama-me como sou*, tentando dar uma continuidade ao primeiro filme *Gaijin*. Ela incluiu no seu enredo vários episódios históricos da imigração japonesa no Brasil. Na verdade, nesse continuísmo, refaz o primeiro *Gaijin* (1980), contando a mesma trajetória de Tio, uma jovem imigrante japonesa que viaja para o Brasil no começo do século XX. Forma família em Londrina, norte do Paraná,



e seus descendentes vão atravessar as próximas décadas enfrentando os altos e baixos da economia e da política no Brasil. Ou seja, ditadura militar, redemocratização, confisco do Plano Collor, crises econômicas e o fenômeno dos *dekasseguis*: netos e bisnetos dos primeiros japoneses, agora de volta ao Japão em busca de oportunidade, mas encontrando discriminação.

Continuando a análise do filme *Gaijin – Caminhos da Liberdade*, a diretora mostra o extremo das dificuldades que um emigrante passa ao retratar o suicídio de uma das personagens, que não agüenta viver longe do Japão. Essa personagem veste seu melhor quimono e se enforca dizendo estar vendo novamente o Mar do Japão.

Assim como tantos filmes que falam de emigrantes e os reportam a um tempo histórico, *Terra Estrangeira* também vai abordar a época histórica do confisco do Plano Collor e do processo inverso de emigração dos descendentes de europeus voltando para a Europa e dos brasileiros fazendo a mesma rota tentando a vida lá fora, e a discriminação que os brasileiros, de forma geral, sofrem vivendo em Portugal, mesmo sendo muitos de nós descendentes de portugueses, colonizados por eles. Como *Gaijin*, *Terra Estrangeira* é um filme de geração e de virada de décadas.

Outro exemplo, objeto de estudo nesta tese, é o filme *Espanglês*, do diretor James Brooks, que faz graça com o choque entre culturas. O próprio título da obra já é uma fusão dialética, na qual mistura espanhol com inglês, e mais ainda o espanhol falado pelos latinos instalados nos EUA, especialmente nos Estados fronteiriços. Sem grandes pretensões em ganhar um Oscar, somente em ser um filme leve e divertido, mostra um pouco da realidade dos estrangeiros em Los Angeles e como a própria língua de um país se modifica a partir da imigração de outros povos, formando dialetos, gírias, costumes mistos e neologismos.

A literatura e o cinema deram muita bagagem e ferramentas para falar no primeiro capítulo, a seguir, sobre o tema ‘o estrangeiro’, desde as características principais do personagem principal do livro *O estrangeiro*, de Albert Camus, até a leitura de um

livro infanto-juvenil menos conhecido, mas de enorme valor: *O amor é um pássaro vermelho*, da escritora Lucília Junqueira de Almeida Prado, que recebeu, em 1982, o prêmio Alfredo Machado Quintella de Literatura, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. O romance conta a estória de um garoto japonês que, aos catorze anos, vem para o Brasil, na condição de filho adotivo de um casal de imigrantes idosos, para ajudar sua família que, no Japão, vivia em extrema pobreza. Diante disso, é obrigado a trabalhar duro nos cafezais.

Assim como o filme *Gaijin*, quando tratamos da cultura oriental, a figura do estrangeiro se torna muito mais latente, por causa da aparência física dos olhos puxados, alimentação, as roupas e toda a tradição que circunferência esses povos. Além disso, um descendente de japonês no Brasil, mesmo da terceira ou quarta geração, que somente por apresentar traços físicos dos descendentes, como os olhos puxados, é chamado de ‘japonês’ mesmo nascido e criado no Brasil. E se por acaso algum dia ele resolver voltar ao Japão, para trabalhar ou visitar a terra natal dos seus pais, avós, bisavós, ele é chamado de brasileiro. Desse modo, os estrangeiros ficam sem saber quem são realmente: os ‘japoneses’ do Brasil ou os ‘brasileiros’ do Japão. Nesta confusão de identidade, assumem uma terceira identidade que não é nem brasileira e nem japonesa, acabam sendo tanto híbridos no Brasil quanto híbridos no Japão.

Até aqui, as literaturas lidas e os filmes assistidos mostram a figura do estrangeiro como um ser em busca de uma identidade. Discutir que identidade é esta é o objetivo deste trabalho como forma de contribuir para elucidar a imagem do estrangeiro dentro e fora da ficção.

# Capítulo 1

## **Estrangeiro: uma identidade intermediária que se constrói entre o portão do embarque e do desembarque**

*“Entre cada frase e a seguinte o mundo aniquila-se e renasce; a palavra, desde que se eleva, é uma criação ex nihilo, uma frase de O Estrangeiro é uma ilha” (SARTRE in CAMUS, 2005, p. 23).*

Decifrar o personagem estrangeiro de Camus é falar do estrangeiro de uma forma plural. Este personagem é tão clandestino que chega a se assemelhar à figura da ‘amante’, que tem uma posição estrangeira em relação às normas sociais do casamento oficial. O estrangeiro de Camus é um ser bizarro aos olhos do leitor e a fala do narrador. É estrangeiro porque seu personagem anda pela história, mas não faz parte, não integra o ambiente que o abriga.

Assim como Paco em *Terra Estrangeira*, quando ele fala que vive entre estrangeiros, ali ele é um estrangeiro, ao relacionar-se com os angolanos. Para Paco, os angolanos são estrangeiros, mas, para ele, dentro daquele contexto de estar entre seres de outro

país em outro país que não é o dele, isso o compromete como um estrangeiro de si mesmo.

Do mesmo modo, a lei para o estrangeiro é diferente, porque a justiça não cabe na mesma medida a pessoas que não pertencem ao lugar que as legitimou. Por isso há deportação de estrangeiros que cometem crimes no exterior. Ele até pode ser julgado em outro país, mas irá cumprir a pena, na maioria das vezes, no seu lugar de origem. O tribunal do exterior é só um ponto de passagem, onde a lei é estrangeira para ele também.

E, desta vez, compreendemos plenamente o título do romance de Camus. O estrangeiro que ele quer pintar é justamente um destes terríveis inocentes que constituem o escândalo de uma sociedade, porque lhe não aceitam as regras do jogo. Vive entre os estrangeiros, mas para eles também é um estrangeiro. Por isto alguns hão de amá-lo, como Maria sua amante, que lhe dá importância 'porque é bizarro; e outras detestá-lo-ão por isso, como aquela multidão do tribunal, cujo ódio ele sente de súbito subir contra si. E nós próprios que abrindo o livro, ainda não estamos familiarizados com o sentimento do absurdo, procuraríamos em vão julgá-lo segundo as nossas normas habituais: ele é um estrangeiro também para nós (SARTRE *in* CAMUS, 2001, p. 10).

Retornando à idéia da figura do estrangeiro, ela é discutida, como vimos, em várias obras da literatura, do cinema e outras artes ímpares. No caso do estrangeiro de Camus, o retrato que ele faz do personagem central é de um sujeito que está à margem da sociedade, que é diferente dentro dela. Por isso, ele é um estrangeiro, porque é uma pessoa que, além de ser estrangeiro por viver em outro país, se diferencia das outras pessoas com as quais convive, principalmente, por ser estranho no ambiente onde ele está.

Nesta tese, todos os traços dos personagens do filme *Terra Estrangeira* foram analisados para servirem de objeto de reflexão e estudo do perfil geral do estrangeiro. O filme diagnosticou o

estrangeiro de modo geral, representado na figura de alguns personagens. Dessa amostragem, extraiu-se a essência do que é ser estrangeiro em qualquer parte do mundo. Assim, retratou-se o estrangeiro no plano coletivo, mostrando em várias passagens e em suas respostas às entrevistas da pesquisa a percepção dos estrangeiros na vida real.

No filme *Terra Estrangeira*, os vários personagens estrangeiros são estrangeiros semelhantes ao personagem de Camus, não apenas por se deslocarem do território de nascimento, mas também no sentido dos sotaques falados, na convivência com os portugueses, moçambicanos e angolanos, porque há uma cultura que os separa, que os diferencia, porque, mesmo falando a mesma língua, foram criados em diferentes realidades sociais, culturais e políticas. Este estranhamento dos repertórios de cada um é que faz com que eles se sintam na pele de estrangeiros e não somente na condição.

Para saber o que é ser um estrangeiro, primeiro, após muitas entrevistas, elencou-se as declarações empíricas dos próprios estrangeiros. Depois elas foram comparadas ao roteiro do filme, para, então, se descobrir o que está por debaixo desta mistificação do estrangeiro, além do filme *Terra Estrangeira* e além do conceito lingüístico da palavra em si.

Buscando as repostas do que é ser estrangeiro, surgiu um ponto relevante a discutir neste trabalho. O que é ser estrangeiro ou se sentir estrangeiro? *Terra Estrangeira*, em muitos aspectos, consegue refletir e responder sobre isso. Mas, em muitos outros pontos, o filme não abrangeu o tema completamente, porque seu universo recortou-se ao redor de alguns personagens que vivem sua circunstância em outro país na condição especial de auto-exílio econômico e social, e não de uma sociedade em relação a uma emigração generalizada, por exemplo: do êxodo em massa do Leste Europeu para a Europa Central. Por isso foi feita uma análise comparativa entre as duas circunstâncias: as do filme com as entrevistas.

Segundo o Ferreira (1995), o termo estrangeiro significa: “Que

é natural de país diferente daquele que se está considerando. Pessoa que não é natural do país onde se acha, e de cuja cidadania não goza. Conjunto de todos os países, exceto aquele de que se fala”. Vendo somente pelo lado semântico da palavra e pela origem do verbete, ser estrangeiro é estar num país que não é o seu de origem, do qual a pessoa não tem os direitos de cidadania, naturais daquele lugar. Esse é o significado dado pelo dicionário à palavra. Entretanto, ele não representa de forma abrangente o que é ser estrangeiro. A maioria dos entrevistados, que vivem no estrangeiro e que responderam ao questionário desta pesquisa, deu um significado mais empírico, incluindo o estado de ser estrangeiro, ou seja, a vivência deles no estrangeiro, além do significado da expressão idiomática.

No livro *Plantas: segredos e virtudes das plantas medicinais*, Allardice *et al.* (1994) escreveram um guia de plantas nativas e exóticas e seus poderes curativos. No capítulo ‘Entendendo as plantas’, os autores informam que no reino herbário existe plantas nativas, fugitivas e estrangeiras, sendo que as estrangeiras, no caso das plantas, também são chamadas de exóticas, e as fugitivas seriam eventualmente semelhantes aos humanos exilados.

O significado da palavra ‘estrangeiro’ pode ser estudado em vários usos e casos de forma similar ao filme *Terra Estrangeira*, como observado nesta leitura sobre as plantas, em que a palavra estrangeira refere-se e é utilizada para classificar o tipo da origem das plantas exóticas. Isso é interessante porque vem ao encontro da noção de estrangeiro percebida somente quando se desenraiza algo do seu lugar de origem. Essa visão de ‘exótico’ calha com o personagem do romance de Camus.

As plantas nativas que se originam num determinado lugar e crescem ali há muito são chamadas de nativas daquela determinada área. A planta não nativa de uma região é qualificada de exótica, ou estrangeira, no contexto daquele país ou região. A planta exótica que começa em cultivo, mas depois vira silvestre por conta própria é chamada de fugitiva. Se as estrangeiras passam a brotar no

mato e se tornam partes da flora nativas, perpetuando-se e espalhando-se, diz-se que naturalizou, ou se aclimataram (ALLARDICE *et al.*, 1994).

A planta chamada de fugitiva é, de modo geral, semelhante ao estado de exílio, porque ela começa sendo estrangeira. Depois de cultivada, por força da natureza, em território que não é o seu, vira fugitiva. Ser estrangeiro pelo conceito atribuído às plantas é análogo ao dos humanos. A diferença é que as plantas se enraízam e os seres humanos saem do lugar.

Os animais também têm a necessidade de demarcarem seu território por meio de cheiros e pegadas deixadas num local.

O ser humano, por sua vez, precisa do reconhecimento da sua identidade no local que habita. Uma digressão disso pode ser vista na seguinte analogia: o hotel ou hospedaria é o ambiente onde, temporariamente, o estrangeiro se instala. No hotel ele preenche seus dados e deixa sua marca registrada, uma assinatura no cartão de entrada da recepção. O estrangeiro sabe que este lugar nunca irá lhe pertencer e nunca irá morar. Da mesma forma, nunca o país do outro irá reconhecê-lo pertencente a ele, como um ser natural.

Entretanto, o objeto desta pesquisa é casar o que os personagens do filme *Terra Estrangeira* sentem na pele e como eles vivem a experiência de estar ou ser estrangeiros, transpirando, no roteiro e no papel de cada personagem, esta experiência, com as definições que a ciência, literatura, gramática e este trabalho irão fornecer. As muitas leituras realizadas ajudaram a elucidar o estrangeiro, porém geraram múltiplas e possíveis interpretações.

Sem dúvida, sempre é complicado dar uma definição absoluta para qualquer área humana, pois nada é fixo dentro do estudo das ciências humanas. Elas variam de um olhar para outro olhar, uma vez que tudo está em evolução e mutação constante. Assim, a definição da palavra 'estrangeiro' ganhou novos contornos e acréscimos, extraídos de cada entrevistado. Nesse sentido, para melhor compreensão, adianta-se uma conclusão: ser estrangeiro não é um estado de pertencer ou não pertencer a um país, mas uma condição de não se encontrar uma identidade completa

em alguma nação, nem a de nascimento, nem as posteriores em trânsito. É um estado dicotômico, ao mesmo tempo, itinerante e permanente. É como a sombra que se forma ao atravessar entre o portão de embarque e desembarque, sombra de cada um dos lados. É, principalmente, um mosaico de cidadanias, formando uma textura nova que poderia ser interpretada como uma terceira identidade.

As entrevistas obtiveram muitas respostas, algumas surpreendentes. Foi percebido um grande número respostas revelando que as pessoas que moram fora do país têm uma necessidade quase fisiológica de falar da sua condição de ser ou de estar estrangeiras, seja pela ausência da matriz cultural e territorial ou pela simples vontade de se expressarem, como um ser desenraizado que precisa se comunicar para não se esquecer da sua gênese. Precisam dos ecos do seu país ou dos seres da sua origem, mesmo distante, para não deixar que elas se tornem uma sombra do seu país e dele próprio no chão alheio. Que não morra dentro delas por completo sua cidadania inicial ou deixe de existir um pedaço delas enquanto estiverem ausentes da sua terra natal.

De um modo geral, as pesquisas constataram que um país é presente dentro de uma pessoa muito mais pela memória que se tem dele do que pelo simples fato dele estar representado num lugar materno.

No livro *Memórias da imigração: libaneses e sírios em São Paulo*, Greiber *et al.* (1998) vêem esta questão da memória como uma forma, uma extensão de materializar a pátria aonde quer que se esteja. As autoras reuniram em 54 entrevistas o relato de 67 entrevistados que contam suas trajetórias de vida, desde o momento em que seus pais ou eles próprios deixam o Líbano e a Síria, para tentar a vida nova no Brasil. No entanto, para quem pesquisa o significado do que é ser estrangeiro, objeto de orientação desta tese, e também para quem pesquisa o processo migratório árabe em direção ao Brasil, verifica-se que a coletânea de entrevistas publicadas nesse livro não passou por um processo de análise ou reflexão. O levantamento feito pelas autoras está prati-



camente em estado bruto. As histórias de vida relatadas têm um conteúdo emocional muito forte. Abrange a dor da saída da terra natal, da separação de entes queridos e das paisagens familiares construídas ao longo de uma vida. A chegada ao Brasil também é retratada. O “país do futuro”, onde nada poderia sair errado, a esperança de reconstrução da vida, em liberdade, sem o controle do Império Turco-Otomano, preenchem boa parte da lembrança desses imigrantes.

O sentido desse livro, que permeia a fala da maioria dos entrevistados, pode ser expresso no depoimento do Sr. Jorge Germano: “Eu tratava de subjugar as dificuldades com a vontade de vencer e eu consegui” (Greiber *et al.*, 1998, p. 733). O sucesso no trabalho e o enriquecimento aparecem obrigatoriamente como forma de compensar as angústias sofridas pelas diversas formas de separação. Em raras exceções, o fracasso é admitido. Em alguns poucos momentos, os entrevistados abordam o fato de que alguns patrícios não se deram bem, para logo em seguida explicarem que a culpa é dele próprio, pelos mais variados motivos.

Os depoimentos proporcionam a sensação de entrarmos no cotidiano daquelas pessoas. Nesse sentido, o papel que o mascate desempenhou para a colônia e para as pessoas que lhe compravam as mercadorias é fundamental. Para os entrevistados, ele chega a ter a dimensão quase de um herói. Apresentado como o verdadeiro desbravador que percorreu os mais distantes e inóspitos lugares do Brasil, o mascate é símbolo desse grupo social. Ele representa o trabalho extenuante, a vontade de vencer e a coragem desses imigrantes na nova terra.

Outra questão é quanto à discriminação racial. No Brasil dos sírios e libaneses, ela era praticamente inexistente. Não havia disputas entre esses imigrantes em função da religião, das diferentes etnias ou nacionalidades. A primeira impressão que se tem é que todas essas incongruências ficaram a bordo dos navios que os trouxeram.

Greiber *et al.* (1998) contam passagens que expressam muito

bem o sofrimento dos estrangeiros quando passam por momentos de adaptação social e cultural:

Depoimento de Alice Maluf: [...] se você gosta de um vestido meu, eu empresto para você copiar. Aqui, quando cheguei, eu perguntava: Onde você faz seus vestidos? Porque eu não sabia de costureira nem nada! Diziam: Você tem uma família tão grande e está me perguntando? Ou Numa costureira. Eu até chorava à noite! Como eu perguntei uma coisa dessas? Perguntavam muita coisa do Líbano, mas não me contavam nada daqui! Eu contava para meu marido, ele dizia: Você compreendeu errado! Ele também não me apoiava! [...] Mas a gente sofre [...]. Tínhamos uma vida social muito interessante (no Líbano). E aqui era muito difícil. Até hoje é difícil [...]. Eu chorava muito, eu era nova aqui. Eu achava muito, muito triste [...]. (GREIBER *et al.*, 1998, p. 711-712).

Ainda sobre o livro *Memória da imigração*, é importante ressaltar que, apesar das dificuldades, os imigrantes, muitas vezes, as negavam e chegavam a afirmar que “quem não conseguiu se fazer no Brasil é porque era preguiçoso, vagabundo” e assim por diante (Greiber *at al.*, 1998). Era como se a vitória deles estivesse atrelada ao esforço físico, mental e profissional, o que nem sempre condiz com a verdade.

Nisso reside uma similaridade com o filme *Terra Estrangeira* quando mostra a personagem de Alex sendo taxada de funcionária não dedicada e relaxada. A cantina em Lisboa é o cenário. Alex transita entre as mesas lotadas, aproxima-se do balcão e deposita a bandeja cheia de pratos sujos. Tira o avental, uma conta e algumas notas de dinheiro e fala:

Aqui, seu Olívio. Essa aqui é a dezenove, minha última mesa, eu posso ir embora agora, né? Olívio: Ah, não. Agora não pode ser! Alex: Como não, seu Olívio? Já passou da minha hora. Essa é a segunda vez essa semana. Olívio: Tu não vês que a sala está cheia? Alex:

Mas o senhor falou comigo, seu Olívio [...]. Nisto o personagem de Olívio se distancia propositalmente e deixa Alex falando sozinha. Aproxima-se da mulher mais velha que toma conta do caixa.

Olívio em tom irônico fala: Brasileiros é tudo a mesma coisa. No princípio eles ficam mais baratos, mas depois [...] Essa gente não nasceu para trabalhar. Alex ouve a frase e, visivelmente irritada, derruba a bandeja cheia de pratos no chão. Ela tira o avental e joga-o sobre o balcão.

E Olívio continua: Eu não te disse? Olha para isso. Isso, vai-te embora, vai, desampara-me a loja!” (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 23).

Essa cena mostra como, geralmente, o estrangeiro é explorado em todo lugar, pela sua própria condição: a de, algumas vezes, viver na clandestinidade e, em sua maioria, servirem de mão-de-obra barata por não ter outra opção. O estrangeiro em condição clandestina acaba caindo na posição do sujeito julgado e visto como ninguém, que perde o direito de participar de uma sociedade regida e amparada por leis e por direitos. Ele existe, mais sem oficialidade, ele existe apenas no ‘faz de conta’, é um empregado a baixo custo, sem registro ou contrato algum, um escravo contemporâneo na ‘Era Global’ e de uma funcionalidade capitalista comparada com os vassalos. Salles e Thomas (1997, p. 62) registram no roteiro de *Terra Estrangeira*: “Eu não sou ninguém. Você menos ainda e o outro ninguém acabou morrendo três dias atrás”.

A mentalidade de exploração dos colonizadores em relação aos colonizados é mostrado no filme a todo instante. Este fato é marcante na formação da sociedade brasileira que, por influência do domínio lusitano, absorveu essas características, usando-as em benefício da classe dominante.

Esta classe dominante empresarial – burocrático – eclesiástico, embora se exercendo como agente da sua própria prosperidade, atuou também, subsidiariamente, como reitor do processo de formação do povo brasileiro. Somos

tal, como somos, pela forma que ela imprimiu em nós, ao nos configurar, segundo correspondia a sua cultura e aos seus interesses. Inclusive reduzindo o que seria o povo brasileiro como entidade cívica e política a uma oferta de mão-de-obra servil (RIBEIRO, 1995, p. 178-179).

*Terra Estrangeira* consegue ser um complemento dessa realidade. Já os depoimentos dos estrangeiros na vida real mostram que, para um estrangeiro vencer na terra do outro, é tão ou mais importante quanto vencer na sua própria terra, pois ele tem de se superar em tudo, inclusive no preconceito. Mesmo sendo discriminado, ele quer ser o melhor de qualquer forma, para mostrar que ele conseguiu vencer as barreiras sejam elas quais forem.

A discriminação dos estrangeiros mostrada no filme e na literatura tem raízes históricas e culturais. A variação da pirâmide desce cada grau dependendo da escala social a qual o indivíduo se posiciona, desde sua origem, de ser ou não europeu, um caucasiano ou um mestiço, na mistura de tonalidades de cor da pele e até dos olhos e cabelos.

No lugar de cortina de ferro, cada país do mundo foi cortado por uma cortina de ouro que aparta ricos de pobres, os habitantes do primeiro mundo internacionalmente dos ricos e os habitantes do arquipélago social dos pobres. Não se trata de uma cortina separando países, mas separando grupos sociais, inclusive dentro de cada país (BUARQUE, 2002, p. 88).

A formação do povo brasileiro também sofreu processos de transformação para a aceitação e inclusão social ao novo país. Como produto da expansão ultramarina estava uma nova gente, um povo desmanchado do barro original. Esse processo de desmanchar e de se moldar novamente esculpiu aqui também a terceira identidade, mas não caracterizando um ser intermediário como o estrangeiro, mas um país em nascimento derivado de um conjunto de miscigenações como denominador final.

Foi sempre nada menos que prodigiosa a capacidade dessa classe dominante para recrutar, desfazer e reformar gentes, aos milhões. Isso foi feito no curso de um empreendimento econômico secular, o mais próspero de seu tempo, em que o objetivo jamais foi criar um povo autônomo, mas cujo resultado principal foi fazer surgir como entidade étnica e configuração cultural um povo novo, destribalizando índios, desafricanizando negros, deseuropeizando brancos. [...] Ao desgarrá-los de suas matrizes, para cruzá-los racialmente e transfigurá-los culturalmente, o que se estava fazendo era gestar a nós brasileiros tal qual fomos e somos em essência. Uma classe dominante de caráter consular – gerencial, socialmente irresponsável, frente a um povo – massa tratado como escravaria, que produz o que não consome e só exerce culturalmente como uns marginalia, fora da civilização letrada em que se está imersa (RIBEIRO, 1995, p. 179).

Até hoje vemos nos aeroportos a placa ‘Comunidade Comum Européia’ e o ‘resto do mundo’ ou os Estados Unidos da América e os ‘outros’. Sendo que o povo americano é um povo destilado dos britânicos. Portanto, pode-se resumir: de um lado, estão os europeus, com a extensão dos EUA que é um povo formado pela colonização européia; de outro, o mundo tratado como resto. E mais: dentro da segmentação dos países europeus há a diferenciação da Europa Central para a Europa do Leste, que também é subjugada como inferior diante do miolo europeu. Esse tratamento de diferenciação, em relação aos demais países do mundo, nasceu desde a colonização européia, incluindo nessa diferenciação o ser humano branco em relação aos demais tipos de miscigenações de cores e traços genéticos.

Havia desigualdade entre os gregos aristocratas e os plebeus, mas entre eles e os bárbaros – escravos havia diferença. Havia desigualdade entre os desbravadores espanhóis nobres e os servos, mas entre eles e os índios – pagãos havia diferença. Na África do Sul do *apartheid* havia

desigualdade entre os brancos pobres e os brancos ricos, mas entre os brancos e negros havia diferença. Na África do Sul do *apartheid*, havia desigualdade entre brancos pobres e brancos ricos, mas entre brancos e negros havia diferença (BUARQUE, 2002, p. 66).

ESCADAS E QUARTO DE HOTEL/INT/DIA: VELHO: Vamos embora. Vamos pra cima. O nosso hotel é no segundo andar. No terceiro há uma pensão de pretos, mas não tem a haver conosco (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 48).

Há também os estereótipos do que seja um africano, um cubano, um brasileiro e um europeu e outros mais. Sendo um africano, se for um africano branco, de olhos claros, é mais fácil passar pelo serviço de imigração internacional do que um africano negro, de traços físicos da sua raça. Da mesma maneira, um brasileiro sulista, que geralmente tem uma descendência da Europa Central, é mais fácil ele entrar num país europeu do que um brasileiro de origem indígena ou negro. Ou seja, tanto quanto a nossa imagem é assemelhada ao europeu central e ao homem ocidental será mais aceita e absorvida pelo colonizador.

Embora sejam poucos os neonazistas que assumem a perseguição aos estrangeiros, muitos são os europeus que começam a defender a necessidade de manter bárbaros pobres do Terceiro Mundo afastados das fronteiras. A luta contra a imigração será vista como uma forma de impedir que o barbarismo dos neonazistas, mas terá como efeito que moram os pobres em seus respectivos países. No Brasil, dentro da própria fronteira nacional, por fora de um modelo de crescimento que beneficia apenas uma minoria, a desigualdade cresceu tanto que começa a se transformar em diferença (BUARQUE, 2002, p. 68).

Tanto pelo colonizador biológico, no caso Portugal em relação ao Brasil, aquele que fundou e ‘descobriu, quanto pelo colonizador capitalista, no caso os EUA, que socorre os países da

América Latina, no papel de um agiota moderno. Com os recursos do Fundo Monetário Internacional (FMI), agem como se o pai do Brasil fosse Portugal, e os EUA como aquele tutor que paga as contas com juros embutidos e com regras de mercado feitas para causar a dependência do país devedor ao credor.

Uma matéria publicada no jornal *Diário Catarinense* (Caderno de Cultura, 12/06/2004, pág. 14), assinada pelo professor Pedro M. Garcez, do Departamento de Lingüística e Teoria Literária da UFRGS, com o título “Deu no New York Times”, descreve um jogo de espelhos. Ao nos vermos refletidos na imagem que o outro faz de nós, com isso, talvez possamos aprender alguma coisa sobre nós mesmos. O professor cita no artigo trechos de matérias publicadas no jornal norte-americano falando sobre o Brasil e os brasileiros. Algumas partes relevantes foram selecionadas e citadas neste trabalho pelo motivo de que os estrangeiros têm uma imagem do brasileiro que nem sempre corresponde à forma como o próprio brasileiro se auto-enxerga ou a nossa realidade. Entretanto, algumas coisas correspondem, em parte, com a realidade, pois não há unanimidade para tudo.

Assim como no filme *Terra Estrangeira* quando narra o preconceito dos portugueses em relação aos brasileiros em situação clandestina, igual aos personagens ou não, acredita-se que, de modo algum, os autores da obra desejaram generalizar. Por se tratar de uma ficção, eles abordaram uma amostra da realidade que não corresponde à totalidade. De certo, há muitos portugueses que tratam os brasileiros de forma igualitária. Desse modo, propositalmente, foram selecionadas partes do artigo do Prof. Garcez para ressaltar os estereótipos existentes em relação a nós e que também arquitetamos em relação aos outros.

Começemos por partes selecionadas da matéria: “O Brasil é um país que tem uma crença espantosamente disseminada no poder mágico do invisível, um país em que pessoas aparentemente razoáveis recorrem aos espíritos em busca de ajuda para os problemas da vida” (GARCEZ *in* DIÁRIO CATARINENSE, 2004).

A frase é citação de uma matéria extensa da correspondente

Diana J. Schemo, publicada em 12 de janeiro de 1996, no jornal *The New York Times*. A matéria tratava de cirurgias realizadas em sessões de espiritismo e trazia uma fina ironia desde o título: “Dr. Fritz reencarnado” (GARCEZ in DIÁRIO CATARINENSE, 2004).

O início do filme *Terra Estrangeira* mostra o personagem Paco ensaiando para uma peça de teatro. Vista de forma metafórica, essa cena remete a um pacto do personagem com o diabo, na figura de Fausto, obra de Goethe. A primeira cena do filme vê-se um viaduto que corta uma paisagem urbana, desolada. É madrugada e não há tráfego.

Viaduto minhocão/ext./noite: [...] num dos prédios que margeiam o viaduto, vê-se apenas uma janela acesa. Nela percebe-se o vulto de Paco, um jovem de vinte e um anos, que anda de um lado para o outro. Ouve-se a voz dele em *off*, ensaiando trechos de Fausto, de Goethe. [...] Como é que vou dizer isto? Sinto meus poderes aumentarem. [...] Sinto os meus poderes aumentarem. [...] Estou ardendo bêbado de um novo vinho. Sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra, o prazer da terra, de lutar contra tempestades, de enfrentar a ira do trovão [...] enfrentar a ira do trovão. Nuvens se ajuntam sobre mim, à luz esconde sua luz, a lâmpada se apaga! A lâmpada se apaga [...] devo levantar [...] devo levantar [...] Eu não era nada, e aquilo me bastava. Agora não quero mais a parte, eu quero toda a vida (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 07).

Embora a matéria do *The New York Times* classifique os brasileiros como um povo místico e esotérico, preso a crenças sem fundamento científico, infelizmente, sem o conhecimento da maioria das pessoas, deixou transparecer que o Brasil seria um país de pessoas apenas aparentemente razoáveis. *Terra Estrangeira* aborda o mesmo tema em outra perspectiva: pegou emprestada uma parte de uma peça de teatro de origem germânica e, com fino



tratamento, fez a citação, de forma poética, no contexto da estória do filme.

Assim sendo, este manto de crenças em algo do além não pode ser vestido somente aos brasileiros. Há muitas películas norte-americanas com temática bem salientada nesse cunho. Cita-se *Ghost*, *O Sexto Sentido* e uma infinidade de outros títulos com teor sobrenatural. Portanto, não é tributo exclusivo dos brasileiros acreditarem em curandeiros. Esta nossa crença foi herdada dos povos africanos. Também o credo em deuses, espíritos ou poderes ocultos foram fortemente disseminados entre europeus e americanos, tenham eles fundamento científico ou não.

Outro exemplo: antes do início da Copa do Mundo de 1994, em matéria publicada no caderno 'A Semana Passada em Revista', citada no mesmo artigo em questão, o jornalista Warren Hoge, chefe da sucursal do *The New York Times* no Rio de Janeiro de 1979 a 1983, ao explicar o que é a época da Copa do Mundo no Brasil, aproveitou para definir o caráter nacional brasileiro: Os brasileiros ganharam a copa três vezes desde que os jogos começaram em 1930 e, se existisse um troféu para distração nacional induzida pelo evento, este, então, eles teriam vencido ainda mais vezes (GARCEZ in DIÁRIO CATARINENSE, 2004).

Daí subentende-se que o brasileiro foi classificado como um povo que sofre de alienação esportiva e social, até como uma espécie de doença. Mas em nenhuma parte da matéria foi colocado se esta mesma alienação não se irrompe também nas lutas de boxe dentro da América, nas partidas de *baiseball* e em outros jogos que poderiam ser comparados com o nosso futebol e com a paixão nacional que ele aglutina dentro do país.

Um dos méritos do filme *Terra Estrangeira* foi se livrar dos clichês, dos estereótipos sobre os brasileiros, construídos ao longo dos anos, culpa dos meios de comunicação de fora ou não, que só conseguem nos enxergar com as lentes importadas do olhar, caindo, assim, em imagens quase sempre repetidas, usadas para se dirigir a pelo menos uma parte da população. O filme conseguiu catalisar todos esses preconceitos e erros do repertório dos outros

sobre nós, e os transparece de outra forma, sem cair na mesmice e sem ficar no lugar comum. Foi através da capacidade subliminar criativa dos autores que tudo foi dito, mas sem a mesma tonalidade e obviedade de sempre. Limpando a poeira acumulada da lente importada, que sempre olha pelo prisma do carnaval ou do futebol.

A respeito do carnaval é preciso entender que, antigamente, as pessoas se encontravam em multidões num mesmo espaço para dançar ao ritmo contagiante de sambas e marchinhas, embaladas pelo som de instrumentos, muitos deles de origem africana, responsáveis pela composição do desenvolvimento cultural e pela formação da identidade do brasileiro. Segundo o jornalista e professor Carlos Silva:

O samba enredo. Os cinco bailes da história do Rio, de Silas de Oliveira, D. Yvone Lara e Bacalhau, cantado na avenida pela escola de samba Império Serrano (1965), dá uma idéia claro do que é a festa e o que produz no inconsciente coletivo dos foliões. Os versos Carnaval/ doce ilusão/ dê-me um pouco de magia/ de perfume e fantasia / e também de sedução traduzem a necessidade que as pessoas têm de estar envolvidas por algo além da realidade diária, das imposições sociais, do trabalho, da vida doméstica, das cobranças naturais de quem vive em sociedade [...]. A doce ilusão, a magia, a fantasia e a sedução que nos remetem a arlequins e colombinas, a momentos de puro êxtase, de prazer, de gozo absoluto. E tudo isso numa história que se constrói em meio ao sentimento de duplicidade da elite brasileira, que via no Carnaval uma manifestação de trabalhadores pobres – popular – e ao mesmo tempo instigante, envolvente....A história do samba e do carnaval se mistura durante um período em que o Brasil era cópia (ou pretendia ser) dos costumes e manifestações culturais da Europa, principalmente da França. O rompimento começa no momento em que a musicalidade e a dança do negro sai das fazendas, onde estão os escravos e ganha a cidade....Para o antropólogo Hermano Vianna, os sambistas conquistando

o Carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil e formando uma nova imagem do país “para estrangeiro (e para brasileiro) ver”. É por intermédio do samba, e muito pelo Carnaval, que as diversas raças – formadoras da população brasileira – se encontram para um conagraçamento, para experimentar a aproximação corporal, o toque e a sensualidade possível. [...] Isso no momento em que o samba desce o morro e ganha o asfalto, possibilitando uma interseção de negros e brancos, etnias antigas e grupos modernos na tentativa de resolver-se mediante hierarquias severas, como lembra Nestor Garcia Canclín, em *Culturas Híbridas* (SILVA *in* DIÁRIO CATARINENSE, 2005).

Importante registrar que *Terra Estrangeira* afasta-se de todo estereótipo nacional. O filme mostra jovens que tentam se europeizar e negam, durante todo percurso do roteiro, a sua cultura. Nesta briga e choque para se europeizar e, ao mesmo tempo, sentir vivo o brasileiro escondido dentro de si, seja no sotaque que não se rasura ou no modo de ser diferente em várias ramificações, é observada a terceira identidade, fruto do nó entre estes conflitos.

Um exemplo é o personagem Miguel, na cena no Bar Ritz: ele é um rapaz de cabelos compridos, aparentando 30 anos, toca trompete num bar de Lisboa. A audiência é heterogênea, misturando jovens, casais de meia idade, brancos e negros. Alguns dos casais sentados em mesas conversam, incomodados pelo monocromatismo do som. No bar, bem próximo ao palco, as pessoas fazem seus pedidos, inteiramente alheias à música. O único que parece se interessar pelo que Miguel toca é Pedro, um português de meia idade, com sobancelhas grossas e óculos como os de Fernando Pessoa.

Os elementos importantes dessa cena são: um brasileiro que se aproxima mais da música norte-americana, o jazz, do que do samba; um ouvinte europeu que toma mais atenção ao que o personagem está tocando, como se a sintonia e frequência dos dois

fossem à mesma em termos culturais. Os pretos do bar ficam apáticos ao que o músico toca, porque eles, pelo menos no filme, parecem estar mais integrados à sua cultura do que os brasileiros. Na cena posterior, invade o ambiente um *play-back* de músicas pop-africanas. As pessoas se dirigem animadamente para a pista de dança e alguns negros tiram jovens portuguesas para dançar.

*Terra Estrangeira*, então, vai retirar o véu de vários preconceitos subitamente, não só em relação aos brasileiros, mas aos africanos colonizados também. Observa-se a discriminação do homem branco em relação ao negro, ao índio e aos seus cruzamentos, desde o princípio da busca da nossa identidade na formação da sociedade brasileira e suas variações de preconceito, dependendo ao quê e a quem. Ribeiro (1995) escreveu a respeito:

Naquela busca de sua própria identidade, talvez até se desgostasse da idéia de não ser europeu, por considerar, ele também, como subalterno tudo que era nativo ou negro. Mesmo o filho de pais brancos nascido no Brasil, mazombo, ocupando em sua própria sociedade uma posição inferior com respeito aos que vinham da metrópole, se vexava muito da sua condição de filho da terra, recusando o tratamento de nativo e discriminando o brasilíndio mameluco considerado como índio (RIBEIRO, 1995, p. 127-128).

*Terra Estrangeira* faz uma concatenação sobre a questão do preconceito estudado por Darcy Ribeiro, entre colonizados e colonizadores, quando o roteiro mostra as diferenças de tratamento, ao alterar as posições dos coadjuvantes étnicos: os portugueses em relação aos brasileiros, os brasileiros em relação aos africanos que os portugueses colonizaram como nós.

O português, por mais que se identificasse com a terra nova, gostava de se ter como parte da gente metropolitana, era um reinol e esta era a sua única superioridade inegável. Seu filho, também, certamente, preferiria ser português. Terá sido assim, até que aqueles mamelucos

e índios e aqueles negros mestiçados ganhassem entidade, como identificação coletiva para que o mazombo deixasse de permanecer lusitano (RIBEIRO, 1995, p. 132).

Na cena em que Loli, um angolano, sai atrás de Paco, um brasileiro, ele fala virando-se para Paco com um sotaque peculiar: “Ô, estás a procura do Miguel, o madjé brasileiro?” Nisto Paco assustado, pára e fala: “U-hum”. E Loli continua: “Eu sei onde ele vive, pá, é perto daqui. Se quiseres eu levo-te lá”. Paco responde: “Não tudo bem. Ele ficou de me encontrar aqui no hotel. Obrigado”. (Fala com ar menosprezando o Loli) Loli sentindo a diferença de tratamento do brasileiro em relação a ele responde em tom mais áspero: “Ô, madjé, tu estás com medo de mim, ou o quê? Isto não é São Paulo, Rio de Janeiro, meu. Eu não te vou fazer nada (sorri). Vê, é cá praqui perto mesmo”. (Reprodução das falas idêntica ao original).

Uma questão primordial, retratada no filme, vêm ao encontro do pensamento de Darcy Ribeiro e dá suporte à hipótese sobre a terceira identidade, idéia que o autor vai referenciar como entidade e que reforça o estrangeiro como alguém que tem uma sensação de não conseguir se completar jamais, por mais que tente se adaptar ao novo ambiente e situação.

Neste ponto, é necessária uma avaliação dos depoimentos colhidos. Uma grande parte diz: depois que o estrangeiro sai do seu país de origem, a sensação de não se completar não lhe acompanha continuamente. A repetição implícita dessa opinião deu o fundamento para defender a idéia de uma terceira identidade transcorrida dentro e fora de *Terra Estrangeira*. Os depoimentos também mostram que as pessoas já não se sentem nem mais do país de origem e nem o do exterior, que ficam à deriva de qualquer país, que adotam uma cidadania, da qual nenhum deles sabe muito bem definir o que ela seja por completo.

Apesar, do isolamento, sabiam bem que aqui teriam de viver, tanto mudara de seu país de origem e tanto haviam

mudado eles próprios, afastando – se dos padrões europeus, nos hábitos, na linguagem e nas aspirações. Os novos contingentes recém chegados serviam para contrastar o seu sotaque e a sua ignorância do mundo cultural longínquo de que se desgarraram suas famílias. Mas o convívio simultâneo com índios, matutos e gaúchos recordava – lhes, também, quando se diferenciavam dos antigos ocupantes da terra, por cujos modos de vida miseráveis não podiam sentir qualquer atração. Esses eram, de um lado, seus patrícios e, de outro, os brasileiros que conheciam. Eles mesmos sentiam constituir uma terceira entidade, irreduzível a qualquer daquelas formas (RIBEIRO, 1995, p. 439).

Ser estrangeiro talvez possa ser comparado à obra da Catedral Sagrada Família, em Barcelona, do artista Gaudí, da qual sempre está em construção e nunca finalizada, pelo menos por enquanto. Uma pessoa estrangeira é sempre aquela que tem uma identidade sendo arquitetada. É ser andarilho da própria existência.

A noção de que o estrangeiro é um ser com um berço, um ninho, porém com o cordão umbilical repartido entre duas ou mais origens, pode ser amparada pelas declarações abaixo.

A seguir, são apresentadas as respostas que os entrevistados deram à pergunta: o que é ser estrangeiro para eles?

O senhor Saeed Hamad Aljunaibi, chefe da Missão dos Emirados Árabes Unidos, respondeu: “Ser estrangeiro no Brasil (ele delimitou o espaço de território), é um problema e uma vantagem. A vantagem é que se vive no Brasil como em seu país natal e o problema é se esquecer que não se é brasileiro”.

- Como era viver fora do seu país de origem?

Resposta: “Nós, os árabes, adoramos nossa terra natal mesmo que seja um deserto e temos um provérbio que diz: Meu país é o mais querido para mim não importa quão duro ele seja e meu povo é o mais generoso para mim, mesmo que seja cruel comigo”.

- Quais as diferenças culturais que você acha que são mais difíceis de adaptar de um país para o outro?

Ele respondeu: “Somos mulçumanos e, portanto, mais preocupados e concentrados em cumprir com princípios éticos e de comportamento em nossas vidas. Entretanto, no Brasil, a tolerância multiétnica e religiosa torna mais fácil à adaptação em termos de bagagens culturais”.

- O que você sente falta quando está longe do seu país?

Resposta: “Sinto saudades do meu povo, dos meus costumes, minha herança, dos companheiros da infância, de meus amigos e para ‘saudade’ é um belo sentimento combinado com sonho de reunião, um sentimento universal”.

- Qual a visão que o povo estrangeiro tem do povo brasileiro em sua opinião?

Resposta: “Dependem dos estrangeiros. Os americanos amam o Brasil, mas o vêem como outro país latino. Os europeus não conseguem digerir nem entender o amor, a afeição e a felicidade que vêem nos rostos dos brasileiros. Os africanos têm orgulho do Brasil. Os asiáticos almejam dividir o futuro do Brasil. Para os árabes, é o país que amam e onde encontram o amor”.

A diplomata Ana Maria D’Arienzo respondeu de um Consulado Brasileiro na América. Quando foi perguntado o que era ser estrangeiro, ela respondeu colocando-se na condição de estrangeira: “Ser estrangeiro é morar num país que não é seu, mas onde você tem condições de viver melhor”. E declara na continuação da frase: “Preferiria morar no meu país, mas [...] Meu salário lá não permite”.

- Como é viver fora do seu próprio país de origem?

Resposta: “Não é fácil. Cultura completamente diferente seja em qualquer país da Europa, da África, da Ásia, das Américas, da Oceania”.

- Quais as diferenças culturais que você acha que são mais difíceis de adaptar de um país para um outro?

Resposta: “Língua, comida, TV, teatro, comida e lazer”.

- Como você vê os brasileiros que estão longe do seu país?

Resposta: Pessoas a procura do que não acharam no Brasil.

- Qual a visão que o povo estrangeiro tem do brasileiro em sua opinião?

Resposta: “Esperto, folgado que vive para dançar, beber e fazer piada com tudo além do famoso jeitinho!!!”

O escritor irlandês Bernard O’Grady respondeu à entrevista. O que é ser estrangeiro? “O estrangeiro é sempre bem recebido no Brasil”.

- Como é viver fora do seu país de origem?

Resposta: “No início, (nos primeiros anos) é um ‘*culture shock*’. Primeiro você precisa aprender outro idioma e adaptar com uma cultura diferente. Depois, quando conseguiu adaptar com sucesso, você fica um estrangeiro no seu país nativo”.

- Quais as diferenças culturais que você acha que são mais difíceis de adaptar de um país para o outro?

Resposta: “Idioma. Costumes. Relacionamentos”.

- O que você mais sente falta quando está longe do seu país e acha que saudade é um sentimento brasileiro?

Resposta: “Agora, depois de quase onze anos no Brasil, eu senti um lar aqui. Saudade é um sentimento de toda raça humana”.

- Qual a visão que o povo estrangeiro tem do brasileiro?

Resposta: “O povo simpático, amigável que recebem bem os estrangeiros”.

A diplomata Silvia Escorel, do Setor de Comunicações da Embaixada do Brasil em Luanda, em missão transitória respondeu à entrevista: O que é ser brasileira para você ou como você vê o que é ser brasileiro?

Resposta: “Ser brasileira, para mim, significa ser mestiça, herdeira não só das ricas culturas africanas, da cultura indígena e da cultura ibérica, mas, no meu caso específico, também das culturas holandesa, judaica e russa”.

- O que é ser estrangeiro em sua opinião?

Resposta: “Ser estrangeiro é ser ‘o outro’, ser olhado com um misto de curiosidade e de desconfiança, ser tido como exótico [...]. E como fonte de renda”.

- Como é viver fora do seu próprio país de origem?



Resposta: “É como disse o Tom Jobim: Viver fora é bom, mas é uma merda. Viver no Brasil é uma merda, mas é bom”.

- Quais as diferenças culturais que você acha mais difíceis de adaptar?

Resposta: “Em alguns países é a comida e em outros a frieza das pessoas, isso varia muito”.

- O que você mais sente falta quando está longe do seu país? Você acha que saudade é um sentimento brasileiro?

Resposta: “Senti falta do calor humano do nosso povo quando estou no hemisfério norte, mas nunca aqui em Angola. Quando estava na Polônia senti falta das cores tropicais, sem falar do sol! Aliás, em todo país do norte, senti falta acima de tudo da luz do sol. Saudade pode ser uma palavra que só temos em português, mas a nostalgia pelo conhecido é fenômeno universal”.

- Como você vê os brasileiros que estão longe do seu país?

Resposta: “Há de tudo, impossível generalizar. Há os que passam a desprezar nossa terra e há os que suspiram de saudade e vivem organizando feijoadas e churrascos com caipirinha, mas não vão abrir mão do padrão de vida que alcançaram no exterior. Há os que só pensam em ajudar os que deixaram para trás e há os que casam com estrangeiros e se aculturam inteiramente, há de um tudo!”.

- Qual a visão que o povo estrangeiro tem do brasileiro em sua opinião?

Resposta: “Em geral somos vistos com simpatia, considerados exóticos pelos do norte e irmãos pelos do sul”.

A Diplomata teceu outros comentários que complementam a entrevista: “Muito, muito cuidado com as generalizações. Há infinitas maneiras de se relacionar com o outro e este me parece ser o cerne das relações entre pessoas de nacionalidades diferentes. Quando temos o mesmo *background cultural*, a relação é mais fácil, por exemplo: no caso de um brasileiro criado nos Estados Unidos, ele terá facilidade em se relacionar de igual para igual com os americanos, pois tem um universo de referências em comum. Mesmo assim tenderá a ser visto como exótico, pois não

tem por onde. O mito da sexualidade exacerbado do brasileiro está sempre presente”.

A dona de casa francesa, senhora Danièle Gehan, que vive atualmente no Brasil, respondeu à pesquisa, com colocações muito expressivas: “Em minha opinião, ser estrangeiro é sentir diferenças do dia-a-dia. Primeiro vem a língua que é uma barreira, porque tem dificuldades de expressar o que você quer fazer e o que você sente. No início se sente muito isolado, tudo parece difícil: fazer compras, procurar apartamento para alugar, etc. Mais tarde, tem sempre aquele sotaque que nunca desaparece e que faz lembrar nas conversas que é estrangeiro. Depois vem a diferença cultural: a comida, a maneira de se vestir, de viver (ex: no Brasil, as pessoas vivem muito fora das casas; às 10 horas da noite pode-se sair para jantar, tem música, barulho), de dirigir, etc. Mas isto não é muito importante! A gente se acostuma rapidamente!”.

O professor norte-americano, que vive no Brasil, John De-Martin, na entrevista que concedeu, escreveu sobre o que é ser estrangeiro: “ser estrangeiro é ter dois lares. Ser estrangeiro é ser tratado de uma maneira diferente”. Ele ressalta: “pode ser melhor ou pior, ser estrangeiro é ser diferente. Ser estrangeiro é não pertencer (completamente) a país nenhum”.

Dentre os entrevistados que descreveram o estado de ser e estar estrangeiro, uma das mais detalhistas e que contribuiu significativamente com este trabalho, enviando muitas publicações da Embaixada do Brasil na Bélgica que discutem temas sobre identidade e questões culturais úteis na conclusão, foi a Diplomata Regina Vilaça. Interessada por este trabalho desde o princípio, respondeu às questões em carta enviada pelo correio. Depois as perguntas foram enviadas e respondidas por e-mail. A entrevistada forneceu todo o panorama do seu trabalho e da sua vida pessoal, compartilhando sua opinião sobre o tema, sua vivência e atuação profissional e seus estudos sobre a migração: “Recebi seu e-mail através do setor cultural da Embaixada Brasileira de Bruxelas, e de imediato concordei em contribuir com a sua pesquisa, não só

pela minha condição de brasileira vivendo no exterior, mas também porque o tema me interessa pessoalmente”.

Continua sua declaração: “Sou Regina Vilaça e desde 1980 vivo fora do Brasil, embora tenha voltado a Recife, minha cidade natal, por três anos e meio, de 1988 a 1992. Depois de um ano e meio na Europa, casei com um Belga. Morei em Angola, Líbia e Sudão, antes de me estabelecer aqui há quase oito anos atrás. Tenho dois filhos: Renaat, de 18 anos, e Rodrigo, de 13. Sou também professora, formada em Letras pela Faculdade de Filosofia do Recife. Atualmente leciono na *Antwerp International School*. Aqui faço parte da ‘Associação Cultural Jangada’ que tem como objetivo a divulgação da cultura dos países lusófonos. Dentro da Jangada, sou redatora da revista *ParaTiParaTodos* que aborda temas relevantes aos países da língua portuguesa. A revista sai trimestralmente e é adquirida por assinatura. Os artigos são escritos em português e traduzidos para o neerlandês (o holandês falado na Bélgica) e alguns também para o francês. Estou lhe enviando três números para você ter uma idéia do nosso trabalho. Um deles tem como tema a migração e integração e, provavelmente, será interessante para a sua pesquisa. Também dou uma de escritora e, em 98, tive um romance publicado pela Editora Bagaço, o *Entre Julhos e Agostos*. Estou lhe enviando um exemplar não só para me dar a conhecer, mas também porque um dos temas do enredo é a migração interna do Brasil de uma região para a outra”.

- O que é ser brasileiro para você ou como você vê o que é ser brasileiro?

Resposta: “Ser brasileiro é a mesma coisa de ser belga, marroquino, americano, chileno, chinês ou qualquer outra nacionalidade. Todos os indivíduos das várias nacionalidades que encontrei por aí a fora, mesmo refugiados e asilados, que de jeito algum querem voltar ao seu país de origem e até os que já se encontram num estado avançado de integração no país, mas vêem as coisas boas saltarem à vista. Para mim, ser brasileira fora do Brasil significa ser portadora e divulgadora da minha cultura. Significa abrir a porta da minha casa para a minha vizinha, que só queria

me perguntar se minha TV estava funcionando, porque a dela não e pedir-lhe, com a maior naturalidade, para entrar um pouco e oferecer-lhe um café e uns biscoitos, mesmo que a casa esteja desarrumada. Significa não ter medo de tocar, abraçar e beijar as pessoas que a gente gosta, mesmo, se a princípio, elas se espantem com isto”.

- Como é viver fora do seu país de origem?

Resposta: “*Como pode um peixe vivo, viver fora da água fria?* Como eu posso viver peixe tropical de mar morno, viver e ter vivido nestas e noutras águas, ao contrário das minhas águas frias, geladas e até mares sem água? No fim, tudo é uma questão de necessidade e objetivos. A partir deste ponto de vista, posso afirmar que o estrangeiro que se propõe a ser feliz na sua condição de estrangeiro, tem de ser simultaneamente driblador e malabarista. Tomando minha experiência como exemplo, enquanto estava na Líbia, tinha consciência de que minha permanência era temporária, embora ela tivesse durado seis anos. O objetivo da minha estadia na Líbia era puramente financeiro: ‘fazer um pé de meia’ e sair. Daí minha integração não ter passado da fase de adaptação superficial. Como a cultura Líbia é muito diferente da minha, o choque foi inevitável, apesar de todas as informações anteriores à minha ida. Meu coração aberto às diferenças logo se fechou diante da discriminação não só cultural, mas sexual. Meu marido era aceito com suas roupas ocidentais sem problemas, enquanto eu tive que driblar minha revolta e resignar-me a usar roupas mais ao estilo das mulheres locais, pelo menos em público. O meu comportamento exterior, portanto, era falso, mas com o tempo eu me adaptei bem à comédia. Na nossa casa de muros altos, eu era eu mesma, sem acrescentar ou diminuir nada ao meu comportamento. Havia também a barreira da língua. Logo que cheguei, comecei a aprender o árabe, mas a desilusão com a cultura local foi tanta, que perdi o estímulo, e com a desculpa do nascimento de meu primeiro filho, meu árabe ficou limitado às compras e aos cumprimentos. No caso da Líbia, houve só driblação, não malabarismo ou equilíbrio. O mesmo, mais ou menos, aconteceu no

Sudão, apesar de, na época (1987), ser mais respeitada como mulher ocidental lá que na Líbia. Já a minha experiência em Angola foi totalmente diferente. O choque foi basicamente humano. Em 81, o país estava ainda em guerra civil. O governo era sustentado por cubanos e soviéticos e a miséria e a insegurança eram problemas cotidianos para todos. Quanto à questão cultural, houve uma correspondência e uma identificação mútua, naturalmente. A Bélgica, entretanto, é outra história. É uma experiência mais profunda. Meus objetivos aqui estavam bem definidos: migrar, permitir aos meus filhos uma boa educação e a segurança do sistema social belga, participar da vida social e econômica do país e contribuir. Ser feliz por fim. Confesso que meu empenho em dominar o neerlandês foi crucial para a minha integração e também minha luta pelo reconhecimento profissional, apesar de ser estrangeira. Hoje, sinto-me bem na Bélgica, sinto-me parte ativa do país, mas, mais do que nunca, paradoxalmente, sinto-me cada vez mais brasileira”.

- Quais as diferenças culturais que você acha que são mais difíceis de adaptar de um país para o outro?

Resposta: “A primeira diferença cultural difícil de transpor é a língua. Poder expressar e compreender não somente informações diárias, mas sentimentos e opiniões é o passo mais importante dentro do processo de integração. A aprendizagem de uma língua estrangeira requer tempo, determinação e paciência; e, durante este período, as frustrações podem ser grandes e profundas, tanto para o migrante como para o país acolhedor. Outras diferenças conflitantes são de ordem sócio-religiosa. No caso dos países muçumanos, comporta-se como tal. O não consumo de bebidas alcoólicas e o uso obrigatório do véu (para mulheres) são costumes que se fundamentam exclusivamente na fé, e o migrante, que trás consigo sua própria fé, não vai mudar tão facilmente. A adaptação, no caso, acontece por força da necessidade e é totalmente artificial. [...] Quanto menor a escolaridade do migrante, tanto maior o grau de dificuldade de adaptação e integração à cultura do país hóspede”.

- O que você mais sente falta quando está longe do seu país? Você acha que saudade é um sentimento brasileiro?

Resposta: “Do que sinto mais falta? Do calor, no sentido literal e figurativo da palavra. Particularmente, aqui na Bélgica, sinto falta do calor e da luz solar. Temos praticamente oito meses de inverno onde os dias são cinzentos e frios e onde precisamos ter uma grande força interior para espantar a depressão. Aliás, confesso que esta diferença, que não é cultural, tem sido para mim a mais difícil adaptação. Mesmo depois desses anos todos, eu não consegui ainda acostumar-me ao frio. Sinto também uma falta imensa do calor humano brasileiro, esse calor tão espontâneo e descontraído que está presente nos beijos e nos abraços que nos damos diariamente. Na nossa maneira simples de oferecer um copo de água com um pedaço de um bolo de mandioca, ou um café com bolachas secas. Nos sorrisos e na alegria de viver de nossa gente, até na nossa gente mais desamparada. Conheci uma tradutora belga que, quando estudante, morou no Brasil por um ano, trabalhando numa favela em Fortaleza. Ela me falou que o que mais impressionou foi esta alegria interior do povo, de todas as idades e condições. Ela lembra-se, em especial, de uma velha da favela, enrugada e mal tratada pela pobreza, mas que, aos fins de semana, colocava um vestido rodado e ia dançar. Ela não era a única pessoa a fazer isso, mas seu aspecto decrepito é que mais chamou a atenção da estudante. Sinto falta da facilidade que temos de fazer amigos. As amizades aqui são tão boas quanto no Brasil, mas até que se chegue a elas, haja tempo e formalidades. Sinto falta das vozes de pessoas conversando nos ônibus, nos trens, nas ruas, mesmo nos restaurantes. Sinto falta do barulho: carros, buzinas, gritos de camelôs, o sino do caminhão de gás, a música que vêm do apartamento do vizinho. [...] Sim, acho que saudade é um sentimento bem brasileiro. Repetindo o que escrevi na *ParaTiParaTodos*, página 27 [...] a saudade mesmo não mata nunca, mesmo porque brasileiro que é brasileiro sempre sente saudade de algum lugar: da sua terra de palmeiras, do seu

sertão sofredor ou da utópica Pasárgada, onde Manuel Bandeira é amigo do rei”.

- Como você vê os brasileiros que estão longe do seu país?

Resposta: “A maioria dos brasileiros que conheço emigraram motivados pela possibilidade de encontrar melhores condições de vida e o sucesso rápido. Muitos vêm despreparados e iludidos, o que faz aumentar o choque cultural do início. Entretanto, a maioria vai à luta cerrada, enfrentando trabalhos pesados; às vezes, um casamento em troca do visto. Mas, com muita garra, vão juntando alguma coisa para voltar. Mesmo aqueles que estão aqui, bem sucedidos e estabilizados, pensam em passar seus últimos dias de vida de volta no Brasil. É o sonho comum, que não é tão realizável como se imagina, pois dependem de muitos fatores, quando se tem marido, filhos, emprego, propriedade, etc. Mas é o sonho da maioria dos brasileiros que conheço e é sonho meu inclusive”.

- Qual a visão que o povo estrangeiro tem do brasileiro em sua opinião?

Resposta: “Muitas jovens brasileiras que emigram iludidas com a facilidade do sucesso no estrangeiro, como dançarinas ou modelos, acabam na prostituição. Este fato e a propaganda turística do Brasil como sendo paraíso tropical, país do carnaval, onde tudo é permitido, traz como consequência que muitos estrangeiros tenham uma opinião degradante de nosso povo, principalmente das mulheres. Mas muitos nos admiram pela nossa alegria, como já afirmei antes, e também por não causarmos conflitos sociais como outros migrantes, que formam guetos e que não se esforçam para se integrarem à cultura local”.

Nestas entrevistas, as questões sobre o que é ser estrangeiro apresentaram dados novos e uma nova forma de ver e entender a relação de emigrar de uma região para outra por livre e espontânea vontade.

O visto de imigração das representações diplomáticas permite condições e privilégios ao imigrante dele ser um cidadão oficial numa nação estranha. Por outro lado, o estrangeiro que se encontra em estado de clandestinidade contínua é diferente daquele que

transita tendo a segurança da volta como garantia de sua própria cidadania. Vê-se, assim, a cidadania como um estado de pertencer a um país, algo mais prolongado e de ramificações maiores, como a do sentimento de existir e poder se apresentar como cidadão de um determinado lugar, não precisando se esconder por estar ilegal em determinada parte do mundo.

Para Regina Vilaça: “Ser estrangeiro é não conseguir compreender ou, pelo menos, aceitar as diferenças da cultura do outro. Ser estrangeiro é não poder participar de uma maneira mais ou menos natural da cultura do outro. Ser estrangeiro é sentir saudades do seu país de origem, é, no fundo, ter sempre presente essa vontade de voltar”.

Também respondeu à pesquisa o senhor Odelzi Pereira de Oliveira, funcionário do Ministério das Relações Exteriores, que trabalha na Embaixada Brasileira da Nigéria, em Lagos. Ele definiu da seguinte forma o que é ser estrangeiro:

Resposta: “É viver sempre pensando na volta ao Brasil, com a esperança de retornar. Pensar que eu seria obrigado a viver durante toda minha vida fora do Brasil seria, para mim, um martírio, um sofrimento. Mesmo que eu esteja financeiramente melhor no exterior, estou sempre vivendo com a alegria de pensar que minha estada fora de meu país é apenas temporária, depois estarei no meu país. Sempre sinto que o Brasil é o melhor lugar do mundo. Quando vou ao Brasil, de férias, costumo dizer isso para meus amigos: o Brasil é o melhor lugar do mundo! Não sei se isso é aquele sentimento semelhante ao da mãe para quem os filhos dela são os mais bonitos! Talvez. Que seja!”.

O entrevistado se refere ao país como a mãe da gente, e relaciona o amor ao país ao amor de uma mãe em relação a um filho. Portanto, a perda de um país, para muitas pessoas, é como estar órfão da pátria.

Esta pesquisa rodou o mundo. Contudo, uma curiosidade: alguns entrevistados indicaram para outras pessoas amigas responderem ao questionário. Elas colaboraram com este trabalho sem



terem contato direto ou pessoal com a pesquisadora. Dessas indicações, foram selecionadas as melhores respostas.

Este e-mail demonstra a repercussão desta pesquisa: Quinho, um desconhecido, passou a pesquisa e o questionário para um brasileiro que vive no Canadá. Alexandre Wagner, identificado somente assim, sem sobrenome, escreve: “Recebi um *e-mail* do Quinho e vou tentar ajudar no que puder. Meu nome é Alexandre Wagner e moro no Canadá há 16 anos. Sou brasileiro e canadense. A idéia que eles têm do Brasil é de um país bonito, alegre, entre um país desenvolvido e subdesenvolvido (entre USA e África). Ser brasileiro é ter uma unidade, poder conversar sobre certos assuntos com qualquer pessoa de classe social e econômica, vindas de onde for. O imigrante no Brasil se integra muito mais facilmente que uma pessoa que vem para cá; e a culpa é do próprio governo que gasta muito para promover o multiculturalismo. E o resultado disto é um número enorme de pessoas que estão aqui há anos, mas nem a língua (as línguas) do país eles podem falar. As maiores diferenças estão no campo social. No começo, imaginava que era frieza do pessoal daqui. Hoje, aprecio o fato de não precisar dar satisfação por querer fazer um almoço para oito pessoas e não chamar o quinto casal. Pelo contrário, posso encontrá-lo no dia seguinte e contar sobre a janta sem me sentir culpado por não convidá-los. É uma escolha minha dentro das minhas liberdades como ser humano. Já não sinto falta de muita coisa depois desses anos. Mas quando se chega, posso dizer que os principais vazios são a família, os amigos, os lazeres e a comida. Existem brasileiros que se adaptam e que, em geral, não querem se adaptar. Eu fiquei cinco anos sem ver um brasileiro, desde que me mudei de Toronto para cá, em Montreal. No ano passado, conheci alguns e, depois de um início fácil e confortável, notei problemas de inveja e tentativa de viver aqui mais à brasileira. Estou com problemas de tempo, quando se imigra, trabalhamos muito mais que na terra natal. Espero ter sido útil; se precisar de mais alguma informação, é só escrever que, aos poucos, vou te respondendo”.

Ao longo da pesquisa de campo, novos entrevistados respon-

derem ao questionário, graças à colaboração dos diversos serviços diplomáticos; inclusive, publicado em jornais e revistas dessas repartições. A Diplomata Márcia Monje, do Setor Cultural da Embaixada do Brasil na Austrália, colocou as perguntas para a comunidade brasileira por meio do jornal publicado pelo Conselho da Comunidade Brasileira na Austrália, *BraCCa*, um boletim bimestral que também colaborou com a pesquisa.

A pesquisa foi respondida por Wellington Spiguel Cassiano, Oficial da Chancelaria do Ministério das Relações Exteriores. O que é ser estrangeiro em sua opinião?

Resposta: “Vivo no exterior há quatro anos, em um país difícil no aspecto cultural e religioso (Arábia Saudita). No meu caso, ser estrangeiro é saber, sobretudo, respeitar diferenças culturais, por mais absurdas que elas possam parecer. O respeito à cultura local de qualquer país inspira respeito pelo estrangeiro que ali vive. Ser estrangeiro, acredito eu, demanda capacidade de adaptação ao ambiente novo, ao povo nativo e a tudo que a ele diz respeito”.

- Como é viver fora do seu país de origem?

Resposta: “Esta pergunta se responde em parte pela anterior, mas acrescento que, em primeiro lugar, as pessoas tendem a acreditar que seu país é sempre melhor e é difícil deixar velhos hábitos de lado. Viver longe de ‘casa’ é difícil e requer um bocado de força de vontade, mas requer também paciência e cuidado. A saudade quando bate é um elemento difícil de equacionar”.

- Quais as diferenças culturais que você acha que são mais difíceis de adaptar de um país para o outro?

Resposta: “Acredito que as diferenças religiosas. Digo isso por minha experiência pessoal, num país mulçumano. Mas, em contato com membros da comunidade brasileira, percebo que as pessoas sentem falta, às vezes, da comida, das festas típicas. Não é em todos os países que se pode, por exemplo, ir à missa, como se faz no Brasil, e isso conta muito para muita gente. No meu caso, mesmo apenas a restrição a bebidas alcoólicas, à carne de porco, e o fato das informações neste país serem censuradas causa desconforto. Todas estas restrições têm sua origem na religião”.

- O que você mais sente falta quando esta longe de seu país? Você acha que saudade é um sentimento brasileiro?

Resposta: “Sinto mais falta obviamente da família, dos amigos. Sei que minhas perspectivas vão mudar para meu próximo posto no exterior. Aqui, na Arábia Saudita, dá saudades mesmo de sair junto com os amigos, ir a um barzinho, sentar tranquilamente para um bate-papo gostoso. Sinto falta de coisas que, para a gente, são tão banais quando moramos no Brasil, mas que tomam uma importância muito grande quando saímos. Não acredito que saudade seja um sentimento só brasileiro. A questão da tradução do sentimento talvez possa ser exclusiva nossa, mas não o sentimento em si. Todo mundo sente saudades”.

- Como você vê os brasileiros que estão longe do seu país?

Resposta: “Há brasileiros e há brasileiros. Há aqueles que, quando vivem no país, acham tudo ruim, nada funciona, o importante é que é melhor. Quando vão morar no exterior, o Brasil é que é legal, no Brasil é que é gostoso. Há aqueles que são nacionalistas até debaixo da água. O Brasil é sempre o melhor. E há ainda os que vivem há muito tempo no exterior e pensam em voltar (ao mesmo tempo em que consideram a possibilidade de abrir mão da nacionalidade) e ainda criticam o país. Não sei se posso afirmar com segurança, mas, apesar de ter encontrado pessoas que se encaixam em todas as categorias acima, o brasileiro é nacionalista. Ele tem um nó na garganta ao ouvir o hino nacional (Há pouco tempo fui ao jogo do Brasil contra a Arábia Saudita aqui. Depois de muitos anos cantei de novo o hino e a emoção foi indescritível), emociona-se e tem muito orgulho de sua bandeira. Acho que não erro demais em caracterizar o brasileiro dessa forma”.

- Outros comentários que achar bom fazer para completar esta pesquisa:

Resposta: “Sempre foi difícil expressar minha opinião sobre viver no exterior, sobre ser brasileiro e sobre ser estrangeiro. A causa disso é que me adapto muito facilmente a novas situações; então vejo pouco o problema. Claro que me irrita certas atitudes, por exemplo: dos sauditas. Mas devemos respeitar isso. A não

ser que a atitude deles venha a nos ferir de alguma forma. Respeito pela cultura local demanda respeito à cultura do estrangeiro também. Mas, como diz o ditado: ‘em Roma, faça como os romanos’. O mundo é tão diverso que, mesmo quando vamos para a cidade vizinha, a apenas alguns quilômetros de casa, a situação já parece mudar da água para o vinho. Acho que você pode ter isso sempre em mente”.

A francesa Juliette Vincent respondeu à pesquisa. O que é ser um estrangeiro? Resposta: “Ser estrangeiro é pertencer a uma cultura, a costumes diferentes do país do qual a pessoa se encontra. Pode ser que as diferenças não sejam tão grandes, mas se sente que existe essa diferença. O que não impede, absolutamente, de querer entender essas diferenças”.

- Qual a visão que o povo estrangeiro tem do brasileiro?

Resposta: “Geralmente, tem essa coisa de samba, carnaval, futebol, mar e garotas gostosas. De sexualidade aberta, de felicidade. Certa idéia de paraíso. Ou a visão do país dos esquadrões da morte, das crianças na rua e da violência”.

A seguir, o depoimento de Maria del Pilar Sacristán Martín, espanhola, naturalizada no Brasil. Ela tem dupla nacionalidade e reforça a tese de que a somatória de duas nacionalidades juntas ou mais dão origem a uma terceira. “Tenho a dupla nacionalidade. Sou filha de imigrantes. Vim aos cinco anos. O Brasil me deu formação e profissão. Vivo dignamente. Embora ame também a Espanha, não tenho intenções de me mudar para lá. Estou ambientada em São Paulo e aqui é minha terra”.

- O que é ser brasileiro para você ou como você vê o que é ser brasileiro?

Resposta: “Se você está perguntando por rótulos, diria que ser brasileiro é ser tolerante, meio irresponsável, boa gente. Sem rótulos, é um ser humano, como qualquer brasileiro”.

- Quais as diferenças culturais que você acha mais difíceis de adaptar de um país para o outro? Resposta: “A mentalidade”.

Como você vê os brasileiros que estão longe do país no estrangeiro?

Resposta: “Como gente normal que se aventurou. Acho que é um sinal de coragem, valentia e força”.

- Qual a visão que o povo estrangeiro tem do brasileiro?

Resposta: “Todas as visões que conheço são deturpadas. Povo pobre com cobras pela rua, mulatas pulando carnaval”.

Respondeu à pesquisa Carlos Brian Pheysey, Assistente Comercial da Embaixada do Brasil em Cingapura. Você é de que nacionalidade? Se for estrangeiro, qual a idéia que você tem do Brasil, mesmo conhecendo o Brasil ou não? Se for brasileiro, qual a idéia que o estrangeiro tem sobre nós em sua opinião? Pode contar fatos e passagens pessoais.

Resposta: “Os cingapurianos não têm conhecimento do Brasil. Para muitos, o país nada significa. Não há uma associação mental automática a algum símbolo ou estereótipo. Entre aqueles que já ouviram falar do Brasil, a impressão tida é que imaginam o Brasil como um país de tez escura (fonte de confusão, pois todos os brasileiros aqui têm tez clara), de futebolistas, carnavalescos, festivos e musicais. Segundo eles, expomos nosso corpo mais do que seria comum aqui. Somos mais diretos em nosso linguajar, negativas e opiniões. Somos mais burocráticos, lentos em negociações e em pontualidade, em prazos e compromissos e também flexíveis, menos disciplinados em relação a leis, estatutos e expectativas sociais. Temos também um nível educacional e o inglês menos elevados que aqui, segundo comentários”.

- O que é ser um estrangeiro?

Resposta: “Eu diria que ser estrangeiro é a não assimilação, ou seja, a pessoa segue sentindo-se estrangeira enquanto duas condições não forem satisfeitas: ela se identificar pelos nativos como igual e um integrante totalmente assimilado aos maneirismos locais”.

- Como é viver fora do seu país de origem?

Resposta: “Viver fora exige adaptar-se a novas realidades e abandonar várias linhas-mestras que orientavam nosso ser na pátria natal. A desorientação, no que tange ao dia-a-dia, no novo meio, é forte”.

- Quais as diferenças culturais que você acha que são mais difíceis de adaptar de um país para o outro?

Resposta: “Há um choque de expectativas sociais, ou seja, o que é esperado de uma pessoa em certo contexto social. Certos atos considerados naturais na pátria de origem podem ser ofensivos no país hospede. Em suma, as expectativas da coletividade são mais estafantes do que o ajuste à comida, ao clima, à gramática do idioma, etc.”.

- O que você sente falta quando esta longe do seu país? Saudade é um sentimento brasileiro?

Resposta: “Sinto falta dos espaços abertos (Cingapura é uma ilha totalmente urbanizada), de fazer uma excursão a uma zona campestre no fim de semana. Sinto falta da liberdade de associação que há no Brasil, ou seja, de pertencer a uma ONG, a um sindicato, a um partido ou mesmo a ligações afetivas e sexuais. Aqui, com certos membros, a sociedade é sexualmente conservadora e de estrutura política ditatorial. Embora um equivalente à palavra saudade não exista em certos idiomas, todo ser humano sente saudade do passado, das coisas que lhe eram conhecidas e familiares”.

- Como você vê os brasileiros que estão longe do país no estrangeiro?

“Muitos brasileiros são materialistas em busca de prosperidade, automóveis caros e casas cinematográficas, mas há vários idealistas que fogem das indignidades do Brasil. Não só a violência criminal, mas a violência moral enxota os brasileiros rumo ao exterior. Não há no Brasil o *‘fair play’* das sociedades universalistas e coletivas anglo-saxônicas e asiáticas. O Brasil é uma sociedade de patronagens, clientelas, dependência, hierarquia de direitos, relações de poder e submissão. Furar fila, comprar um diploma enquanto outro se esforçou quatro anos, dar emprego a um conhecido em detrimento de um candidato habilitado, estacionar o carro sobre a calçada forçando o pedestre a disputar a rua com perigosos ônibus, a formação de guetos em shoppings e condomínios, propagandas comerciais mentirosas, o desrespeito a lei

do silêncio, pichar, fumar e jogar lixo no espaço público, a falta de seriedade masculina diante de mulheres em posição de comando, a demissão do emprego de cidadãos acima dos 40 anos, o uso de títulos descabidos como ‘Doutor’, o trote dos calouros universitários, o descaso do funcionalismo público para o contribuinte, todas estas instâncias de falta de ‘*fair play*’ empurram os brasileiros a fugirem para paragens que ofereçam mais dignidade, ou uma sensação de ter direitos e oportunidades mais iguais e condizentes com o esforço individual. Em outras palavras, o brasileiro, no exterior, está em busca de meritocracia, prosperidade e paz de espírito em razão do mérito de ‘subtração de direitos’. Ou seja, a erosão de um direito individual por ação de outro indivíduo ou corporação, por exemplo: alunos-fantasmas em universidades públicas impedindo o ingresso de pleiteantes mais compromissados com o estudo. Esta invasão sobre o espaço com o qual o cidadão deveria contribuir para uma queda do fator que une as sociedades avançadas: confiança mútua (o ‘Contrato Social’ dos pensadores ingleses e franceses). Liberdade, transparência e, ao mesmo tempo, igualdade perante a Lei (os violadores serão punidos com severidade, mesmo se poderosos) levam à confiança social, fator essencial para que investidores, invistam, pesquisadores, pesquisem, planejadores, planejem, e cidadãos exerçam sua cidadania sem cerceamentos distorcidos, o que explica a propriedade asiática e anglo-saxão.

O sumário dos depoimentos revela que há diferenças que se aglutinam em duas vertentes: os estrangeiros que estão a serviço do seu país em um cargo diplomático ou de uma empresa e os estrangeiros que estão fora do país tentando a sorte grande, aventurando-se como Alex e Paco, os personagens do filme *Terra Estrangeira*, que vão atrás de seus sonhos ou dos sonhos herdados.

Este conjunto de declarações permite dizer que a maioria das pessoas emigra por acreditar numa melhor qualidade de vida, seja ela espontânea, sem sacrifício, ou sacrificada.

Independente da nacionalidade ou do cargo, os estrangeiros

representam à utopia de conquistar um mundo novo, de fundarem uma nova nação, de se incluírem numa cultura diferente, de estarem recolonizando suas emoções em contato com novos sabores gastronômicos, em contato com ideologias iguais ou diferentes, costumes e religiões contrastantes com as conhecidas referências da sua pátria, gerando conflitos de adaptação, em maior ou menor grau, dependendo da circunstância de vida e da realidade cada um.

Ainda há outros fenômenos antropológicos, relatados pelos entrevistados, como o choque de relacionamentos entre homens e mulheres do oriente com o ocidente. As mulheres ocidentais precisam se condicionar para participarem da sociedade oriental, principalmente a árabe, que mantém os valores masculinos de dominação sobre o sexo feminino. De modo geral, as sociedades orientais são mais conservadoras do que as ocidentais no que se refere à sexualidade, exigindo das mulheres contensão no comportamento.

Nesse sentido, vários depoimentos expressam a forma subalterna como as mulheres são tratadas em algumas culturas, sendo, muitas vezes, proibidas de fumar, beber e de se comportarem livremente como um ser humano, independente da sua qualificação sexual. Isso implica que as mulheres estrangeiras ocidentais, em determinados países, anulem sua espontaneidade, pelo menos nos ambientes públicos que freqüentam.

Isso significa que, apesar de tudo, somos uma província da civilização ocidental. Uma nova Roma, uma matriz ativa da civilização neolatina. Melhor que as outras, porque lavada em sangue negro e em sangue índio, cujo papel, doravante, menos que absorver europeidades, será ensinar o mundo a viver mais alegre e mais feliz (RIBEIRO, 1995, p. 265).

Esta bipolaridade entre Ocidente e Oriente coloca o estrangeiro ainda mais na condição de estrangeiros em si do que a simples troca de países.



No contexto deste trabalho, observa-se, claramente, que a percepção do que é ser estrangeiro não fica somente na característica do ser que muda de casa como extensão da pátria, mas do ser que intercambia de uma cultura para a outra, mudando suas variantes simbólicas de hábitos e costumes, formando, com isso, uma nova identidade, resultado do espaço figurativo entre o portão de embarque e de desembarque, identificada e classificada por Darcy Ribeiro como uma ambigüidade, ou seja, entre seu país de nascimento e o de recolhimento. Dessa ambigüidade nasce um novo sujeito de si mesmo, repartido entre duas instâncias imigratórias.

Temos aqui duas instâncias. A ele a ela, sozinho ele mesmo. A outra do ser igualmente desgarrado, como cria da terra, que não cabia, porém nas entidades étnicas aqui constituídas, repelindo por elas como um estranho, vivendo à procura de sua identidade. O que se abre para ele é o espaço da ambigüidade (RIBEIRO, 1995, p. 132).



## Capítulo 2

# Estrangeiro dentro do seu próprio país. Saudades de nós mesmos

Casimiro de Abreu versificou sua saudade da infância:

“Oh! que saudades que eu tenho /  
Da aurora da minha vida /  
Da minha infância querida /  
Que os anos não trazem mais!”.

Álvares de Azevedo antecipou a saudade mortal:

“Se eu morresse amanhã, viria ao menos /  
Fechar meus olhos minha triste irmã /  
Minha mãe de saudades morreria /  
Se eu morresse amanhã!”.

A poetisa portuguesa, Florbela Espanca, também registrou sua  
saudade:

“E a esta hora tudo em mim revive /  
Saudades de saudades que não tenho. [...] /  
Sonhos que são os sonhos dos que eu tive”

*O Rock brasileiro transformou a saudade numa de suas  
bandeiras. Renato Russo cantou:*

“Nessa saudade que eu sinto /

De tudo que eu ainda não vi”.  
Ainda nas canções de Renato Russo:  
“dos nossos planos é que tenho mais saudade”.  
Entre o Rock e a MPB, Cazuza, declarou:  
“Saudade do que nunca vai voltar /  
E dos amigos que se foram /  
Eu hoje estou com saudade”.  
Tom Jobim e Vinícius de Moraes compuseram:  
“Chega de saudade /  
A realidade é que sem ela não há paz [...]”.

A palavra ‘saudade’ traz em si significados que podem ser interpretados conforme o contexto em que é aplicado. Sua origem encontra-se no latim, *Solitate*. A conotação contemporânea distanciou-se da original. Saudade não mais se refere ao sentimento de solidão preservado em variações de línguas românicas como o espanhol: *soledad e soledad*. Como sinônimos, encontramos os termos lembrança e nostalgia.

Segundo Houaiss e Villar (2001):

Sentimento mais ou menos melancólico de ausência, ligado pela memória a situações de privação da presença de alguém ou de algo, de afastamento de um lugar ou de uma coisa, ou à ausência de certas experiências e determinados prazeres já vividos e considerados pela pessoa em causa como um bem desejável. Lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoa ou coisa distante ou extinta. Pesar pela ausência de alguém que nos é querido.

O ‘Dia da Saudade’ é celebrado em 30 de janeiro. Na gramática, saudade é substantivo abstrato, tão abstrato que só existe na língua portuguesa. Os outros idiomas têm dificuldade em traduzi-la ou atribuir-lhe um significado preciso: *Te extraño* (castelhano), *J’ai regret* (francês) e *Ich vermisse dich* (alemão). No idioma inglês encontramos várias tentativas: *homesickness* (equivalente à saudade de casa ou do país), *longing* e *to miss* (sentir falta de uma

pessoa), e nostalgia (nostalgia do passado, da infância). Mas todas essas expressões estrangeiras não definem o que sentimos. São apenas tentativas de determinar esse sentimento que não sabemos exatamente o que é. Não é só um obstáculo ou uma incompatibilidade da linguagem, mas é principalmente uma característica cultural daqueles que falam a língua portuguesa.

‘Saudade’ vem do latim, *solitas, solitatis*; num primeiro momento, deu *soledade*. *Soledade* estratificou-se em espanhol como “sentimento de solidão, de desamparo”. Em português, transformou-se em *soedade, soidade, suidade*, ‘saüdade’, até a reforma ortográfica de 1971, que determinou a queda dos tremas dos hiatos átonos de “vaüdade” e “saüdade”.

A variação etimológica resultou, finalmente, em ‘saudade’, agora não mais no sentido original, mas expressando algo como o “sentimento mais ou menos melancólico de incompletude, ligado pela memória a situações de privação da presença de alguém ou de algo, de afastamento de um lugar ou de uma coisa, ou à ausência de certas experiências e determinados prazeres já vividos e considerados pela pessoa em causa como um bem desejável” (HOUAISS, VILLAR, 2001). Contém em si, semanticamente, a ‘nostalgia’, cujo primeiro significado é a melancolia profunda causada pelo afastamento da terra natal, mas certamente a supera em extensão e profundidade.

No site *Ciberdúvidas*, de origem portuguesa, a questão foi colocada: alguém queria saber se o termo ‘saudade’ seria, de fato, específico de nossa língua. Reproduz-se parte da resposta:

A palavra existe noutras línguas românicas (espanhol *soledad*, catalão *soledat*), mas nelas conservou o significado primitivo. Um caso particular é o do romeno dor (que não tem nada com a nossa dor, que nesta língua se diz *durere*), termo que significa exatamente o mesmo que a nossa saudade, com todas as suas implicações e matizes (CIBERDÚVIDAS, 2007).

Enfim, há muito que se aprender sobre as palavras. Mas, sem dúvida, a palavra saudade é especial para todo ser humano, sobretudo para os poetas.

Em várias partes, *Terra Estrangeira* vai tratar da saudade do país, da pátria, do pedaço enraizado dentro de cada um de nós, que acompanha cada pessoa onde quer que ela esteja; como algo ancorado em qualquer circunstância e lugar, e que nos distingue como cidadãos de um lugar ou de outro. O que vale mais: a pátria dentro da gente, ou nós dentro da pátria?

Essa ambivalência é exibida na seqüência em que Alex, a personagem de Fernanda Torres, mostra o lado paradoxal e a dicotomia de ser estrangeiro, pois estando a tanto tempo em um outro país, mesmo assim, quanto mais o tempo passa mais ela se sente estrangeira, ao invés de se adaptar a uma nova pátria e adotá-la como sua. Diante disso, intui-se que a saudade do país reforça mais a presença dele dentro da pessoa do que a presença da pessoa dentro do seu país. Em outras palavras, o país está embutido dentro da pessoa mais do que no próprio país enquanto corpo presencial de um território vivenciado e degustado no cotidiano.

Bonito, né? Mas às vezes me dá um medo. Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira [...]. Cada vez eu tenho mais consciência do meu sotaque, de que a minha voz é uma ofensa para os ouvidos deles. Acho que eu estou ficando velha (SALLES, THOMAS, 1997, p. 22).

Nesse diálogo, a personagem fala que acha que está ficando velha, mas a entonação que ela dá à frase dentro do filme trans-

mite uma nova simbologia para a palavra velha: ao velho da nostalgia do que se era antes de se perder no que restou de si mesma. Do velho como descascado de alguma coisa primeira ou única, no caso da nacionalidade. Do velho como uma arquitetura que precisa de restauração. Restauração das partes que ainda sobraram da sua cidadania, da sua integração com seu país de berço. Do velho como a pessoa que, constantemente, está procurando sua origem e não consegue encontrá-la, então se sente mais velha ainda do que realmente a velhice esteja a pesar sobre ela.

É um estado velho que a fala da personagem trata, do velho de sonhos, muito mais do que de corpo, um velho de saudades, a saudade de casa, do cheiro da sua terra e da sua própria raiz. É como tirar uma planta de seu lugar originário de onde ela nasce na vegetação: ela vai murchar ou morrer. De murchar, como o verbo engruvilhar, um estado de engruvilhar, porque a tristeza a consome. A tristeza da saudade e dos anos perdidos fora do seu habitat natural. É a saudade do tempo jogado fora, porque nunca consegue fazer com que aquele lugar seja seu como um todo. É tudo isso que envelhece realmente a personagem e não os anos que já se foram em sua vida.

No continente europeu, encontrava-se Alex (Fernanda Torres), uma mulher perdida em seus ideais, envelhecida pela constante busca de uma vida estável, sufocada pela marginalidade que a envolvia na figura de Miguel (Alexandre Borges), seu namorado, um músico que adotara o contrabando internacional como meio de superar a crise que o afugentara de seu país. Entorpecida pela desgraça que os rodeava, Alex perde o sentido de mulher, de ser humano, vendo-se diante de um amor masoquista e impossibilitada de alcançar sua plenitude (NETTO, ALMEIDA *in* REVISTA OLHO DA HISTÓRIA, 1999).

A questão do envelhecimento da personagem Alex remete à velhice que é consequência da exploração da mão-de-obra barata pelo colonizador, que suga do colonizado a sua força de vitalidade, até a mais remota, até se desfazer, quando o faz trabalhar

o máximo pelo mínimo. Este envelhecimento pode ser contextualizado também como resultado da instabilidade financeira, de moradia, de condição de vida e de estar num lugar onde a marginalidade é a única coisa certa que se tem.

Com efeito, no Brasil, as classes ricas e as pobres se separam uma das outras por distâncias sociais e culturais quase tão grandes quanto as que medeiam entre povos distintos. Ao vigor “ físico”, à longevidade, à beleza dos poucos situados no ápice - como expressão do usufruto da riqueza social – se contrapõe a fraqueza, a enfermidade, o envelhecimento precoce, a feiúra da imensa maioria expressão da penúria em que vivem. Ao traço refinado, à inteligência enquanto reflexo da instrução – aos costumes patrícios e cosmopolitas dos dominadores, corresponde o traço rude, o saber vulgar, a ignorância e os hábitos arcaicos dos dominadores (RIBEIRO, 1999, p. 210-211).

A citação de Darcy Ribeiro verbaliza que o desgaste da população é que a faz velha, tornando-a assim pelo exercício da função do provedor colonial de bens para o mercado mundial. Se comparada, essa citação fundamenta a condição de estrangeira da personagem Alex, porque remete a um novo tipo de colonização atual, dos países mais desenvolvidos sobre os outros e de suas gentes como se fossem mercadorias.

Velho, porém, porque se viabiliza como um proletariado externo. Quer dizer, como um implante ultramarino da expansão européia que não existe para si mesmo, mas para gerar lucros exportáveis pelo exercício da função de provedor colonial de bens para o mercado mundial, através do desgaste da população que recruta no país ou importa (RIBEIRO, 1995, p. 20).

A saudade da personagem Fernanda Torres lhe envelhece no filme. É um sinal de que ela se enruga por dentro muito mais do que por fora. Conforme o tempo passa, ela se sente cada vez



mais estrangeira e sente saudades de si mesma, assim como todos os outros personagens que estão no enredo e fazem papéis de estrangeiros também.

O filme fala da saudade de se perder o que se guarda na memória. De se perder a referência de pessoa enquanto pertencente a um país que não existe mais dentro de si. A referência de se perder o que se guarda por dentro e não por fora, o que se guarda como idioma, como patrimônio, como nacionalidade, como o poema de Antônio Cícero que retrata em seus versos: “Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. Em cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se a coisa à vista”<sup>1</sup>. Dessa maneira, podemos dizer que um estrangeiro guarda a sua nacionalidade num cofre, mas, com o passar dos anos, ele a perde de vista, assim como sua memória.

Segundo Salles e Thomas (1997, p. 46), “[...] Isto aqui não é sítio para encontrar ninguém. Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém, ou para perder-se a si próprio”.

O primeiro caso de saudade tratado neste capítulo refere-se à saudade do nosso território dentro dele próprio. Da ausência de nossa pátria dentro dela mesma. Do castelo de areia que a pátria vai se tornando com este processo desenfreado de globalização, do qual a obra *Terra Estrangeira* é fruto, criada no período político em que o ex-presidente Collor abriu as portas para as indústrias multinacionais habitar dentro da nossa própria casa.

Na década de 1970, o militarismo havia inaugurado o marketing, a publicidade e o consumismo veiculados pelos meios de comunicação, tendo como aliada principal a televisão que, a partir de 1973, projetava, agora em cores, o modismo — que nos anos 90 seria ditado, também, através da internet, sendo a informática a mais nova linguagem mundial, símbolo do retorno ao liberalismo econômico, ao *laissez-faire*. O ‘herói’, que trocara seu cavalo branco por

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.tanto.com.br/antonio-cicero.htm>. Acesso em junho de 2007

um *jet-sky*, promovera a venda dos bens públicos, abria as portas do mercado externo, possibilitara a entrada do capital estrangeiro (NETTO, ALMEIDA *in* REVISTA OLHO DA HISTÓRIA, 1999).

O filme, simultaneamente, mostra a contradição da propaganda do candidato Collor que, em campanha eleitoral, prometeu “um Brasil melhor”. Entretanto, com a concretização da sua vitória, revela um antagonismo entre o discurso a prática. *Terra Estrangeira* monta um espelho das promessas de campanha e dos resultados dos atos do governo iniciado, fazendo um contraponto de uma coisa com a outra em imagens.

RUA/ EXTERIOR/DIA: Paco anda desesperadamente pelas ruas de São Paulo. Passa a mão na testa. Atravessa perigosamente as ruas, chorando. Atrás dele percebe-se os cartazes da campanha do Collor, prometendo um Brasil melhor (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 34).

O país aberto ao mercado estrangeiro vai perdendo sua característica de brasilidade dentro dele próprio, criando uma terceira nacionalidade. Buarque (2002) não determina como terceira, mas batiza com o nome de *Instrangeiros*. Estes seriam espécies de brasileiros perdidos de si mesmos, dentro do seu próprio recorte de território nacional. São os estrangeiros dentro das suas intra-fronteiras que divide o país entre incluídos e excluídos.

Há também os ‘instrangeiros’, como vai tratar *Terra Estrangeira*, que fazem suas intrafronteiras por preservarem e falarem dentro de um mesmo país uma língua ou dialeto diferente que os separam.

De repente, a globalização e o fim da cortina de ferro estão apagando as tênues e recentes fronteiras nacionais. A integração vai constituindo blocos de nações, com fronteiras cada vez menos nítidas entre elas. [...] Ao mesmo tempo, neste mundo de globalização consolidam-se no sentido inverso os sentimentos ‘nacionalistas’, só que não propriamente pelas nações, mas por etnias, culturas, religiões

e costumes. Como se fronteiras culturais fossem sendo reacesas na medida em que as fronteiras nacionais são apagadas; e como se, derrubada a cortina de ferro, muros culturais fossem surgindo – como cortinas de sonhos. [...] Com a redução do poder nacional dentro das fronteiras geográficas, surgem naturalmente as lutas por fronteiras culturais. O resultado é um dicionário geopolítico que parecia inexistente até poucos anos atrás. Grupos lembrados apenas pelos próprios interessados e pelos historiadores, como bósnios, armênios, tutsis, curdos, bascos, voltam ao cenário da política mundial. Criam novas nações e até mesmo um novo conceito de nação (BUARQUE, 2002, p. 89-90).

Há religiões que dividem pessoas de um país. A cultura e o poder econômico criam e mantêm *inestrangeiros* dentro das suas próprias fronteiras, criando, assim, minifronteiras internas. O poder local cria resistência ao internacional. Mas há também pessoas se internacionalizando ou se privatizando dentro de seus países, destruindo e construindo fronteiras epidérmicas, criando conceitos novos de nação e cidadania.

O personagem de Igor, em *Terra Estrangeira*, fala da nacionalidade das pessoas embutida na língua em que elas falam, quando ele imita a pronúncia de palavras no dialeto basco, mostrando, diante do processo de globalização, como há contradições na preservação de tradições e culturas nadando contra a maré. A persistência de alguns grupos locais, ao resistirem à predominância da força global, torna-os excluídos ou marginalizados por isto.

BAR/ INT/ NOITE (20 DE MARÇO): IGOR: ‘Gernikako Arbola’. Paco mímica a frase, pronunciando-a com sotaque perfeito. IGOR: A árvore de Guernica. Eh, maravilha! Que coisa fascinante esta língua sem literatura, perseguida por Franco. Vocês falam esse língua é por vingança, não é mesmo? Vá lá, diga lá (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 37).

O roteiro fala da pequena cidade de Guernica, ao norte da Espanha, em basco *Gernika-Lumo*, pronunciado em IPA [ger’nika],

que é uma comunidade autônoma do País Basco. Guernica foi bombardeada pelos nazistas em 26 de abril de 1937, durante a Guerra Civil Espanhola, fato que inspirou a famosa obra ‘Guernica’ do artista Pablo Picasso.

Para entender sobre Guernica, é necessário reportar ao fato histórico de 26 de abril de 1937. Com o auxílio da aviação nazista, o General Franco, que comandava a revolta do exército contra a IIª República Espanhola, mandou bombardear a cidade basca de Guernica. Na cidade com aproximadamente sete mil habitantes, foram 1654 mortos e mais 889 feridos.

Em 4 de maio de 1939, o prefeito de Guernica, dirigindo-se ao povo espanhol, divulgou o seguinte comunicado:

Em pé, diante desde microfone, quero contar o que os meus olhos viram no lugar do que já foi Guernica, e tomo Deus como testemunha: envergonhados pelo monstruoso crime que cometeram, os rebeldes apelam para a falsidade para camuflar, para negar a mais vil das proezas da História, a total e absoluta destruição da cidade de Guernica. Aquele dia fatal, 26 de abril, era dia de mercado e a cidade estava cheia de gente. Em Guernica havia milhares de camponeses de toda a vizinhança, numa atmosfera de camaradagem basca, e ninguém suspeitava de que uma tragédia se aproximava. Pouco depois das quatro da tarde, aviões jogaram nove bombas no centro da cidade. Procurávamos os feridos, quando mais aviões surgiram, jogando todo tipo de bombas, incendiárias e explosivas. As feras que pilotavam tais aviões, logo que avistavam nas ruas ou fora da cidade uma figura humana, focalizavam nela suas metralhadoras, semeando terror e morte, entre mulheres, crianças e velhos. Tal foi à tragédia de Guernica, cuja verdade, eu, prefeito da cidade, afirmo diante do mundo inteiro. A Milícia estacionada em Guernica, naquele dia, era exatamente a mesma que havia confraternizado todos esses meses com o povo de Guernica, ganhando sua afeição. Foi a primeira a prestar auxílio naqueles momentos terríveis. [...] Não foi nossa milícia que ateou fogo a Guer-

nica, e se o juramento de um alcaide cristão e basco tem algum valor, juro diante de Deus e da História que aviões alemães bombardearam cruelmente nossa cidade até riscá-la do mapa. Guernica foi ferida, mas não morrerá. Da árvore brotarão novas folhas verdes em toda primavera; seus filhos a ela retornarão; suas casas serão reconstruídas, suas igrejas escutarão novamente seus hinos e preces. Guernica, o símbolo de nossas liberdades nacionais, e o símbolo da ferocidade do fascismo internacional, não pode morrer (HISTÓRIA DO SÉCULO XX).

O filme, em sua metáfora, vai de encontro ao significado da pintura de Pablo Picasso: mesmo que a globalização queira inserir todos no mesmo barco, a resistência que simboliza a obra de Picasso pode filtrar grupos ‘inrangeiros’ de estrangeiros. Mesmo que ela não bloqueie o processo econômico em si, traz como consequência que nasçam movimentos alternativos de resistência.

Guernica é obra de arte, é obra de filosofia, assim como é *Terra Estrangeira*. Existe no quadro de Picasso uma eternidade intemporal do sofrimento humano. O quadro vai além do fato histórico, ele descreve o efeito daquele acontecimento.

Gritos das crianças, gritos das mulheres, gritos dos pássaros, gritos das flores, gritos das árvores e das pedras, gritos dos tijolos, dos móveis, das camas, das cadeiras, dos cortinados, das panelas, dos gatos e do papel, gritos dos cheiros, que se propagam uns após outros, gritos do fumo, que pica nos ombros, gritos, que cozem na grande caldeira, e da chuva de pássaros que inundam o mar (WALTHER, 1994, p. 67).

Com estas palavras, Picasso termina o poema “Sonho e mentira de Franco”, no qual ele se refere pela primeira vez à guerra civil. Picasso pensa a obra de arte como uma resistência a algo que não se aceita:

O que pensa que é um artista? Um idiota, que só tem olhos, quando pintor, só ouvidos, quando músico, ou apenas uma lira para todos os estados de alma, quando poeta,

ou só músculos, quando lavrador? Pelo contrário! Ele é simultaneamente um ente político que vive constantemente com a consciência dos acontecimentos mundiais destruidores, ardentes ou alegres e que se forma completamente segundo a imagem destes. Como seria possível não ter interesse pelos outros homens e afastar-se numa indiferença de marfim de uma vida que se nos apresenta tão rica? Não, a pintura não foi inventada para decorar casas. Ela é uma arma de ataque e defesa contra o inimigo (WALTHER, 1994, p. 70).

O processo de abertura ao mercado internacional que o governo Collor promoveu dá o impulso de abertura à estória de *Terra Estrangeira* que revela os efeitos culturais da internacionalização, com a proliferação de terminologias e de expressões idiomáticas em inglês, mesmo entre pessoas de países diferentes que falam a mesma língua, como os brasileiros e angolanos.

Se por um lado, a obra mostra a resistência de manter as culturas regionais fortes e vivas, como faz o povo basco preservando sua língua e costumes, de outro, no caso de Miguel, há a adesão em querer ser estrangeiro dentro de si mesmo e dentro do seu universo de convívio social, aceitando as esmolas que os países desenvolvidos lhes dão, como as gorjetas e os cachês artísticos pagos para ele tocar em um bar de música internacional. Isso leva que ele imite a forma de ser e de viver do outro, mas do outro que não é o brasileiro e nem o português, o outro que se afeiçoa à cultura americana, como um índio que ganha uma bugiganga e troca sua independência por isto. Miguel quer fazer parte do novo mercado, nem que ele tenha que contrabandear sua cultura por outra e ser estrangeiro duplamente.

Quando aqui chegaram, os portugueses traziam bugingas para oferecer aos índios. Desde então, a história do Brasil é uma história de esmolas dos poderosos para os humildes. Ao mesmo tempo em que matavam os índios, os colonizadores distribuíam esmolas para eles. A independência também foi uma esmola: no lugar de um presidente

brasileiro, eleito por nosso povo, tivemos um imperador, filho do rei da metrópole. ... Vinte anos depois da redemocratização, o povo brasileiro olha ao redor da pujante sociedade que foi construída e apenas recebe pequenas esmolas da globalização. A elite brasileira se surpreende ao perceber que o capital global trata como pedintes todos os brasileiros, inclusive os ricos. Comemoramos como uma glória divina que parte da nossa sociedade tenha acesso a produtos importados, como um pedinte que agradece aos céus a esmola que chega às mãos (BUARQUE, 2002, p. 58-59).

Além disso, o personagem Miguel, por ser branco e brasileiro, por falar um pouco de inglês, ou melhor, gastá-lo, mesmo sendo um vocabulário pequeno, usa-o perto dos angolanos, no sentido de se exibir e mostrar uma superioridade que a colonização embutiu em sua mente, no caso, a referência da colonização do mercado internacional e não a lusitana. Dos EUA, em relação ao resto do mundo, que coloca na cabeça das pessoas que o inglês deva ser uma língua universal.

Nessa cena, o sentido da fala do personagem Miguel é mostrar que ele sabe inglês e, por isso, acredita ser superior aos outros pares. Mostra o personagem tocando Jazz e não MPB ou samba, querendo renegar por completo suas origens e fugir delas. Renega a própria língua portuguesa, falada ou cantada. Inclui-se também nesta análise a superioridade que os colonizados brancos portugueses se sentem diante dos negros, porque, na atual economia mundial, os países africanos são mais pobres que o Brasil.

Em compensação, em *Terra Estrangeira*, os angolanos fazem questão de manter suas expressões dialéticas e de preservar as gírias e palavras típicas da língua, mantendo presente a cultura do país, mesmo que estejam ausentes. Nesta nuance e no antagonismo entre preservar e manter a cultura ou se globalizar, o filme é costurado “*take a take*”, abrindo uma análise de reflexão sobre a atual situação geopolítica do mundo e o choque de tendências.

Mais adiante, neste trabalho, será aberta a lacuna para se dis-

cutir a frase do poeta Fernando Pessoa: “Minha pátria é minha língua” e a complexidade dessa expressão em toda sua imensidão.

HOTEL DOS VIAJANTES/EXT./NOITE: (Igor parece duvidar do que Loli diz e se dirige ao angolano 1): Falaste como quem sabe. Entrega lá o gajo senão ainda te arriscas a ser deportado. ANGOLANO 1: Chê... deportação... deportação... qual é? Aqui não há Kigila, meu [...]. Aqui está tudo legal! (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 81).

Vários angolanos e cabo-verdianos que moram em Lisboa acabaram participando de *Terra estrangeira*, acentuando ainda mais a mistura de sotaques do filme como gírias de um dialeto informal designado entre os jovens africanos como “pretoguês”. Durante as filmagens, Daniela Thomas montou um pequeno vocabulário com as frases mais exóticas que ecoam pelo longa-metragem. Conheça seus significados: Madjé: rapaz, cara. Xotas: polícia. Wafekia: interjeição similar a “que absurdo!”; Dread: legal, Bué de vezes: muitas vezes. Mambo: negócio. Pulas: brancos. Guetas: negros. A-ka!: interjeição de espanto, tipo “não diga”, Panco: adjetivo que sugere maldade. Vaidikula: homem apaixonado. Cara de grego: safado. Himalaias de buereré: muitíssimo (FONSECA, 2007, p. 258).

A personagem de Laura Cardoso (Manuela) faz questão de falar expressões em basco. A cena mais interessante referente a este assunto é quando a personagem, antes de morrer, chama o pai, na expressão basca: Aitá. Isso nos faz refletir que, antes de morrer, ela volta à sua origem, ela se reencontra com sua nacionalidade primária.

O filme *Terra Estrangeira* abre uma reflexão: como as cidadanias dos personagens sofrem, em quase todos os casos, uma miscigenação, mas que a raiz primeira fica aberta no território natal deles. É como se, antes de morrer, a personagem fizesse uma



regressão ao seu lugar de nascer, ao berço da sua existência. Fecha um ciclo, reencontra-se ou, talvez, somente morra na linha intermediária da terceira cidadania, nem do Brasil e nem basca, mas na frequência dos dois lugares.

Durante algum tempo Manuela olha atônita para a tela. Depois, levanta-se e vaga pela sala. O seu rosto, visto em close, está totalmente transtornado. MANUELA: Aitá, aitá (pai em basco) Manuela se deixa cair novamente no sofá, derrotada (THOMAS, BERNSTEIN, SALLLES, 1996, p. 22).

Quando a personagem Manuela explica ao filho Paco que guardou dinheiro a vida inteira na poupança para conhecer a terra dela, ela fala com orgulho de voltar à sua terra nativa. O brilho nos olhos da personagem em cena demonstra este sentimento.

No filme, este sentimento é apresentado justamente quando o Governo Collor confiscou os sonhos das pessoas e, no caso da personagem, junto com os sonhos, cortou o retorno ao seu cordão umbilical, a possibilidade de regresso às suas origens.

O filme começa com Manuela querendo estar numa *Terra Estrangeira*. Depois troca de posição com o personagem do seu filho, que vai para terras estrangeiras realmente. O interessante de tudo isso é mostrar que já que ela não pode retornar à sua terra fisicamente, pelo menos voltou falando sua língua antes de morrer.

SALA/APART.MANUELA/INT/NOITE MANUELA: (sorrindo) Eu descobri no jornal uma agência de viagens que deixa a gente pagar a passagem para a Espanha em trinta e seis vezes, com juros baixíssimos. PACO: Juros, mãe? MANUELA: É. PACO: Você sabe o que significam juros, no Brasil? A gente vai ficar pagando a vida inteira! MANUELA: Engano seu. Isso e mais o que eu guardei na caderneta, vai dar certinho. Pode ir se preparando, meu filho, para conhecer a terra de sua mãe (THOMAS, BERNSTEIN, SALLLES, 1996, p. 18-19).

*Terra Estrangeira*, nas entrelinhas entre uma cena e outra, dá o peso do eixo de força deste cabo de aço: de manter a cultura local ou de se tornar globalizado. A cena do ‘Hotel dos Viajantes’ (nome proposital para denotar um hotel de circulação rápida, de estrangeiros que, na eterna rotina de viajantes, acabam sendo permanentes, porque ficam somente como passantes de um lugar para o outro) mostra Miguel, um brasileiro que mora em Portugal, que fala a mesma língua dos angolanos, que usa expressões em inglês para cumprimentá-los e se comunicar, no intuito mais de se exibir do que se tornar compreendido.

HOTEL DOS VIAJANTES LISBOA/EXT./ DIA (20 DE MARÇO) Em Lisboa, vê-se a aparência decadente do exterior do Hotel dos Viajantes, uma estrutura de quatro andares com a fachada de azulejos semi quebrados, que defronta o cais. Miguel passa por um grupo de angolanos que conversam sentados nos capôs dos carros estacionados frente ao hotel. Miguel os cumprimenta com um *high five* (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 34).

O filme não retratou, em suas nuances e no conjunto roteiro e imagem, os efeitos da globalização e os choques de resistência que se desencadearam. *Terra Estrangeira* não mostra, de forma abrangente e expressiva, aquelas pessoas que não defendem os costumes e a cultura local e nem falam como Miguel, pois são aqueles que deixaram de se globalizar porque não conseguiram ser incluídos dentro do processo, não tiveram a oportunidade de ser nem da resistência e nem adeptos do novo mercado, embora tenham vontade de consumir e de passear nos shoppings, mas não possuem roupas interessantes para isto; alguns sequer têm sapatos ou cheiram bem para frequentar o local, enfim, não possuem dinheiro para estar num ambiente em que o capital é o agente principal de cidadania.

Essas pessoas olham para aquele conglomerado de lojas como se fosse um lugar completamente novo, um novo país, um novo território, um lugar onde se sentem estrangeiras por dentro e são

tratadas por fora como ‘inrangeiras’, o neologismo de Cristovam Buarque.

Foi como um turismo no exterior. Surgiram os vigilantes, como se fossem guardas aduaneiros, pedindo crachás como se fossem passaportes; por não terem reais, os ‘turistas’ não podiam comprar nada, como se estivessem no exterior e não possuíssem dólares; eram proibidos de pedirem esmolas, como se não tivessem visto para trabalho; as roupas que usavam eram tão diferentes que se percebia de longe que não eram da mesma nacionalidade dos frequentadores habituais do shopping, os quais, segundo informava a matéria, ficavam todo o tempo observando os visitantes como se estes fossem estrangeiros de alguma exótica terra distante (BUARQUE, 2002, p. 18).

Em pequenas pinceladas, *Terra Estrangeira* sopra partes muito sutis sobre a questão dos ‘inrangeiros’, que não são nem a resistência e nem a adesão: na figura do personagem Paco, no momento em que ganha a roupa nova de Igor no aeroporto, para transmitir uma aparência aceitável e, assim, poder passar na imigração sem problemas ao chegar a Portugal.

Entretanto, quando Paco se subordina em ser uma mula e, ao mesmo tempo, em ser vestido como uma pessoa ‘de bem’ ou ‘do bem’, nas duas significantes morfológicas da palavra, para obter um *layout* considerável dentro da estética do *status quo*, o personagem não tem a consciência real de fazer e de se prestar a este serviço ou a este mercado.

AEROPORTO//NOITE (26, MARÇO): Paco sobe uma escada rolante no aeroporto de Guarulhos, a barba por fazer, a camisa amassada e manchada. Ao chegar ao andar superior, um braço envolve seus ombros. Igor olha para ele. IGOR: está tudo certo com o passaporte, Paco? PACO: Tudo certo, tudo certo. IGOR: Mas está com uma aparência horrível, meu rapaz. Deixa-me ver. Vamos dar

um jeito nisto. Desta forma não entras na imigração. BANHEIRO/AEROPORTO: Paco está usando o blazer e a camisa de Igor, já barbeado, enquanto Igor está vestindo uma camiseta de turista, com um tucano estampado no peito. Igor joga a jaqueta de Paco na lata de lixo. Ao fundo, uma mala preta, impessoal. PACO: Agora estás mais elegante. (pausa) Olha, eu consegui Lisboa viu? Não Madri. PACO: Lisboa?! IGOR: Mas com o dinheiro que vais ganhar, chegas rapidinho em San Sebastian. Esse é o Hotel em Lisboa. Não vai se atrapalhar, hein? (mostra o cartão do Hotel dos Viajantes e o coloca de volta no blazer). No máximo em 24 horas, o Miguel, um conhecido meu, vai apanhar a mala contigo. Aqui tem 100 dólares. É para o táxi! O resto ele te dará lá. Aí te mandas para a Espanha, certo? (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 46-47).

A outra obra de Walter Salles, o filme *Central do Brasil*, trata de indivíduos que não sabem usar e não tem acesso à internet. Usam ainda os serviços de uma pessoa para, através dela, poder expressar suas idéias e se comunicar, pois não sabem escrever uma carta: são analfabetos. Para eles, a globalização é um nome sofisticado que, uma vez ou outra, ouvem na televisão ou no rádio, em uma matéria jornalística, sem saber o significado da palavra.

O fim do regime militar dividiu ainda mais o país, em razão de a sociedade já estar dividida, do momento internacional e da falta de um projeto aglutinante. Quando foi reconquistada, a democracia se afirmou numa sociedade cuja modernidade dividia o povo em incluídos e excluídos, as duas parcela se tangenciando, sem unidade entre elas. A democracia brasileira ficou restrita aos momentos eleitorais. Entre uma e outra eleição, o Brasil se vê dividido por um sistema de apartação com desenvolvimento separado: buscando de um lado, o aumento da riqueza e, do outro, apenas a sobrevivência (BUARQUE, 2002, p. 96).

A globalização, então, passou a gerar e a condenar milhares de pessoas à indiferença. O filme *Terra Estrangeira* para *Central do Brasil* é um parâmetro dessa desigualdade, entre o mundo globalizado e as classes sociais ignoradas desse processo.

Embora sejam poucos os neonazistas que assumem a perseguição aos estrangeiros, muitos são os europeus que começam a defender a necessidade de manter bárbaros pobres do Terceiro Mundo afastados das fronteiras. A luta contra a imigração será vista como uma forma de impedir que o barbarismo dos neonazistas, mas terá como efeito que moram os pobres em seus respectivos países. No Brasil, dentro da própria fronteira nacional, por fora de um modelo de crescimento que beneficia apenas uma minoria, a desigualdade cresceu tanto que começa a se transformar em diferença (BUARQUE, 68, p. 19).

O filme *Central do Brasil* fala mais dos ‘inrangeiros’ do que *Terra Estrangeira*. Contudo, ressalta-se na comparação entre os filmes: o que ‘sobrou’ no Brasil, *Terra Estrangeira* não conseguiu absorver. Na verdade, o filme é resultado dos ‘inrangeiros’, aqueles não incluídos na economia e na distribuição de renda brasileira com a globalização e, por isso, como passo seguinte, caiu na obra *Central do Brasil*.

Os dois filmes parecem se completar, cada uma enfocando um lado de ver o Brasil diferente: o lado de dentro e o outro de fora, porém ambos vizinhos, tratando de pessoas que ou são estrangeiras ou são tratadas como ‘inrangeiras’.

Estranha globalização, que une e desagrega. Une estrangeiros internacionalmente e desagrega nacionais internamente. Uma globalização que aos poucos vai abolindo o conceito de estrangeiro e colocando no lugar o conceito de *inrangeiro*: estrangeiros dentro do próprio país, excluídos dos benefícios da modernização (BUARQUE, 2002, p. 19).

Essas comparações resgatam as duas noções de estrangeiros: aquele que emigra e o que está excluído do sistema. Há ainda aquele que é estrangeiro dentro do seu próprio país, porque se isola ou se globaliza tanto que perde referências de um lado ou do outro, como pertencente a um país ou a uma cultura ou não pertencente a país algum, aderindo a uma cultura mundial que é construída pelos países dominantes.

A droga, por exemplo, é vendida no mundo como um produto globalizado ilegal. As filiais que representam seus pontos de venda, os guetos e favelas, estão excluídas. Elas servem de mulas da globalização. O grande articulador não se envolve, mas sustenta o comércio.

Outra expressão da criatividade dos favelados é aproveitar a crise das drogas como fontes locais de emprego. Essa ‘solução’, ainda que tão extravagante e ilegal, reflete a crise da sociedade norte-americana que com seus milhões de drogados produz bilhões de dólares de drogas, cujo excesso derrama aqui. É nessa base que se estrutura o crime organizado, oferecendo uma massa de empregos na própria favela, bem como uma escala de heroicidade dos que capitaneiam e um padrão de carreira altamente desejável para a criançada. Antigamente, tratava-se apenas do jogo do bicho, que empregava ex-presidiários e marginais, lhes dando condições de existência legal. Hoje em dia é o crime organizado como grande negócio que cumpre o encargo de viciar e satisfazer o vício de 1 milhão de drogados. Quem quiser acabar com o crime organizado, deve conter o subsídio ao vício dado pelos norte-americanos (RIBEIRO, 1995, p. 205).

Como exemplo, podemos citar os acadêmicos da USP que, isolados na academia, não enxergam a favela ou a vendedora de balas no farol; estudam sobre o povo, mas ficam cada vez mais distantes deste povo quanto mais tempo na academia permanecem, por somente estudarem e não se relacionarem. Portanto, a

sociedade está se tornando um pouco ‘estrangeiros’ por estarem segmentadas em guetos urbanos, culturais ou sociais.

Como globalizar sem excluir. O século XX deu o grande passo para aproximar os homens do sonho de um mundo onde todos participassem de uma mesma humanidade, mas fez isso apartando os seres humanos entre si. Todos os ricos do mundo passaram a fazer parte do mesmo país, nos desejos, nos gostos, nos hábitos, mas ao lado, bilhões de pobres foram excluídos, estrangeiros a modernidade. No mundo de hoje não há estrangeiros, e todos nós somos estrangeiros. O século XXI terá de erradicar a exclusão daqueles que ficaram à margem do processo de integração e da modernização (BUARQUE, 2002, p. 117).

Há aqueles que moram em condomínios fechados, em bairros de luxo cercados com guaritas de segurança por todos os lados. Frequentam os mesmos lugares com as mesmas pessoas. Possuem um padrão de vida internacional que são os mesmos em qualquer lugar do mundo. Ou ainda aqueles que moram nas favelas, aceitos somente na sua própria comunidade, sendo excluídos do mundo dos que possuem bens de consumo diferenciados ao seu redor.

Mas, mesmo sem o muro de Berlim e sem a cortina de ferro, o mundo mostra-se ainda assim dividido em duas partes segregadas. Não mais por barreiras ideológicas ou regimes políticos, mas pela diferença no direito de acesso aos bens e serviços da modernidade, conforme o lado onde a pessoa more (BUARQUE, 2002, p. 87).

Volta-se, assim, à reflexão de Sartre no prefácio de Camus: o estrangeiro é uma ilha.

Enquanto isso, os jovens frequentadores do shopping seriam capazes de viajar ao exterior, de ficar meses em intercâmbio, como se não saíssem de seu próprio país. Onde

estivessem, teriam as mesmas condições de vida, o mesmo padrão de consumo, veriam os mesmos filmes pela televisão, comeriam a mesma comida dos Mcdonalds. Sentem-se tão bem no exterior, que aqui são instrangeiros também (BUARQUE, 2002, p. 18-19).

Na primeira fase da estória de *Terra Estrangeira*, Paco é um exemplo típico de ‘*instrangeiro*’ e estrangeiro ao mesmo tempo na mesma pessoa. O personagem morava ao lado do viaduto Minhocão; disso, várias coisas podem ser intuídas: a primeira delas é no sentido arquitetônico, pois morar próximo a um viaduto é uma posição de moradia que não fica nem em uma rua ou vila, é um elevado numa avenida, como se a pessoa morasse deslocada do chão, como se a pessoa não tivesse raiz, que faltasse um caminho reto oferecendo um sentido de entrada e de saída, de começo e de fim, de trânsito entre um ponto e outro, de partida ou chegada.

O esplendor da sua decadência tem como cenário a arquitetura cruel do Minhocão. A idosa personagem de Laura Cardoso tem em que se apegar: a origem basca. E sonha juntar suas míseras economias para voltar a San Sebastian, à terra natal. O seu filho (Alexandre Borges) é a negação de qualquer origem. O Minhocão é a sua referência cultural, com seus edifícios maculados pelo viaduto e os painéis gigantes que anunciam cuecas e calcinhas (CAKOFF in FOLHA DE SÃO PAULO, 1995).

Fica parecendo que se mora num lugar que não está fixado a nada, que está sempre em fluxo contínuo, sem permanência e sentido de cidade, com lugares que formam uma idéia de comunidade e de moradia, como lugares: a padaria, a igreja, o mercado, a banca de revistas.

Depois há o sentido de viaduto enquanto peça urbana de uma cidade com todos inconvenientes que um viaduto apresenta, desde o barulho, que provoca uma sensação de congestionamento sonoro e não só de trânsito, até a impressão de se morar no meio da passagem de algo, de se morar estorvando algo ou alguém



que está seguindo para frente e nunca pára por lá, somente segue, como o próprio estrangeiro.

Então, para começar, o personagem de Paco é um ‘instrangeiro’ no Brasil. Onde ele mora não tem sentido de lar, na conjuntura do que um lar, uma casa, significa para alguém, como extensão do aconchego, do útero arquitetônico que se entrelaça a vida do cotidiano.

Mora embaixo de um viaduto quem não tem teto para morar. Ao lado, também fica esta sensação incompleta de lar, como um lar sem endereço certo, um lar que é gravado num lugar que, na verdade, é um local de passagem e não de fixação de algo. Depois tem aquela relação do lugar com o suburbano, como se fosse empurrado para a margem de um lugar, que já é a margem em si do próprio lugar. O filme vai demonstrar também um vazio na intenção dos personagens em achar um lugar que represente a casa deles. O simbolismo desse lugar vazio é que os condena a um eterno estado de deslocação, sem ancorar em porto algum.

Daí deriva um segundo desejo: o de fazer um filme de geração, sobre jovens desesperançados e sem alternativas em sua própria terra, que são incapazes de se fazer aceitar, de tomar posse de um novo país, e que, portanto se vêem condenados a um estado de eterno deslocamento. O tempo histórico é a virada da década de 80 para 90. Quando sobraram apenas o discurso político sem ideologia, o escapismo, a alienação e a onipresença da televisão (SALLES, THOMAS, 1996, p. 14).

Os personagens de Paco e Alex não têm saudade de casa, pois todos os lugares que eles tinham como referências de um lar eram transitórios, como se fossem moradores de rua, cujo lugar onde habitavam fosse um dormitório, e não parte de uma extensão própria de suas existências, como a maioria das casas é. Eles não perderam o referencial de quem são e de onde estão, porque nunca tiveram. O interessante da cena descrita abaixo é que eles têm vontade de voltar para casa, mas não sabem o que é ou onde fica.

Não há a memória completa da imagem da casa formada na mente deles; é como se a casa se ausentasse do imaginário dos dois. Essa casa pode ser em qualquer lugar e, ao mesmo tempo, em nenhum.

CARRO/INT./NOITE: Chove muito. Alex limpa o vidro com um pano e tenta olhar o mapa. [...] PACO: Vê aí a Espanha, uma cidade chamada San Sebastian. ALEX: San Sebastian? Pra quê? PACO: Fica no norte, perto da França. [...] ALEX: Tá aqui, ó, San Sebastian. (Paco tira o cartão postal do bolso e dá a Alex, que o olha). PACO: Eu estou indo para lá. ALEX: Praqui? Para quê? O que você quer fazer aqui? PACO: Eu quero ir lá olhar. [...] Olhar por alguém. ALEX: Olha, eu acho que eu não quero mais olhar para coisa nenhuma na minha vida, viu? Eu queria tanto voltar pra casa. PACO: E onde é que é tua casa? ALEX: Boa pergunta. Sei que aqui é que não é, né? Sei lá viu? Moema, Duque de Caxias, Mooca. Acho que eu ficava feliz até se eu morasse debaixo do Minhocão, viu? (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 96).

Tudo isso para dizer que quando não se tem memória de alguma coisa, como no caso dos personagens sobre a imagem da casa deles, a saudade torna-se uma utopia. Então, muitas das saudades descritas ou subentendidas no filme não passam de utopias. A saudade daquilo que sonha se ter, em 'voltar para casa', mas que não sabe que casa é. A partir daí, tudo passa a ser uma utopia: a saudade não sentida, porque ela é uma projeção de uma realidade ausente.

Quando o personagem Igor fala da memória que está indo embora, é da memória no seu sentido coletivo: a memória do mundo, das culturas, a memória da história e do homem como construtor e participante dela. Retoricamente, é como se tivéssemos que inventar a memória da memória para recordar quem somos no mundo e na sociedade. Um doente *de Alzheimer*, por exemplo, todo seu repertório cultural é apagado. Essa comparação é para dizer que a globalização torna a maioria das pessoas doentes da

memória, com saudades de nós mesmos, como um doente de *Alzheimer*, na condição de nos apagarmos por dentro e por fora, roubando a elucidação de quem somos ou de onde estamos. Há um processo de castração da própria nacionalidade escondida nesta ausência.

[...] a memória, Paco, foi-se embora junto com o ouro e os visionários, com os santos barrocos e o Aleijadinho. Estamos a viver o império da mediocridade, meu amigo, dos engarrafamentos em shopping centers, dessa falsa modernidade de janotas. A aventura da descoberta, da colonização, da imigração [...] todas as provas incultas, de leitores de Sidney Sheldon. É o fim do mundo! É o fim do mundo! Foi há muito tempo e o diamante esta acabando. [...] Essas são as grandes pequenas provas, o dia-a-dia, o suor da gente comum (SALLES, THOMAS, 1997, p. 37).

O que torna possível o seqüestro da memória de um país? Um dos motivos é o seu esvaziamento cultural e não territorial. Mesmo se todos os moradores do Brasil ou qualquer outro país resolvessem fazer as malas e se mudar para outro país, mesmo assim o país estaria existindo dentro deles, mas acabaria de existir aqui dentro, porque a presença não física dos corpos e dos seres não muda o país do lugar e nem o faz deixar de existir. O que faz este país existir como construção de cidadania é a manutenção dos hábitos culturais e da própria cultura, do idioma inserido neste repertório cultural, que é herdado, evoluindo geração após geração. Portanto, caso houvesse um 'blecaute de gentes' mesmo assim o país existiria.

Então, a cultura é um fator determinante para que o país exista dentro e fora dele. Mas as oscilações que os idiomas vêm sofrendo por conta da globalização estão moldando uma nova colonização. O estrangeirismo é injetado nas palavras, nos nomes das pessoas e das coisas, tornando pessoas reféns do mercado internacional por consequência da pressão externa ou por influência da tendência neoliberal.

Nos dias atuais, há sempre uma palavra nacional perdendo território para uma estrangeira, por causa da sua má ‘performance’ no novo vocabulário internacional. Para que sejam bem aceitas, devem ter um ‘desempenho’ global. Até as nossas garotas de programa trocam seus nomes por outros imitando a fonética inglesa, acreditando ser mais atrativas para o ‘mercado de consumo’, no qual nomes servem de rótulos, no intuito de serem expostos em vitrinas ou nas esquinas das avenidas. Tudo e todos servindo de ‘mulas’ do capitalismo.

Todos os dias, centenas de meninas brasileiras mudam seus nomes para melhor se integrarem com os seus clientes no turismo sexual global. Por causa da globalização, Maria viram Kellys, Sebastianas viram Jessicas – assim como, há algum tempo a Petrobras. Pensou em mudar o seu nome para Petrobrax. [...] Essas mudanças de nome fazem parte da mesma lógica de inserção rápida do Brasil na Globalização. O Brasil está de tal forma dominado pela lógica da economia global, que não imagina a possibilidade de haver pessoas com apegos a símbolos nacionais. A lógica brasileira não entende como é possível preferir um tradicional s nacional a um novo x que se acredita ser global, nem vê vantagem em manter o nome Maria no lugar de Kelly, se isto dificulta vender a menina no mercado sexual (BUARQUE, 2002, p. 45).

Toma-se a poesia de Fernando Pessoa para explicar que a pátria e o país se manifestam mais pela cultura do que pelo seu território, sendo a língua o fator determinante de nascer e morrer no mesmo lugar, mesmo viajando para outros tantos, sem cair na lacuna da terceira identidade estrangeira:

Não choro por nada que a vida traga ou leve. Há, porém paginas de prosa me tem feito chorar. Lembro-me, como do que estou vendo, da noite em que, ainda criança, li pela primeira vez numa selecta, o passo celebre de Vieira sobre o Rei Salomão, “Fabricou Salomão um palácio”. E

fui lendo, até ao fim, tremulo, confuso; depois rompi em lágrimas felizes, como nenhuma felicidade real me fará chorar, como nenhuma tristeza da vida me fará imitar.

Aquele movimento hierático da nossa clara língua majestosa, aquele exprimir das idéias nas palavras inevitáveis, correr de água, a porque há declive, aquele assombro vocálico em que os sons são cores ideais - tudo isso me toldou de instinto como uma grande emoção política. E, disse, chorei; hoje, relembrando, ainda choro. Não é - não - a saudade da infância, de que não tenho saudades: é a saudade da emoção d'aquela momento, a magoa de não poder já ler pela primeira vez aquela grande certeza symphonica. Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. **Minha patria é a lingua portuguesa.** Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente (SOARES *in* GALHOZ, CUNHA, 1982, p. 16-17).

Continua o poeta Fernando Pessoa:

Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal portuguez, não quem não sabe syntaxe, não quem escreve em orthographia simplificada, mas a página mal escripta, como pessoa própria, a syntaxe errada, como gente em que se bata, a orthographia sem ípsilon, como escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiisse. Sim, porque a orthographia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida. E a gala da transliteração greco-romana veste-m'a do seu vero manto régio, pelo qual é senhora e rainha<sup>2</sup> (SOARES *in* GALHOZ, CUNHA, 1982, p. 16-17).

<sup>2</sup> Texto publicado originariamente em "*Descobrimento*", revista de Cultura n.º., pp. 409-410, transcrito do "Livro do Desassossego", por Bernardo Soares (heterônimo de Fernando Pessoa), numa recolha de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; ed. de Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1982 vol. I, p. 16-17. Respeitou-se a ortografia da época de Fernando Pessoa.

O que Fernando Pessoa, na sua vasta sabedoria, teria nos ensinado com o texto acima? Primeiro que a língua é fator determinante para ditar a nacionalidade de uma pessoa. Que a língua fornece muito mais o sentido de existir de um lugar do que o lugar em si. O resto é completado pelos hábitos culturais. Mas o existir, enquanto cidadania possuída e não adquirida, está na língua que é falada.

A linguagem, em sua expressão mais genérica, é o grande vertebrador social. Nada o manifesta e representa as essências e as tendências de uma sociedade, de suas mudanças e desenvolvimentos. É o vínculo mais forte em o conceito superior e envolvente de Octávio Paz: A verdadeira nacionalidade de um homem é a sua língua. Bernard Shaw, referindo-se aos estadunidenses, expressava que a “a língua é não só o que nos une, sim o que nos separa” (FERRER, 1994, p. 11).

As páginas autobiográficas do livro de Ítalo Calvino, *Eremitas em Paris*, trazem ensaios, reportagens e um diário de viagem do autor italiano. Destaca-se, além das impressões e emoções vividas em Turim pelo autor, na sua cidade adotiva, a importância que ele dá à sua língua materna. Calvino apresenta nas cartas de *Diário Americano* (1959-1960) aspectos da vida nos Estados Unidos. São pequenos auto-retratos de fatos que marcaram sua permanência naquele país. Em tom melancólico, Calvino assevera que o emigrado tem necessidade de que alguém lhe escreva; que o mantenham ligado à terra de origem, senão logo sua correspondência começa a rarear, e ele esquece a língua nativa.

Depois há os desdobramentos do que cada palavra significa em sua origem ortográfica e morfológica, e outra no seu sentido da ‘alma’ da palavra. A origem ortográfica e morfológica é de onde ela é destilada. Já a alma da palavra é o que ela significa na atmosfera da qual ela é lançada.

Por exemplo: a palavra ‘fado’ vem do latim *fatum*, ou seja, ‘destino’. De origem obscura, surgiu, provavelmente, na primeira

metade do século XIX. Atualmente a explicação mais aceita, no diz respeito ao fado de Lisboa, é que o termo teria origem nos cânticos dos Mouros, que permaneceram no bairro da Mouraria, na cidade de Lisboa, após a reconquista Cristã. A dolência e a melancolia daqueles cantos, que é tão comum no fado, estaria na base dessa explicação. Há ainda quem aponte, na sua gênese, uma síntese de gêneros musicais, devido à abundante presença de outros povos em Portugal e a grande popularidade, em Lisboa, do *lundum* e da modinha.

Agora, no contexto da alma da palavra, ela é temperada pela sua atmosfera coloquial e cotidiana, inserida na cultura, na alma de sua gente, na sua expressividade comunicacional de existir e não apenas como palavra em prosa e verso. A palavra fado até pode significar ‘destino’, mas, na sua alma, sua designação transmuta para ‘saudade’ e ‘nostalgia’, dois sentimentos constantes na vida das pessoas em Portugal. Por isso, além dos dicionários, é preciso entender as palavras na forma falada pela ‘boca de suas gentes’.

Os temas mais cantados no fado são a saudade, a nostalgia, o ciúme, as pequenas histórias do cotidiano dos bairros típicos e as lides de touros. Na ditadura de Salazar, os temas envolviam o fado trágico, de ciúme e paixão, resolvidos de forma violenta, com sangue e arrependimento. As letras que falassem de problemas sociais, políticos ou quejandos eram reprimidos pela censura.

O fado moderno inicia e teve como seu expoente máximo Amália Rodrigues. Ela popularizou o fado com letras de grandes poetas: Luís de Camões, José Régio, Pedro Homem de Mello, Alexandre O’Neill, David Mourão-Ferreira, José Carlos Ary dos Santos e outros. Carlos do Carmo também tem seu nome associado à história da renovação do fado pela qualidade das letras que canta, cheias de preocupações de carácter social e recriadoras da memória da cidade.

O fado de Lisboa, hoje conhecido mundialmente, pode ser (e é muitas vezes) acompanhado por violino, violoncelo e até por orquestra, mas não dispensa a sonoridade da guitarra portu-

guesa, em que há excelentes executantes: António Cháinho, Raul Nery, Mário Pacheco, Ricardo Parreirae outros. Atualmente, muitos jovens, como Dulce Pontes, Joana Amendoeira, Mafalda Arnauth, Raquel Tavares, Kátia Guerreiro, Camané, Helder Moutinho, Mísia, Cristina Branco, etc., juntaram seus nomes aos nomes consagrados ainda vivos, dando um fôlego a este gênero musical urbana.

O fado dito típico é hoje em dia cantado principalmente para turistas, nas ‘casas de fado’ e com o acompanhamento tradicional. As melhores casas de fado encontram-se nos bairros típicos de Alfama, Mouraria, Bairro Alto e Madragoa. Mantém as características dos primórdios: cantar com tristeza e com sentimento as mágoas passadas e presentes. Também pode contar uma história divertida, com ironia, ou proporcionar um despique entre dois cantadores, muitas vezes improvisando os versos – então, é a desgarrada.

No filme *Terra Estrangeira*, a palavra fado entra no roteiro para significar que cada personagem foi para a Europa por causa do seu destino. Salles e Thomas (1997, p. 67) perguntam: o que significa fado? “A palavra fado significa destino”. Um destino que está associado à obra no pacto que Paco fez com Mefisto, metaforicamente mostrado quando ele ensaia o texto da peça de teatro e que, no teste, não é aprovado. Assim ele pede para ser enviado a terras estrangeiras. Outra conexão do fado dentro da obra refere-se à sua raiz nostálgica, no significado de fazer sentir saudades quem escuta suas letras e musicalidade.

O fado tradicional é executado, na maioria das vezes, por um violino. Estabelece-se aí uma conexão com o violino que Paco levou para a Europa, carregando em suas entranhas as pedras preciosas contrabandeadas. Então, no filme, o estilo musical fado tem duas análises: do objeto, ao que o fado se executa, e ao estado de saudade e nostalgia, que o fado corta a alma de quem o escuta. Essa saudade está impregnada no coração do emigrante em qualquer parte do mundo. O fado salienta este estado de melancolia como nenhum outro estilo musical poderia refletir.



*Terra Estrangeira* aborda a questão do estrangeirismo, alastrado e divulgado pela globalização, quando nos remete a pensar sobre as palavras usadas na linguagem publicitária nacional, como o *outdoor* que divulga a propaganda da calcinha *Hope*.

[...] É Manuela, mãe de Paco. Caminha finalmente em direção a um prédio triste, anos 40, decadente, do outro lado da rua. É o mesmo que vimos na cena anterior. A sua lateral direita é tomada por um gigantesco outdoor de calcinhas 'Hope'. (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 08).

Sobre isso, duas questões são salientadas: a primeira é o uso de palavras estrangeiras dentro do próprio país; a segunda é mostrar como o corpo é vulgarizado, tornando-se utilitário e visível no espaço público, quando serve ao mercado de consumo.

Embora não seja o mesmo mercado de consumo que vende 'mulas' para transportar drogas, para levar contrabandos, para servir de mão-de-obra barata no exterior, numa espécie de segunda escravidão não completamente gratuita, mas explorada a preço baixo, esse tipo de propaganda muito se assemelha ao primeiro, pois também usa o corpo como objeto do mercado, já que se apropria da imagem do nu em exposição em céu aberto – através da publicidade disposta, nas grandes metrópoles, em *outdoors* e cartazes. Embora esse nu esteja morto, frio, estático na fotografia, ele tem o mesmo objetivo: de servir de 'mula' para carregar marcas e conceitos de campanhas, de vestir o vazio aéreo urbano com um estranho objeto que não é natural daquele ambiente, poluindo o olhar do passante, usando palavras estrangeiras, fazendo, assim, uma colonização cultural embutida em uma cultura moderna onipresente.

A linguagem da publicidade opera, em grande parte, como um mecanismo de respostas entre o que uma coisa é e como é percebida. As perguntas provém de um público, geralmente incerto, comprometido com a trilogia inquisitiva de Holmes: o que um crê ser, o que os demais pensam

que um és e o que verdadeiramente um és. O público a hora que compra, busca uma referência que aclare suas dúvidas e satisfaça seus desejos, sem entender bem se os desejos correspondem a uma necessidade real ou só gerados por um gosto [...] (FERRER, 1994, p. 48).

A publicidade se utiliza de expressões idiomáticas estrangeiras para tornar suas peças mais atraentes, para vender mais, com um toque de uma modernidade subdesenvolvida. Em *Terra Estrangeira*, essa modernidade mora ao lado do viaduto. Modernidade que usa o Terceiro Mundo como laboratório de suas marcas ou 'grifes', estrangeiramente falando, para formar adeptos de uma modernidade superficial, esquecendo, subvertendo, alterando a modernidade das mentalidades, a modernidade científica e social. A modernidade superficial caminha no limo da globalização, tendo uma única função: homogeneizar culturalmente a sociedade em favor do mercado internacional. Darcy Ribeiro analisa os aspectos da sociedade brasileira que é capaz de se comunicar com seus contingentes modernizados e aceitar inovações, mas também está atada a formas arcaicas de vida.

Dada à homogeneidade cultural da sociedade brasileira cada um dos seus membros tanto é capaz de comunicar-se com os contingentes modernizados, como se predispõe a aceitar inovações. Não estando atados a um conservadorismo camponês, nem a valores tradicionais de caráter tribal ou folclórico, nada os apega às formas arcaicas de vida, senão as condições sociais que os atam a elas, a seu pesar. Essa atitude receptiva à mudança, em comparação com o conservadorismo que se observa em outras configurações histórico-culturais, não é suficiente, porém, por si só, para promover a renovação. A família mais humilde, do interior mais recôndito, vê no primeiro caminhão que chega uma oportunidade de libertação. Seus membros mais jovens só aspirarão a fazer-se motoristas e todos quererão antes partir do que ficar, prontos que estão a se incorporar aos novos modos de vida (RIBEIRO, 1995, p. 249).

O uso de palavras estrangeiras dentro do Brasil reforça a saudade de nós mesmos, a saudade da soberania lingüística. Para os latinos, o estrangeirismo tem o significado de expressão ou construção estrangeira no lugar de equivalente vernácula. Nesse sentido, o estrangeirismo pode ser entendido como uma vitrina da globalização no nosso próprio meio.

O estrangeirismo já irritava os estudiosos na década de 1920. O Projeto de Lei que proíbe o uso de estrangeirismo a fim de preservar a língua portuguesa não é inovação de Aldo Rabelo, deputado do PCdoB. Pesquisa da historiadora Beatriz Protti Christino, apresentada à Universidade de São Paulo (USP) em 2002, demonstrou que a preocupação não é uma novidade. Assim como hoje políticos e linguístas criticam o uso da língua inglesa, ela constatou que intelectuais de 1920 já manifestavam sua aversão pelo uso de vocábulos não oriundos do português. Na época, o alvo dos pensadores era o uso do francês pela burguesia e o marcarrônico português falado pelos italianos.

Alguns vocábulos rechaçados pelos intelectuais passariam despercebidos pelos cidadãos do século XXI: utilizar palavras como ‘sucesso’ ou o verbo ‘constatar’, por exemplo, era considerado pecado, um aportuguesamento desnecessário dos termos franceses *succès* e *constater*. A idéia central desses intelectuais, segundo a pesquisadora, era que a língua portuguesa não necessitava de palavras de outros idiomas, ela era auto-suficiente. “A língua pátria, para eles, oferecia vocábulos mais do que suficientes. Tratava-se de uma discussão imbuída de nacionalismo” (CHRISTINO, 2002).

Com o título *Português de Gente Branca*, a dissertação analisa três revistas cuja temática era a linguagem (*Revista de Língua Portuguesa*, *Revista de Filologia Portuguesa* e *Revista Brasileira*). Nelas, a historiadora constatou que os intelectuais cultuavam os modelos de Luís de Camões, Padre Antônio Vieira e Rui Barbosa e defendiam a hipótese de que quanto mais próximos os brasileiros chegassem desses modelos mais protegida a língua portuguesa estaria.

O repúdio recaiu sobre jeito de falar dos imigrantes, em especial os italianos, ridicularizados pelos intelectuais de maneira caricatural. As contribuições de índios e negros ao português falado no Brasil foram praticamente ignoradas pelos intelectuais analisados pelo estudo. “Eles igualavam o conceito de língua à norma culta estabelecida. O que saísse dessa norma era considerado uma não língua” (CHRISTINO, 2002).

Segundo Christino (2002), o combate aos estrangeiros era feito de forma incoerente, pois não levavam em consideração a construção e a história da língua portuguesa. Por exemplo: as palavras *almofada* e *azeite* foram incorporadas ao português após o domínio dos árabes nas terras lusas. Isso, segundo ela, demonstra que a língua não é estática, mas fruto de uma construção histórica da cultura. A historiadora argumenta que “é complicado tentar mudar a língua por decreto. Se o falante e a sociedade que aquela língua representa forem valorizados, a língua será valorizada. Ela vem junto com o resto da cultura”.

Darcy Ribeiro diz que o povo brasileiro é bem aberto e adapta-se rapidamente às inovações do progresso da língua ou qualquer outro elemento de cunho cultural. Por se caracterizar como um homem tábua rasa, ele incorpora as influências vindas de fora de forma quase instantânea, absorvendo-as e adotando-as, fazendo com que sejam nacionalizadas sem relutância. Diante disso, as saudades de nós mesmos fica congelada, pela ausência de uma memória que o processo de deculturação engole.

Esse é o resultado fundamental do processo de deculturação das matrizes formadoras do povo brasileiro. Empobrecido, embora, no plano cultural com relação aos seus ancestrais europeus, africanos e indígenas, o brasileiro comum se construiu como homem tábua rasa, mas receptivo às inovações do progresso do que o camponês europeu tradicionalista, o índio comunitário ou o negro tribal (RIBEIRO, 1995, p. 249).

Darcy Ribeiro demonstra que a nossa história sempre foi de alteridade, muito antes da chegada do processo de globalização

contemporâneo. Embora o processo nos faça mundiais mais pela inserção no mercado global do que pelas múltiplas contribuições culturais, diferentes dos motivos levantados pelo autor no seu livro, sofremos, hoje, uma segunda, ou uma potencialidade da primeira que já existia, e maior alteridade. Essa alteridade original, segundo o autor, produz uma civilização de âmbito mundial pela constituição de uma história formada por várias ramificações estrangeiras, que a colonização enraizou na pluralidade dos povos dos vários continentes que aqui atravessaram.

A história do Brasil é, por isso, a história dessa alteridade original e das que a ela se sucederam. É ela que dá nascimento à primeira civilização de âmbito mundial, articulando a América como assentamento, a África como a provedora de força de trabalho e a Europa como consumidora privilegiado e como sócio principal do negócio (RIBEIRO, 1995, p. 279).

Em algumas regiões do país, a alteridade da cultura brasileira foi mais acentuada por causa da massa de estrangeiros que ocuparam seus espaços urbanos e serem proporcionalmente tão grandes quanto à população local que já existia, fazendo com que não se exportasse somente um povo, mas uma forma de pensar europeizada.

Essa referência estabelece um vínculo com a terceira identidade do estrangeiro, já mencionada, mas fora do cinema, ocasionada pelo soterramento demográfico de outras culturas na formação da nossa sociedade. O produto do encontro dessas duas mentalidades, diferenciadas entre si e abertas ao acasalamento, é a terceira cidadania, que toma forma e desabrocha.

O que mais aconteceu com o Brasil aconteceu em São Paulo, que se viu avassalado pela massa desproporcional de gringos que caiu sobre os paulistanos. Em 1950, os estrangeiros, principalmente italianos e seus descendentes, eram mais numerosos do que os paulistanos antigos. A

esse soterramento demográfico corresponde uma europeização da mentalidade e dos hábitos (RIBEIRO, 1995, p. 407).

Segundo Darcy Ribeiro, as oligarquias das nações latino-americanas, alçadas ao poder com sua independência, não se tornaram independentes culturalmente; elas sustentam ainda uma alienação cultural, vendo seu povo com o olhar europeu e não nacionalista.

*Terra Estrangeira* vai ao encontro da referência de Ribeiro. O olhar que o governo Collor lançou sobre o país, retratado no filme, reeditou esta práxis, ao abrir as portas do mercado estrangeiro, importando *made in* qualquer coisa de fora, com a mentalidade de modernizar o ‘quintal’ das ex-colônias com bugigangas *hight-tech*, mas sem construir um projeto nacional de desenvolvimento e auto-sustentação interna. Por sua vez, o povo com baixa auto-estima política e monetária, sem ter para onde correr, voltou a se autocolonizar, refugiando-se em massa nas suas ex-colônias.

A colonização européia, iniciada no período imperial, respondia a uma atitude comum da oligarquia das nações latino-americanas, alçada ao poder com a independência: sua alienação cultural que a fazia ver a sua própria gente com os olhos europeus (RIBEIRO, 1995, p. 436).

Darcy Ribeiro relata que, embora tenhamos matrizes colonizadoras tão diferenciadas, conseguimos, mesmo assim, constituir uma nação com uma uniformidade e planificação lingüística, sem o uso de dialetos, como os bascos mostrados dentro do filme *Terra Estrangeira* e tantos outros povos europeus e demais países no mundo.

Segundo o autor, somos um dos povos mais homogêneos lingüística e culturalmente. Entretanto, neste ponto, discorda-se de Ribeiro: há grandes diferenças entre as regiões Norte-Nordeste, Centro-Sul e Sudeste do país. Além de expressões idiomáticas bem características e próprias em cada região, que não chega a formar um dialeto, mas que, através delas, é possível diferenciar

os moradores de cada Estado. Embora não haja nenhum contingente reivindicativo de autonomia, existem movimentos internos de emancipação territorial e política na região Sul, que solicitaram esta ação em várias ocasiões.

É de assinalar que, apesar de feitos pela fusão de matrizes tão diferenciadas, os brasileiros são, hoje, um dos povos mais homogêneos lingüística e culturalmente e também um dos mais integrados socialmente da Terra. Falam uma mesma língua, sem dialetos. Não abrigam nenhum contingente reivindicativo de autonomia, nem se apegam a nenhum passado. Estamos abertos é para o futuro (RIBEIRO, 1995, p. 454).

Este capítulo fez um prognóstico das nossas relações com os costumes e hábitos estrangeiros dentro do Brasil. Do estrangeirismo habitado no território à apropriação de terminologias e palavras estrangeiras. Do resgate de quem somos usando dentro da nossa 'casa' o espelho do outro à saudade da memória embutida ou na falta dela. E, principalmente, na terceira identidade que nasce do embate entre a globalização cultivada no solo nacional em detrimento da conservação da cultura local e das pessoas que, por se ausentarem ou por se integrarem a todo esse processo, se tornam estrangeiras de qualquer modo.





## Capítulo 3

# Ar estrangeiro. A diferença em exilar-se e ser exilado: os dois lados da contramão política

“A geografia deste exílio em *Terra Estrangeira* é Portugal.

Não mais a pai / país próximo, possível e complacente, mas uma terra tão em crise de identidade quanto a nossa, que recusa seus filhos, brasileiros, angolanos, moçambicanos, cabo, verdianos, refletindo a forma como os próprios portugueses são tratados pelo resto da Europa. Foi com grande fascínio que, numa viagem de pesquisa a locações, descobrimos e incorporamos ao filme a Lisboa Africana, sua surpreendente língua “pretoguesa” seus filhos vivendo em pensões à beira dos cais fétidos, órfãos ainda mais perdidos em *Terra Estrangeira* do que nós, brasileiros”  
(SALLES, THOMAS, 1997, p. 13).

“A Terra - Quando estamos longe da pátria nunca a recordamos em seus invernos”. Pablo Neruda (2003, p. 53)

CANÇÃO DO EXILADO: Se eu voltar a lambar as botas do passado. Se eu voltar a chorar a memória da memória: que me

seque a mão direita! Quando o teu calor vier pelo vento tardio,  
deste verão tão puro e corromper o meu tato; e o roçar da tua  
nuca, me fizer tremer. Se eu assobiar a tua mínima canção, se eu  
procurar a tua boca e o ruído das tuas ruas estrangular o meu  
coração: que me cole a língua ao paladar!  
Ô devastadora filha de Babel, feliz quem devolve a ti o mal que  
me fizeste!

Não pedirei mais perdão as virtudes do passado. Repetirei, em  
desassombro-se eu lembrar de ti, Jerusalém – com os que diziam:  
Arrasai-a! Arrasai-a até os alicerces!  
(ALMINO *in* FOLHA DE SÃO PAULO, 2002).

O filme *Terra Estrangeira* não fala explicitamente do exílio. Mas o exílio está a todo o momento em suas imagens, na forma em que os personagens foram colocados na condição de estrangeiros no contexto da estória. Mesmo sem pronunciar a palavra durante todo o percurso dos diálogos entre os personagens, o exílio está presente: ele é mostrado na situação do porque e como os personagens da estória tornaram-se estrangeiros. No caso, não por motivos políticos forçados, como acontece na maioria dos exílios em épocas ditatoriais, mas do exílio por “livre e espontânea vontade”, que é livre e espontâneo porque o indivíduo resolve se exilar. Porém, quando analisadas as razões pela qual uma pessoa chega ao ponto de se exilar, elas não preservam a mesma circunstância de livre e espontâneo, pois os motivos, geralmente, são sociais e econômicos.

O ato da pessoa levada a se exilar por desejo próprio é construído pela sua falta de opção em se estabelecer no seu país com dignidade, segurança social e econômica. É mais um projeto de auto-sobrevivência do que de ‘vontade voluntária’. Ou seja, resolve viajar porque todo um contexto de vida obriga essa pessoa a tentar contornar muitos obstáculos. Estes a impedem de prosseguir como cidadão em sua pátria ou casa, mesmo sem ser excluído da sociedade como um ser participante do universo de produção e de realimentação do capital.

O exílio é a ‘solução’ encontrada como a saída possível para superar as dificuldades internas, como uma fuga no caminho, vendo a ida para o exterior como uma tábua de salvação para se livrar dos seus problemas, mesmo que esses problemas tenham nascido dentro do seu país. Isso implica que o sujeito que escolheu este caminho tenha de superar dificuldades psicológicas para conseguir ser uma pessoa integrada numa comunidade, para que ele se sinta útil de alguma maneira, mesmo que esta comunidade não seja a sua de costume. Que ele encontre numa outra comunidade qualquer a oportunidade de ser alguém e que consiga se estabilizar, principalmente, no âmbito econômico.

O exílio, portanto, em qualquer condição, é o meio encontrado ou forçado de superar um problema que, internamente, está mal resolvido ou não resolvido pelos meios normais de vida ou pelos meios políticos suficientemente democráticos. O exílio, no entanto, é um processo doloroso de se abortar a cidadania, sem completar sua gestação integralmente, sem digeri-la de forma pacífica e tranqüila, sem se sentir um ser com uma extensão de viver ligado a uma cultura e não somente a um país.

Quando se é exilado, esta extensão é interrompida, como um curto circuito dado no percurso do processo normal de vida, em que o indivíduo tem de se colocar numa situação que ele não escolheu ou escolheu forçadamente pela falta de opção. É um curto circuito de rompimento de fronteira e não somente de passagem. Um curto circuito que o fragmenta, isolando-o do todo, mas que, ao mesmo tempo, o integra ao todo em partes, nascendo à terceira identidade do estrangeiro deste mosaico de retratos da sua cidadania, fora e dentro do seu conjunto arquitetônico em construção.

O exílio é o estado de estar longe da própria casa (seja cidade ou nação) e pode ser definido como a expatriação, voluntária ou forçada de um indivíduo. Pode-se também utilizar as palavras: banimento, desterro ou degredo. Alguns autores utilizam o termo exilado no sentido de refugiado.

Além de pessoas em exílio, há governos em exílio, como o Tibete. Ou nações em exílio, como o caso da Armênia de 1078 a

1375, que depois da invasão de seu território por tribos seljúcidas, exilou-se na Cilícia, formando um novo reino.

Pesquisando o sentido da palavra exílio, foram encontrados três significados no *Novo Dicionário Básico de Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda: 1) Expatriação, forçada ou voluntária, degredo, desterro. 2) O lugar onde reside o exilado. 3) Lugar afastado, solitário ou desagradável de habitar (FERREIRA, 1995).

Das três definições apresentadas, a mais próxima à imagem do barco encalhado na praia (imagem símbolo do filme e que simboliza visualmente a idéia de exílio em *Terra Estrangeira*) é a primeira, de expatriação, forçada ou voluntária, degredo, desterro; e a terceira, de lugar afastado ou desagradável de habitar.

O filme de Walter Salles e Daniela Thomas consegue desenraizar o espectador da poltrona do cinema, quando seu olhar entra na tela e, nesse espaço imagético, leva-o a romper a fronteira junto com os personagens; ou quando ele se sente impotente para movimentar aquele navio estéreo nas ondas do mar.

O olhar do espectador também se exila. Torna-se preso à inércia da cena ou à brutalidade de mover-se sem ir para lugar algum. É um olhar em fuga, em busca de um ponto de partida e de chegada. É como se *Terra Estrangeira* fosse um verso intransitivo visual; ele por si só comunica seu sentido sem precisar de complemento. É uma obra que não conseguimos dar o ponto final, o *The End* ou o *fade out*. A estrada continua e o filme acaba. Aonde chegaram aqueles personagens: saímos do cinema sem saber.

CARRO/INT./DIA: ALEX: (baixo, sorrindo e chorando ao mesmo tempo) Isso meu amor. Não dorme não, meu amor, que eu tô te levando pra casa. (chorando e cantando ao mesmo tempo). Talvez eu volte [...]. Um dia eu volto, quem sabe. [...] Mas eu preciso esquecê-la. Ó sim, eu estou tão cansado, mas não pra dizer que eu estou indo embora. A gente tá indo pra casa, meu amor. Eu tô te levando pra casa. Vou descendo por todas as ruas e vou tomar aquele velho navio. Um dia a gente chega em casa.

Eu juro que um dia a gente chega em casa , meu amor. Eu não preciso de muito dinheiro, graças a Deus e não me importa honey. Ó minha honey baby, honey baby. [...] ESTRADA/EXT./DIA: A voz de Gal Costa surge como um eco da canção entoada por Alex. No único plano aéreo do filme, o Peugeot é visto de cima, iluminado pela luz do entardecer, seguindo em direção a San Sebastian [...] (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 108).

Os personagens são de carne e osso. Paco fala que ele não tem como voltar ao Brasil. Ele mostra, nesse instante, que está numa situação de amarração e de impedimento, como o barco encalhado na praia.

[...] PACO (para si mesmo): Voltar para o Brasil?! (Paco volta a correr atrás de Alex). PACO: Eu não vou voltar para o Brasil! Eu não quero voltar para o Brasil! Eu não tenho nem como voltar para o Brasil! Eu tenho uma grana para receber e você sabe para quem eu tenho que fazer a entrega (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, 71).

A imagem do barco encalhado na praia traduz a atmosfera da estória do filme. Essa cena é o cordão umbilical para se chegar a todas as ramificações e explicações da obra antes e depois de vê-la. A imagem é como uma luva feita sob medida que veste o roteiro. Um casamento perfeito entre imagem e mensagem.

No início havia apenas uma imagem: a de um casal à deriva, encalhado numa praia deserta como um navio emborcado na areia. Logo depois a imagem materializou-se na capa de um livro do fotógrafo Jean Pierre Favreau. Foi estranhamente, nesse momento que tivemos a certeza que o filme também existiria (SALLES, THOMAS, 1996, p. 13).

Um ancorado ao outro o tempo todo, uma imagem estagnada, castigando os personagens a se reconhecerem naquele instante e a

terem, à sua frente, um retrato da situação em que se encontravam sem se darem conta disto. A imagem veio ao encontro do estado circunstancial dos personagens. Um devolvendo ao outro a sensação do exílio carregado dentro de si e o peso de carregá-lo sem conseguir sair do ponto morto de direção.

Sobrevive fora do espaço que poderia se realizar. Está todo o tempo no Hotel dos Viajantes. Sobrevive, lembremos duas imagens do filme, como um navio encalhado num banco de areia, como um carro disparado para romper a fronteira. Talvez seja exatamente aí, quando se procura referir a um sentimento bem localizado no tempo e no espaço, que o filme de Walter Salles e Daniela Thomas melhor pensa sua experiência através de uma imagem poética como a do barco encalhado ou a do carro rompendo a fronteira (AVELLAR *in* CARVALHO, 1997, p. 08).

Para entender o filme, tem que se entender esta imagem e sua representação em todo o contexto. A terceira identidade do estrangeiro é sacramentada a partir desse barco encalhado na praia, porque é através dela que enxergamos a cidadania, que só pode ser completamente desenvolvida quando não é interrompida em qualquer porto ou lugar de passagem.

Há um momento que o espectador precisa ficar atento à leitura sonora: quando Alex chora, sentada num banco da praça com a mala ao lado dela. É como se ela estivesse em posição de querer partir e, ao mesmo tempo, é uma lamentação de não conseguir concretizar o sonho de ir embora. O grande complemento nessa cena vem do som, da sirene do navio ao longe. Por estar longe, há uma leitura, talvez semiótica, de distância da personagem ao objeto de partida e à situação de retorno.

O navio toca a sirene como fazendo um chamado, um sino de aviso: vou-me e quem puder entre; é a última chamada aos tripulantes. Alex, inconscientemente, não pode entrar no navio, atender o chamado. Então ela se recente, chora na praça e, novamente, o objeto navio se transforma num personagem coadjuvante: ele conta a estória no papel de narrador, mesmo sem ter

fala. Ele é o narrador, porque narra o exílio e o exílio é o ponto central da estória.

Alex, chora, sentada num banco de uma praça, a mala ao lado. Ao longe, a sirene de um navio (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 26).

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

Na imagem do barco encalhado na praia, vemos que a cidadania representa uma carga cultural carregada na alma e no corpo, independente de se estar ancorado ou até semimorto, que seria o estado de quem se encontra no exílio relatado nos depoimentos.

Para vários entrevistados, o exílio é um estado de morrer sem perder o próprio corpo, como a carcaça de um navio em erosão. Para outros, é um estado de morrer por inteiro, e realmente acabam morrendo no exílio, lentamente. Cidadania, portanto, comporta, para muitos, um mundo que está à sua volta.

No decorrer da coleta de dados para esta pesquisa, foi conhecido o relato, em forma de entrevista, do professor Cibilis Viana, antigo chefe da Assessoria Econômica de João Goulart e secretário de Governo nas duas administrações de Leonel Brizola, no Rio de Janeiro. Descrevendo sobre a experiência e morte de Jango no exílio, ele diz que foi altamente poética e exprime o que o exílio representa na sua mais profunda dor:

Foi sua insistência em promover a reforma agrária que motivou o golpe de 1964, depondo-o e obrigando-o a asilar-se no Uruguai. Lá Jango permaneceu 12 anos. Nunca se

conformou por ser obrigado a viver longe de seu País, afastado do convívio do seu povo. Só quem viveu no exílio - brasileiro, principalmente - pode avaliar a tristeza profunda que atinge as pessoas. É uma dor permanente que não cede um só instante, mesmo nos momentos de maior descontração, qualquer que seja a situação em que esteja vivendo o exilado - no trabalho, entre familiares, durante as refeições, num encontro social. Essa dor não localizável não o abandona, sequer no sono. Mais do que ninguém, Jango padecia desse sofrimento. Nem nos momentos que demonstrava contentamento no convívio familiar ou quando realizava um bom negócio, no que era inexcusável, sua fisionomia deixava de revelar a dor profunda que não o abandonava. Jango não conseguia compreender porque a intolerância, porque o ódio, se ele nunca discriminou, nunca perseguiu, manteve ressentimentos, muito menos cultivou o ódio. Como era de prever, a dor do exílio afetou sua saúde, justamente no órgão por ela atingido-o coração (GOULART, 2002).

#### Sobre a morte de Jango no exílio:

Nos últimos dias de vida estava decidido a retornar ao Brasil. Não queria adoecer ou morrer longe da Pátria, da terra que tanto amou. Fizeram-se gestões, invocaram seu estado de saúde, tudo em vão. A ditadura alimentava-se da intolerância e do ódio, sem o que perderia sua principal razão de sobrevivência. Apesar de tudo, Jango estava decidido. Voltaria ao Brasil, quaisquer que fossem as conseqüências. Chegaria de surpresa à sua fazenda, em São Borja, e aguardaria as conseqüências. Por certo, seria preso. Tentariam expulsá-lo do território nacional (GOULART, 2002).

#### E continua:

Preparando-se para o retorno, deslocou-se para uma fazenda de sua propriedade na Argentina, na fronteira com



o Brasil, não muitos quilômetros de São Borja. E o fez, como sempre, acompanhado de sua inseparável esposa, Maria Tereza. Lá chegou na entrada da noite do 5 de dezembro de 1976, véspera de sua morte. Jantou com Maria Tereza, conversaram sobre generalidades, não disse a ela que se preparava para atravessar a fronteira. Como missionário, sabia como ninguém, manter reserva quando necessário. Mais do que nunca seus planos exigiam silêncio absoluto. Mas suas intenções eram evidentes. No dia anterior fechara um negócio de alguns milhares de dólares, dinheiro com que se abasteceria no País. Se vazasse qualquer indício perceptível ao governo brasileiro, a fronteira seria militarmente fechada, o rio Uruguai inteiramente patrulhado, e sua fazenda sitiada. A noite soprava um vento forte, sacudindo toda a casa. Jango já dormia, quando Maria Teresa o acordou, pedindo-lhe que fechasse um janelão na cozinha que não parava de bater. Depois se recolheu, voltou a dormir, não mais se levantando. Maria Tereza encontrou-o, a seu lado, na cama, já sem vida. Jango morreu no exílio, abatido pela profunda tristeza de viver longe da Pátria. Inúmeros foram os brasileiros penalizados pelo exílio. Muitos morreram no exterior. Entre os Presidentes brasileiros, Washington Luís, Juscelino, Jango foi o único que morreu longe da Pátria, dizimado pela dor da saudade, por uma imensa tristeza. Amigos e correligionários contataram a Polícia Federal para permitir a entrada do corpo em território brasileiro, para ser enterrado no jazigo da família, em São Borja. O coronel-chefe da PF no Rio Grande do Sul, autorizado por seu superior hierárquico, General-Diretor-Geral da PF no País, consentiu no traslado. Mas a intolerância e ódio ainda predominavam no ambiente militar. O coronel foi duramente interpelado pelo General-Comandante do III Exército por não o ter consultado, sendo obrigado a demitir-se da chefia da PF. Não houve a revogação da medida, mas o comandante do III Exército só permitiu a entrada do veículo transportando o corpo do ex-presidente em velocidade acelerada,

até o cemitério de São Borja, sem acompanhamento, onde o aguardavam seus amigos. Jango realizou seu maior desejo - retornar à sua Pátria, mesmo que o fosse depois de morto (GOULART, 2002).

Outra entrevista sobre a questão do exílio foi a da Senhora Maria Teresa Goulart, feita dia 2 de março de 2005, sendo os entrevistadores Ana Maria Rebes Guimarães, Tânia Fayal, Paulo Alberto Cruz, Antonio Oséas e Osvaldo Maneschy, com a colaboração de Ápio Gomes. Nesta entrevista, ela fala sobre o exílio, colocada na íntegra, sem cortes, pois seu relato mostra a sensação de agressão que é ser exilado, principalmente político: de sair só com a roupa do corpo e alguns pertences pessoais, de não saber direito para aonde se vai e, principalmente, de não ter noção de haver amanhã.

Foi através da leitura desta entrevista que se teve a nítida impressão do exílio como uma amputação do cotidiano de uma pessoa – nas palavras que seguem da senhora Maria Teresa, viúva do ex-presidente Jango:

Com a roupa do corpo [...] É. Roupa do corpo e uma malinha para os meninos, porque eu pensei: bem, não sei para onde vou, mas vou voltar, porque minhas coisas estão todas aqui. Mas uma coisa interessante foi o seguinte: como as pessoas mudam! (Ainda bem que nunca mudei, com poder, nem nada). Até a maneira com que os empregados me tratavam, quando eu morava no Torto, e a maneira que me trataram quando eu saí de lá. Foi uma coisa incrível a diferença, porque parece que ninguém queria chegar perto de mim. E eu tinha motorista; tinha a minha governanta, que viajou comigo, que foi um anjo comigo; meu cabeleireiro, que estava lá no Torto comigo, que viajou comigo, que foi até São Borja comigo - o Virgílio; e a Etelevina, que cuidava dos meninos, que era uma espécie de governanta, que foi para o Uruguai comigo e só voltou cinco anos depois, porque ela queria casar. Mas uma coisa me parecia que tinha fechado uma cortina na minha

vida, dentro da minha casa: a casa era minha, as coisas eram minhas. As pessoas não chegavam perto de mim. Eu embarquei no avião, entrei com meu pessoal todo, com o ajudante-de-ordem junto; passei por Porto Alegre, falei com esse assessor do Brizola; cheguei de madrugada em São Borja.

Lá no Rancho?

Sim [...] Gente, este foi o momento mais [...] aí eu chorei, me debilhei em lágrimas. Porque a gente chegando naquela fazenda, com aqueles bichos, tudo lá em baixo, aquela madrugada, aquele dia clareando, aquela solidão, aquele avião, aquelas pessoas dentro do avião [...] eu não sabia o que iria me acontecer em São Borja, naquela fazenda de que eu já não gostava.

A senhora já tinha idéia que aquilo já era, absolutamente, o início do desterro?-

Claro que sim, Claro que sim [...]. Quando eu cheguei me deu uma solidão, me deu um desespero, as crianças dormindo. Olhei aquela paisagem, aquele campo, a madrugada [...]

Aninha - Pampa gaúcho, que lindo [...] e a fazenda dela era linda [...]

Maria Teresa – É. Mas eu nunca mais vou esquecer este momento. O momento pior da minha vida foi este, porque me senti perdida naquilo ali. Aliás, eu nunca gostei daquela fazenda: era a única fazenda de que eu não gostava.

Aninha - E essa fazenda de que ela fala era assim: triste.

Maria Teresa - Continua até hoje assim.

Aninha - Era uma fazenda bonita, o campo... Acho que é um dos melhores campos da América Latina, do Rio Grande do Sul... Sei lá... Agora, a fazenda era triste. Na época que eu era criança, eu ia lá, quando Jango vinha a São Borja, eu ia com meu pai lá, já era triste. É uma fazenda escura: a casa é escura. A Tetê sempre fala de uma janela que batia e depois, lá em Mercedes, na Argentina,

na fazenda em que Jango morreu - também existia uma janela que batia na noite da morte do Jango. . .

Maria Teresa - Era uma coisa triste, sabe, aquela coisa melancólica, tétrica, tétrica. . . Fantasmagórica. . .

Aninha - Até a fazenda da Denise, que é do lado, era muito mais bonita.

Maria Teresa - A da Denise é lindíssima. . .

Aninha - Denise, era uma fazenda que Jango tinha ao lado do Rancho. Como é o nome dessa fazenda?

Maria Teresa - Rancho Grande.

Aninha - A triste era a Rancho Grande?

Maria Teresa - Era.

Antônio Oséas - A senhora chorou devido à tensão acumulada.

Maria Teresa - Claro, aí eu digo: o que estou fazendo aqui? Aonde vou? Onde vou parar com meus filhos. E sozinha, não sabia de Jango, não sabia de nada, ninguém para me orientar. . . Caí lá em São Borja. Porque, se eu caísse lá em Porto Alegre, estava o Brizola, estava todo mundo. . . Jango.

Mas, me levarem para aquele lugar, que eu detestava. E eu caí naquele buraco, ainda. . . Não deu outra, né?! Aí cheguei, arrumei as crianças, botei as crianças para dormir, fiquei com a governanta conversando, os meninos se despediram de mim. Aí eu falei com o Virgílio, o cabeleireiro: você vai ter de voltar; você não pode ficar aqui comigo [...] vão te prender, Virgílio. (Ah, não, mas eu quero ficar com a senhora). Não senhor, você não pode ficar aqui comigo, Virgílio, você tem de ir embora. Aí o ajudante-de-ordem do Jango convenceu o Virgílio a voltar. Aí, ficamos eu, a governanta e os meninos. E, aí, aquela despedida choros [...] os meninos, os ajudantes-de-ordens do Jango, que era o Azambuja (não me lembro qual era o outro); o comandante do avião. E aí nós ficamos naquela casa [...] Ah, eu dizia: meu Deus do céu, o que estou fazendo aqui nessa fazenda. Aí eu botei os meninos para dormir e fiquei na porta da fazenda, olhando tudo aquilo e dizendo: meu Deus do

céu, o que estou fazendo aqui nessa fazenda. Sozinha [...] Será que vai aparecer alguém aqui. Uma alma que venha aqui [...] Aí, passou. Quando foi, mais ou menos, meio-dia, uma hora da tarde, eu já tinha descansado um pouco, vi que chegou um jipe cheio de militares. Pensei: nossa, vão me levar presa. Só pode acontecer isso, o que esses homens estão fazendo aqui em casa? Aí, eu vejo que eles entraram para o outro lado da fazenda, onde mora o capataz. Os quatro desceram, falaram com capataz e vieram em direção à minha casa. Fiquei meio que escondida atrás de uma porta, olhando, e eles bateram na porta (o capataz bateu na porta e eles ficaram parados). Eles trouxeram uma mensagem do Comandante de São Borja, dizendo que eu não poderia permanecer ali em São Borja, porque estava correndo risco de ser presa e que eu tinha de me retirar. Mas eu iria para aonde?! Não tinha para aonde ir.

Aninha - Nesse dia, em São Borja, a notícia era de que o Jango viria para a fazenda. A Maria Teresa tinha chegado na madrugada, mas a cidade não sabia. Sabiam que tinha chegado um avião na cidade, mas não sabiam quem era. E a fofoca, na cidade, era que o Jango iria passar na fazenda, pegar a Maria Teresa. E aí, algumas pessoas da cidade foram para a estrada para bloquear a estrada, para dar tempo de o Jango aterrissar, pegar a Maria Teresa e sair. Eu lembro desta história, porque meu pai estava envolvido.

Maria Teresa - Aí, eu disse para ele, o milico que estava falando comigo, me dando ordens para sair: não tenho para aonde ir. Você quer que eu vá para aonde? Então vou para o centro da cidade e vou ficar sentada na praça. Falei bem assim para ele: “Não, mas a senhora não pode falar assim comigo, porque são ordens do Comandante”. Eu disse: olha, não tenho pra aonde ir. Eu não vou sair daqui, enquanto não souber notícias de alguém, do Brizola ou do Jango ou de alguém que me dê uma orientação do que eu tenho de fazer. Mas senhor não vai me levar daqui, não! Com o senhor, eu não saio daqui, não! Ele disse: tudo

bem, então tá. E foi embora. Eu dizia: meu Deus do céu, que apareça alguém, uma alma, um avião, uma coisa, uma condução [...] Para me tirar e meus filhos daqui [...] Não deu outra: (voooooonnnnn). O aviãozinho do Jango com Maneco Leanes. O Jango tinha mandado o avião. Mas foi uma correria tão grande, porque, como disse a Aninha, eles estavam esperando que Jango viesse. Pedi ao Maneco que esperasse um pouco, mas ele disse assim: “Não, Maria Teresa, é agora, vamos já, vamos, agora, para o Uruguai. Já está tudo preparado para vocês irem para o Uruguai”. Eu peguei os meninos, botei dentro do avião e saímos a toda [...] Aí, o Maneco me disse: “eu pedi licença ao aeroporto daqui”. Porque eles queriam que o Maneco descesse no aeroporto, viesse com os milicos me pegar, para saberem quem iria. Então, o Maneco não fez nada disso. Ele veio direto para a fazenda, me pegou e saiu voando para o Uruguai.

Pousou na fazenda?

Pousou na fazenda. Eu disse: os meninos têm de tomar café, têm de tomar mamadeira, e ele “não, não, não, não. Não dá tempo de nada [...] Nada, nada, nada [...] Foram com a roupa do corpo, novamente”.

De novo?

Entramos no avião, me lembro que era uma tarde linda, linda, linda. O céu azul, as nuvens azuis e a gente voando naquele avião. Eu disse: Maneco, aonde nós vamos, Maneco. Respondeu: “Vamos para Montevideú”. Montevideú (ah, aquele horror). E eu: fazer o quê em Montevideú, Maneco? Lembro-me que a Denise perguntou: “em Montevideú tem banana, Maneco?”. Ele falava: “tem, tem banana sim. Vamos embora para Montevideú”.

Denise Goulart - Eu nunca vou esquecer. A única lembrança que tenho desse dia, a respeito da pergunta que o Maneschy fez para a mamãe é que a gente perguntou a ele: aonde é que a gente vai? Aí ele falou assim: “Vamos dar um pulinho no Uruguai”.

Maria Teresa - É, ficamos 20 anos.

Aninha - O aeroporto de São Borja foi construído quando Brizola era Governador, João Goulart, Presidente da República; e meu pai, Prefeito. Foi construído porque, como o Jango ia muito à fazenda em São Borja (ele estava sempre lá), ele construiu um aeroporto com porte para descer o avião presidencial que ele usava na época, que não é essa coisa que o Lula usa hoje, chique. Era pior que o sucata: era um treco, que até vaca ia lá dentro daquele avião. Neste dia, a primeira coisa que eles fizeram, o Exército lá de São Borja, esse Coronel, o Comandante que a Tetê fala: eles foram lá na torre, quebraram equipamentos, praticamente demoliram o aeroporto. Reviraram a pista de terra com um arado, tiraram a placa porque o nome dele era Leonel Brizola, tomaram conta...

Maria Teresa - É isso mesmo [...].

Aninha - Era um aeroporto supermoderno, porque o Jango, o governo federal, instalou lá todos os equipamentos mais modernos e foi tudo destruído. A pista do aeroporto é tão boa que o Presidente da Argentina, até hoje, quando vem à fronteira, na cidade de São Tomé - desce em São Borja e atravessa a fronteira. Então, a primeira coisa que eles fizeram foi acabar com o aeroporto para não descer mais avião. Na fazenda tinha pista: aquela pista de terra.

E na sua chega a Montevideú, o Presidente Jango estava esperando vocês?

- Não. Não, o Jango chegou depois. Eu fui à primeira dos exilados a chegar lá. Mas, quando estávamos chegando, o Maneco chegou a avisar que desceríamos no aeroporto grande, o principal, mas aí avisaram a ele para que não descesse lá porque tinha uma multidão esperando. De jornalistas, e tudo [...] Todo mundo esperando lá. E que era para ele descer em Melija, um aeroporto onde descem os aviões pequenos, de fazendeiros, essas coisas todas. Descemos em Melija. Lá, não tinha ninguém, graças a Deus! Só tinha um casal que estava saindo. Eles ganharam até um prêmio como 'fotografia do ano': foram os

únicos a nos fotografar, no desembarque no Uruguai. Eu tinha até esta fotografia, que saiu em jornal. Eu chegando com os dois meninos no aeroporto. Eles estavam viajando no aviãozinho deles, nos viram e tiraram a fotografia...

Eram brasileiros?

- Eram. Mas eles moravam no Uruguai. Tempos depois, saiu nos jornais como a fotografia do ano. Um prêmio, não sei o que lá. Foi o único que conseguiu fotografar minha chegada lá. Descemos neste aeroporto, pegamos um táxi e fomos para casa do senhor Mintégui (conferir o nome 247), na Praça Independência, onde Brizola depois morou. Quando chegamos, o Mintégui não estava. Não tinha ninguém, porque ele estava nos esperando no aeroporto grande. Então, fiquei eu sentada na escada, com os dois meninos, esperando que o Maneco fosse avisar ao Mintégui que nós já tínhamos chegado, porque íamos ficar na casa dele. E, nós, sentados lá na casa dele.

E os meninos, dormindo na escada. Mintégui era amigo do Jango?

- Era. Foi quem conseguiu casa, e tudo, para a gente. E a cabeça da senhora, enquanto estava esperando (suas roupas, seus pertences todos em Brasília)? Eu achei que ia voltar... Que era um pulinho mesmo ao Uruguai [...] que eu ia voltar para pegar as minhas coisas (eu tinha bichos, eu tinha cachorro, tinha cavalo, tinha um monte de coisas: era uma fazenda aquilo). Nunca mais eu voltei. Meu carro, Nada, nada, nada, nada, nada.

A senhora foi indenizada, por isso?

- Não. Nunca. Nem sei onde foram parar as minhas coisas. Tinha quadros lindíssimos que Jango ganhava nas viagens, coisas de prata que ele ganhou no México. Coisas lindíssimas a gente tinha lá em casa. Nunca soubemos onde foi parar isso. E aí, nós ficamos lá, esperando o Mintégui chegar. Quando chegou, nos levou para uma casita lá numa praia

- Solimar?? Ah, Outra solidão.

- Outra solidão. Em Montevideu?



Montevidéu. A casa era uma casinha de praia deserta (se hoje já não tem ninguém, imaginem naquela época). Vamos para Solimar! Gente, quando cheguei em Solimar, eu não estava entendendo nada. Que é isso? Essa casa aqui. E João Vicente dizia assim: “quero ir embora para a minha casa”. A Denise era a mais quietinha de todos. Bem, aí nos fechamos todos nos quartos, por ordem do Maneco, e começaram a chegar jornalistas e fotógrafos e não sei o quê. E as portas todas fechadas e nós encerrados dentro de casa, porque, claro, o pessoal todo do aeroporto ficou sabendo onde estávamos. Chegaram para fazer entrevista e tudo mais. Eu me lembro que cercaram a casa toda e a gente não conseguia sair. Mas a casa era assim: aqui tinha um muro e um vizinho do lado; aqui tinha um muro e tinha umas janelas. Só que não passava nada por ali, por que era muro com muro. Aí, o Maneco saiu e não tinha nada para comer na casa, nem água, nem nada.

Era uma casa vazia de praia?

- É. Aí as crianças começaram a querer biscoito. Ai, eu abri a janela e comecei a gritar para os vizinhos: Senhor! Senhora! Um homem veio lá: um senhor super querido, que ficou super amigo da gente. Perguntei se ele tinha biscoito e leite, para os meninos. Aí, ele passou tudo pela janela.

Ele sabia de quem se tratava?

- Claro que sabia. Mas não se podia sair, porque tinham tantos fotógrafos, tantos jornalistas em volta da casa.

E esta operação pela janela a imprensa não via?

- Não, porque era, assim, muro com muro: tinha janela grande que dava direto para o muro do homem. Comecei a gritar ele ouviu, chegou no muro e eu peguei tudo. Aí, as crianças descansaram. Aí, de manhã cedo, de madrugada, chegou o Mintégui com todo mundo. Ele disse: “Olha, Maria Teresa, o negócio é o seguinte: você vai ter de sair [...] Porque esses homens não vão sair daqui, se você não sair”.

Eles ficaram lá? Não saíram?

- A noite inteira e o dia seguinte inteiro. Dei entrevista até em francês (não sei como falei francês ). Fui até capa da revista, ainda por cima: uma revista linda, por sinal, (eu guardei), uma fotografia linda, linda, linda.

Revista francesa?

- Era. “Le Jour de France”.

- É, “Le Jour de France”. Aí eu pensei: o que vou fazer. Comecei a olhar a minha roupa. O que eu vou vestir [...] Eu tinha uma sainha de couro, que, por acaso, tinha levado junto com as roupas das crianças, e uma camisa branca de seda. Botei a sainha de couro, me arrumei toda, me enfeitei toda e saí. Abri a porta e saí. E os meninos saíram também. Mas, aí, já tinha segurança, com motos. Os meninos começaram a brincar com eles. Eu fui lá e comecei a falar com todo mundo: era espanhola, era francesa, era portuguesa, era tudo. Jornalista tinha em quantidade.

E notícia de Jango, a senhora tinha?

- Nada. Por enquanto nada, mas o Mintégui disse que ele tinha saído de Porto Alegre e estava em uma fazenda. Mas, aí a gente já tinha mais ou menos um encontro com ele. Através do Mintégui a gente ficou sabendo notícias. Aí eu comecei a dar entrevistas [...] Os homens ficaram parados lá, até de noite, na frente da casa. Mas, aí já foi chegando mantimentos.

Provida de mantimentos, já tinha dado entrevistas. Tinha rompido a barreira?

- Já. Aí, eles foram saindo um pouco, mas, no outro dia ainda tinha gente lá. Aí, foram saindo, e tal [...] Foram desocupando a área. No outro dia, a gente já podia caminhar, porque ficar dentro de uma casa, daquele tamanho. Trouxeram uma empregada para fazer um almoço para a gente lá, e aí ficou mais ou mesmo organizadinha a casa. A casa era assim: tinha uma salinha, com uma mesa, dois quartos e banheiro. Uma casinha de praia, mesmo. E aí a gente ficou lá este tempo todo. Naquela praia maravilhosa.

Quando foi o reencontro com Jango?

- Foi o seguinte: o Mintégui disse que o Jango estaria

chegando dia 3, como realmente ele chegou. Ele chegou em um avião da FAB, fui até ao aeroporto esperá-lo.

Ele, como a senhora, acreditava que voltaria imediatamente?

- Ele não! Uma vez, ele brincou comigo (eu me cuidava muito, fazia muita ginástica): “Vai se cuidando bastante, porque você vai sair daqui avó”. Respondi: Ah, Jango, que horror, os meninos são tão pequeninhos. Você pensa isso mesmo? . Ele disse: “realmente”. Ele estava com razão, quando saí mesmo do Uruguai, de volta ao Brasil, saí com o Cris (neto e filho de João Vicente), pequeninho, no colo (GOULART, 2002).

Observamos que a situação do exílio leva muitas vezes a pessoa à morte, pois dela não foi tirado somente o direito de residir em sua pátria e de ir e vir, mas a sua identidade enquanto ser de algum lugar que tem uma extensão de identidade com aquele local como sendo a sua própria casa em todos os sentidos que possa significar casa. A casa pátria, a casa cultura, a casa coração e a casa nação.

Quando falamos da casa coração é no sentido poético mesmo, como o local que mora tudo e todos que a pessoa ama durante sua existência. Falamos da casa enquanto arquitetura plena e efetiva da cidadania e não somente como local de moradia. A casa como extensão da vida. Quando a pessoa perde este ‘chão’, que é a extensão da sua vida, ela se nega a viver, porque perdeu o ‘território’ do seu mundo e não somente um pedaço dentro do mundo.

Pude sentir no exílio, como é difícil para um brasileiro viver fora do Brasil. Nosso país tem tanta seiva de singularidade que torna extremamente difícil aceitar e desfrutar do convívio com outros povos. O prefeito de natal morreu em Montevidéu de pura tristeza. Nunca quis aprender espanhol, nem o suficiente para comprar uma caixa de fósforos. Alguns se suicidaram e todos sofreram demais. Basta ver uma reunião de brasileiros, do meio milhão que

estamos exportando como trabalhadores, para sentir o fanatismo como que se apegam a sua identidade de brasileiros e o rechaço a qualquer idéia de deixar-se ficar lá fora (RIBEIRO, 1995, p. 243-244).

Quando a personagem de Manuela, em *Terra Estrangeira*, fala deprimida ao filho que, às vezes, ela anda pela casa e sente um cheiro, um cheiro antigo, fica evidente o sentido de pátria como casa. Não como a casa que ela morava em San Sebastian, que pode nem existir mais, mas a casa que ela carrega em qualquer lugar do mundo dentro de si. Ela é semelhante à memória do lugar em que fomos criados ou passamos a nossa infância. É o lugar onde o ser humano brota, vive, ‘constrói’ a sua história e pavimenta a base de solidificação da sua identidade enquanto pessoa para o resto da vida.

MANUELA (deprimida): Você não entende mesmo. Você não pode dizer esquece San Sebastian, como se fosse um capricho meu. É San Sebastian que não me larga. Paco, sabe, às vezes eu ando pela casa, e sinto um cheiro, um cheiro antigo. Eu sei que não é possível, mas eu sinto. Tenho que voltar lá para acabar com está agonia. Será que não dá para entender isto? Será que não dá para entender? (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 32).

Foram entrevistadas muitas pessoas para o trabalho, um deles foi o ex-exilado, hoje militante do Partido Verde, Walter Tesch. Quando foi perguntado o que o exílio representou na vida dele, declarou:

Resposta: “Representou um período muito especial de desconstrução de parte de mim, de aprendizado e ampliação de relações, colaboração como cidadão com os povos onde vivi. Mas sempre pensando a angústia de identidade e imobilidade por não poder se locomover, de estar tão perto e tão longe (Uruguai, Peru, Venezuela)”.

A terceira identidade do estrangeiro nasce desta distância entre estar tão perto e, ao mesmo tempo, tão longe da sua pátria.

Entre o portão de embarque e de desembarque. Neste espaço e neste vão de longevidade, nasce a terceira identidade. Entre ser de um lugar e se encontrar em outro. Entre o conservar e o se adaptar a uma nova região e modo de viver.

Quando foi perguntado a Walter Tesch como se sente uma pessoa numa situação de exilado, ele ressaltou a questão de querer fazer e não poder, da circunstância que um exilado se encontra em estar amarrado a um lugar que não é o seu de origem. Em suas palavras:

Resposta: “Distanciamento, o querer fazer e não poder, a barreira do território, o ser estranho sempre, mas também pensar sempre em algo que virá como melhor e o sentido de aproveitar o tempo para aprender e participar como cidadão onde está”.

- Quais as marcas que o exílio deixa em uma pessoa?

Resposta: “Depende da pessoa, do seu marco de referência sobre seu papel, sua perspectiva de futuro; certamente o da impotência e do freio é uma marca importante”.

Sobre a diferença entre ser exilado e estar exilado, ele definiu a primeira opção, porque a segunda não faz parte da sua vivência:

Resposta: “O primeiro é obrigado, sem outra opção, e o segundo não sei por que não vivi”.

Dos questionários respondidos, foram selecionadas algumas respostas sobre o exílio que vão ao encontro de *Terra Estrangeira*.

O professor norte-americano (primário) John DeMartin respondeu: “Exílio é uma punição extrema, não muito menos severa do que a morte. A pessoa que não pode voltar para a sua própria casa fica em um purgatório na terra”.

O senhor Wellington Spieguel Cassiano, lotado na Embaixada de Riade, Arábia Saudita, respondeu: “O exílio para mim soa como uma prisão (e acho que estou bem perto da verdade). Ser exilado é ser forçado a deixar seu país e as coisas e pessoas de que se gosta. Exílio deve implicar um sentimento de perda muito maior, a saudade deve doer mais intensamente, acredito. Difícil responder a essa pergunta de maneira mais clara, pois exílio pa-

rece algo distante, penso eu. Muito diferente de escolher viver fora”.

Diferente de todas as respostas sobre o exílio foi a da francesa Juliette Vincent: “O exílio pode ser bom porque permite saber melhor o que cada um ama e não ama do seu próprio país. Dá a possibilidade de ter um olhar mais crítico sobre as coisas”.

Carlos Brian Phesley, assistente comercial da Embaixada do Brasil em Cingapura, respondeu: “Exílio pode ser escolhido, mas só deixa de ser um sofrimento quando a pessoa se adaptou às novas circunstâncias, deixando então de ser um exílio. Para muitos que ainda não se adaptaram ou que nunca o farão, o exílio segue sendo auto-imposto, uma condição forçosa que a pessoa não consegue superar até retornar ao que lhe era familiar”.

A diplomata Ana Maria D’Arienzo, que se intitula uma auto-exilada, diz: “Eu sou uma auto-exilada. Exílio no meu caso é amar meu país mas [...] não poder viver nele”.

O militante do Partido Popular Socialista (PPS), antigo PCB, Senhor Ulrich Hoffmann, respondeu ao questionário como exilado. Ele não viu o filme, mas respondeu em relação à sua idéia sobre o exílio: “É ser expulso da sua própria casa. Por melhor que você seja recebido, fica sempre aquele gosto amargo: filhos da puta”.

- Como uma pessoa exilada se sente em outro país que não o seu por uma circunstância de vida forçada e não opcional?

Resposta: “Se alguém furar a fila do banco, e estou no Brasil, leva um esporro daqueles. Lá você não vai fazer isso. Não é um problema de não poder, mas de não se sentir em casa”.

- O que é mais duro e difícil quando se está exilado?

Resposta: “Ter perdido grande parte dos meus ninhos, quase como ser estrangeiro no seu próprio país. Ser muito bem recebido, mas com um sentimento de que falta algo”.

- Quando você retornou ao seu país, quais foram suas maiores dificuldades de adaptação?

Resposta: “Não ter mais as suas relações: desde as familiares até as profissionais. Ter que começar praticamente do zero,

reconstituir suas relações uma a uma. Dá uma sensação de insegurança, de constante constrangimento”.

O escritor Edward Said descreve sua experiência no exílio:

Trata-se de um dos destinos mais tristes. Nos tempos pré-modernos, [...] Significava anos da vida errante e desnorteada longe da família e dos lugares conhecidos, como também ser uma espécie de paria permanente. [...] Ao longo do século 20, o exílio se transformou de punição requintada e, às vezes, exclusiva de indivíduos especiais – como o grande poeta latino Ovídio, deportado de Roma para uma cidade remota no Mar Negro – um castigo cruel para povos inteiros, geralmente como resultado inadvertido de forças impessoais como a guerra, a fome e a doença. (SAID, 2005, p. 55).

Said sabia muito bem do que estava falando. Afinal, como palestino radicado em Nova York, ele experimentou cotidianamente a sensação de não estar em casa e de sequer poder desejar o retorno às origens. O tamanho de sua dor – certamente amplificada depois do 11 de setembro – pode ser medido pelas palavras que pronunciou alguns meses antes de morrer, no ano passado: “Viver hoje nos Estados Unidos é uma experiência terrível”.

O fato, contudo, é que, a despeito do que há de terrível na expatriação, Said via nela a própria possibilidade de uma ética para o mundo contemporâneo. A seu juízo, o desconforto de ser sempre um estranho – isso é para o exilado o pão de cada dia.

A negação de viver uma pátria que não a sua é a negação de adquirir a terceira identidade por um processo de adição. No caso dos sujeitos que morreram no exílio ou se entristeceram de tal modo que não conseguem se adaptar a circunstância de exílio, estes não chegam a absorver a terceira identidade completamente, porque é uma identidade moldada entre o sentimento de nascimento e de morte não corporal e físico, mas cultural. Se ele se isola da cultura do outro por barreira psicológica ou outra, ele cria resistências a adquirir a terceira identidade.

Nesse sentido, é necessária uma mudança psicológica da pessoa, que fica na linha intermediária de comportamento entre dois lados opostos ou não. Para salientar essa mudança, um exemplo de lados opostos é nascer de um pai biológico de linha ideológica de esquerda e depois ser criado por um pai adotivo de direita, conservador; metade do seu eu é diferente da outra metade. Há uma morte e nascimento ao mesmo tempo, entre estágios emigratórios diferenciados e ideológicos, como a contradição entre os movimentos de preservar a identidade e a de se globalizar. No embate e no choque, há uma identidade sociológica a ser desvendada.

*Terra Estrangeira* é um dos melhores filmes do ano. Não importa a sua nacionalidade. Ele é da terra dos que perdem raízes e rumos. O filme revela, com extrema sensibilidade, dois momentos de adaptação em terras estrangeiras: dos que renegam origens na juventude e dos que se apegam a elas, com obsessão mortal, na velhice. A origem das duas atitudes extremas está no desconforto da decadência e da resignação. A brasilidade do filme é evidente. Mas, como os seus personagens, dispensa passaportes (CAKOFF in FOLHA DE SÃO PAULO, 1995).

O nascimento de um novo país dentro de si e o esquecimento presente de outro é quase igual ao exemplo descrito acima. Esse esquecimento é presente, porque ele não morre. É feita uma miscigenação com o país posterior, tendo como embrião a terceira identidade em formação dentro deste espaço ambivalente de mutação.

A assunção de uma própria identidade pelos brasileiros, como o resto por qualquer outro povo, é um processo diversificado, longo e dramático. Nenhum índio criado na aldeia, creio eu, jamais virou um brasileiro, tão irredutível é a identificação étnica. Já o filho da índia, gerado por um estrangeiro, branco ou preto, se perguntaria quem era, se já não era índio, nem tampouco branco ou preto. Seria ele o protobrasileiro, construído como um negativo feito da



ausência de etnicidade? Buscando uma identidade grupal reconhecível para deixar de ser ninguém, ele se viu forçado a gerar sua própria identificação (RIBEIRO, 1995, p. 131).

A mutação da identidade está relacionada quase sempre com um negativo, feito da ausência de elementos culturais e o encontro de outros. A terceira identidade é o negativo da ausência de algo antigo que se transfere para a formação de algo novo. O ser que passa por este encontro e desencontro de algo antigo com o novo, ao mesmo tempo e na mesma pessoa, pode deixar de ser alguém e passar a ser ‘ninguém’ pelo conflito de mudanças que ele atravessa, e passa a ser, em qualquer lugar que esteja, um indivíduo que é alguém enquanto vivo e produtivo, mas ninguém enquanto consciência do eu, tornando-se um ser ‘ninguém’, formado pela fusão entre o eu que ele era e o ser que ele deseja se espelhar depois.

PÁTIO CABO ESPICHEL/EXT./DIA: PACO: Cara, quem é você? Quem você pensa que é? ALEX: - Eu não sou ninguém. Você então, menos ainda! E o outro ninguém foi morto há três dias atrás. Você está entendendo onde é que você se meteu: Escuta: some, cara, desaparece, volta para o Brasil! (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 71).

Eu nunca pensei que você fosse assim. É eu era assim [...] quer dizer, eu sou assim (SALLES, THOMAS, 1997, p. 82).

Isto aqui não é sítio para encontrar ninguém. Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém, ou para perder – se a si próprio (SALLES, THOMAS, 1997, p. 46).

Há um resgate da cidadania naufragada num momento do filme: quando os personagens fazem amor, quebrando o estranhamento que há entre os dois, conseguindo, nessa cena, criar um momento de intimidade pouco vista durante os outros pontos de passagem

entre uma cena e outra. É um momento de pausa da fuga filmíca, um momento de relaxamento, que permite uma lacuna de reflexão para voltarem à condição de humanos, pelo menos na capacidade de amar, e de se encontrarem novamente na condição de ser alguém, deixando a condição de ser ninguém de lado, pelo menos nesse momento da obra.

Um instante filosófico, repleto de poesia, paira na cena do velho navio encalhado no mar, impossibilitado de seguir ou retroceder, tal como os dois personagens que permaneceram estáticos dentro do contexto da marginalidade, numa vida reticente, envelhecida, como uma matéria bruta, ou como o velho navio enferrujado que não alcançou o seu destino. No entanto, o amor que surge entre ambos recompõe a possibilidade do sonho, é o condutor da libertação. No momento em que se amam, parecem perder a condição de estrangeiros, de estranhos, é o resgate de identidade, da própria vida (digna). [...] Em termos poéticos, tanto o enredo como as imagens trazem uma qualidade artística rara em filmes brasileiros, com efeitos de iluminação sofisticados, uma belíssima fotografia e uma trilha sonora honrada pela interpretação de Gal Costa e que simboliza a metáfora amorosa vivenciada pelo casal para quem nada resta, apenas o amor (NETTO, ALMEIDA in REVISTA OLHO DA HISTÓRIA, 1999).

Há outra cena, que passa quase despercebida, que para se entender o contexto de *Terra Estrangeira* tende-se ver e rever. Fazendo uma leitura detalhista do roteiro e das imagens com anotações, marcando todas as nuances encontradas, ela retrata a situação da imobilidade do estrangeiro: é a cena do barco encalhado na praia e a frase metafórica do personagem Pedro dentro da livraria para a personagem Alex.

CENA 40. RUA DA LIVRARIA/A MUSICÓLOGA/  
EXT./ DIA: PEDRO: - Posso dizer uma coisa? Isto é uma  
chatice, mas nada é definitivo nesta vida, nem mesmo a

dor. Era bom que fosse, mas não é. As chaves (abrindo a carteira). Vais precisar de dinheiro [...] (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 33).

Quando Pedro diz que nada é definitivo nesta vida, nem mesmo a dor, que era bom que fosse e não é, o personagem mostra que o grande problema da vida é que quando conseguimos nos adaptar a algo, mesmo que seja a dor, ela deixa de ser dor mesmo que esteja presente, pois, quando nos adaptamos, ela passa a ter outro significado. É como perder um ente querido; com o passar do tempo não substituímos um ente por outro, mas nos adaptamos a viver sem ele. É como se uma dor fosse compensada pela outra, a dor que passou pela dor de ocultá-la.

O exílio é um pouco disso. É um recuo da pátria, dolorido, que, ao se adaptar ao estrangeiro, sente a dor de se ocultar em outro lugar que não o seu e de se ocultar dentro de si mesmo, perdendo a sua nacionalidade primária, ao ganhar novos repertórios na memória dos territórios de passagem, tanto territórios de terra quanto territórios de mente.

Isso demonstra que qualquer situação que se vivencia tem um prazo de validade do seu efeito e a própria vida com a chegada da morte. Por mais perpétua que seja a dor de atravessar ou viver no exílio, ele cria resistências em quem o experimenta, como um 'antibiótico' que, tomado por longo tempo, deixa de fazer efeito no organismo, deixa de causar alívio, o que nos leva a conviver com a dor, sem saber que a dor seja a dor, porque ela se torna parte da rotina do exilado.

Há uma parte do roteiro, quando o personagem Paco está encenando a peça da obra de Goethe, que ele fala resumidamente sobre esse contexto: que o ator pode sempre ajustar a sua aparência ao que ele pretende ser ou fazer.

É como se a pessoa, na condição de estrangeira, encenasse um personagem que não fosse ela originalmente, que fosse um personagem criado para se ajustar à necessidade que pretende no exterior. Então, quando se trata da terceira identidade, o desejo é demonstrar que há num mesmo ser um pouco deste e de outros

personagens, que ele possa assumir e possa se metamorfosear com a personalidade da pessoa original, deste ser, que é o ator, que se oculta e se revela ao mesmo tempo na pele do personagem e idem da pessoa.

TEATRO/INT./NOITE: Escondido na coxia. Paco assiste fascinado a uma encenação de Hamlet, de Shakespeare. Em contraluz percebe-se os atores em cena, o maquinista que puxa a corda e o iluminador que manipula um canhão fora de cena.

HAMLET: Que atores são esses?

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

HAMLET: Mas por que viajam? Permanecendo em Wittenberg lucrariam muito mais, tanto em reputação quanto em proventos. Paco observa embevecido, por detrás das telas que compõe o cenário, um monólogo da atriz que faz o papel do príncipe. Seus olhos brilham intensamente.

HAMLET: Não é monstruoso que esse ator aí, por uma fábula, uma paixão fingida, possa forçar a alma a sentir o que ele quer de tal forma que seu rosto empalidece, tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante, a voz trêmula e toda a sua aparência se ajusta ao que ele pretende. E tudo isso por nada. Por Hércuba<sup>1</sup>. O que é Hércuba para ele ou ele para Hércuba para que chore assim por ela? (THOMAS, BERNSTEI, SALLES, 1996, p. 21).

<sup>1</sup> Esposa de Príamo, rei de Tróia, com quem gerou Heitor, Páris, Cassandra, e 16 outros filhos. Após a queda de Tróia e a morte de Príamo, a idosa Hécuba foi tomada prisioneira pelos gregos. Durante o cerco à cidade de Tróia, seu filho mais jovem, Polidoro, tinha sido confiado aos cuidados do rei da Trácia. No meio do caminho para a Grécia, para onde ela estava sendo levada por seus captores, Hécuba descobriu que Polidoro tinha sido assassinado quando chegava à Trácia. Para se vingar, ela arrancou os olhos do rei e assassinou seus dois filhos. De acordo com a lenda, Hécuba encontrou a morte em um dos seguintes modos: em desespero pela sua captura ela pulou no Helesponto; foi morta por desrespeitar seus captores; ou foi transformada num cão.

A personagem da Fernanda Torres simboliza, num certo sentido, na estória de *Terra Estrangeira*, a figura de Hércuba ou Hé-cuba (nas pesquisas realizadas, o nome é escrito das duas maneiras, dependendo da variação de origens: do latim ou do anglo-saxão). A lenda de Hércuba encontra a morte em desespero pela sua captura; por desrespeitar seus captores, é transformada num cão, que tem o sentido do cão andarilho, sem dono e sem lar. Há uma forte relação e semelhança entre parábola grega da estória de Hércuba com a personagem de Alex.

*Terra Estrangeira* é um filme filosófico, porque além de trabalhar com figuras de imagem do próprio filme também apresenta figuras de imagem de várias áreas do conhecimento humano, ligadas à filosofia, psicologia, mitologia e principalmente da sociologia.

Como é que vou dizer isto? Sinto meus poderes aumentarem. [...] Sinto os meus poderes aumentarem. [...] Estou ardendo bêbado de um novo vinho. Sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra, o prazer da terra, de lutar contra tempestades, de enfrentar a ira do trovão [...] enfrentar a ira do trovão. Nuvens se juntam sobre mim, à luz esconde sua luz, a lâmpada se apaga! A lâmpada se apaga. Devo levantar, devo levantar. Eu não era nada, e aquilo me bastava. Agora não quero mais a parte, eu quero toda a vida (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 07).

O personagem Paco diz que está ardendo bêbado de um novo vinho. O vinho novo é o vinho de uvas frescas, ainda não fermentado. Pode ser também o vinho que ainda não foi experimentado, do vinho puro, virgem das impurezas. Na Bíblia, há várias passagens que falam do vinho novo. O vinho é o símbolo bíblico da alegria e do convívio, expressada nesta passagem: “Que vida é a do homem a quem falta o vinho?” (Eclo 31, 27). Além disso, era um dos símbolos usados pelos Profetas para falar da chegada do Messias: “Haverá um banquete preparado com carnes gordas,

comidas deliciosas e vinhos de excelente qualidade!” (Is 25, 6). O vinho era o símbolo da Aliança de Deus com o seu povo, uma vez que é “o fruto mais delicioso da vinha” e, como sabemos, a vinha é, na Escritura, o símbolo do povo de Deus. Em Bodas de Caná, o Vinho Novo simboliza o Espírito Santo que se difunde como Vida Nova, renovada na Ressurreição de Jesus.

Neste sentido, *Terra Estrangeira* é o vinho da nova vida, da vida que recomeça, como se o estrangeiro fosse um novo ser, um ser que ressuscitasse sem morrer.

Quando o personagem Paco fala, no ensaio, de lutar contra tempestades, de enfrentar a ira do trovão, demonstra uma metáfora de premunição, para onde o roteiro irá remeter o personagem em seguida, e introduzir o espectador para dentro da atmosfera de luto que o exílio o suga.

*Terra Estrangeira* nasce, portanto muito próximo da fotografia, e a opção do preto e branco foi definida logo no princípio do projeto, como diz Robert Frank, o preto e o branco são ao mesmo tempo as cores da esperança e do desespero – as cores do desterro, tema central do nosso filme (SALLES, THOMAS, 1997, p. 13).

Quem assiste ao filme, mesmo que passivamente, é levado a experimentar a densidade do exílio pela sensação fria da ausência de cor. A escolha, proposital, de ser um filme feito em preto e branco, reflete esta atmosfera nublada e cinzenta do exílio, sendo um segundo figurino da obra, além das roupas dos personagens, como um véu negro que cobre a película para construir um estado de solidão e de ‘blecaute’ na vida daqueles personagens que vivenciam o sabor amargo do exílio, como uma tempestade prolongada, como uma nuvem que paira sobre eles o tempo todo.

A lâmpada que se apaga, é como um curto circuito na vida democrática das pessoas.

A opção pelo preto-e-branco é, de certo modo, uma expressão do universo descolorido dos personagens e uma

citação dos filmes feitos num momento em que à gente de cinema aqui da terra – e com ela quase toda a gente jovem – procurava não apenas inventar um cinema novo. Inventar o país através do cinema e vice-versa: a invenção de um seria a descoberta do outro. Para mostrar o jovem estrangeiro em sua terra como em qualquer outra o filme recupera o olhar do jovem que inventava uma terra toda sua (AVELLAR *in* CARVALHO, 1997, p. 09).

As frases são construídas no imperativo, seus verbos estão na terceira pessoa do imperativo afirmativo: Me ouvem! Desçam! Levem-me! Me carregue! Nessa construção sintática, os verbos demonstram a força do exílio político e social. Desse modo, ele move as pessoas para um lugar; as pessoas não se movem para chegar ao lugar. Nessa condição e subordinação imperativa, as pessoas exiladas estão sujeitas. No caso do filme, os personagens são levados à ação, eles não constroem a ação do filme em ordem direta.

Paco: Os espíritos pairam próximos. Me ouvem! Desçam! Desçam dessa atmosfera áurea e levem-me daqui para uma vida nova e variada! Que um manto mágico seja meu e me carregue para terras estrangeiras! (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 08).

É um filme para se pensar na forma de como a sua história foi contada, de como ela foi estruturada, desde o esqueleto imaginário, desde o surgimento do argumento (a foto do velho navio encalhado na praia), até sua arquitetura posterior e final. É um filme que analisa, de forma profunda, as questões contemporâneas internacionais: a globalização e o nacionalismo. Analisa também o êxodo dos países periféricos para os países centrais, das economias emergentes para as solidificadas. *Terra Estrangeira* permite e amplia uma leitura não linear dos tempos atuais, embrulhado numa estética cinematográfica.

O filme é bem costurado, sem erros de continuísmo, figurino e cenário. Sem erros na linha condutora de pensamento do seu roteiro e dos seus objetivos.

A coerência da obra está presente em todos os pontos de ramificação: a foto inicial do navio encalhado na praia se encaixa ao resto da estória, formando um mosaico de inusitada conjugação simétrica, em que objetos e sujeitos são movidos como peças de um jogo de xadrez, em que cada movimento depende de uma estratégia ou pensamento intencional que puxa os personagens ao centro da estória.

É um filme pensado como uma tese, com várias hipóteses sobre o tema do exílio. Sobre esse ponto, busca demonstrar e analisar suas conseqüências como prova final. Um filme que vê o estrangeiro além de uma pessoa que se encontra fora do seu país. Vê o estrangeiro radiografado na sua identidade, que é nomeada nesta tese como terceira, e as complexidades existentes dentro deste ser, com seus conflitos gerados pré e pós a emigração.

É uma obra que puxa o espectador para a reflexão, instigando-a ao diálogo após o final do filme. Em cada seqüência, há uma lacuna para um profundo diálogo, tanto filosófico quanto sociológico, ultrapassando largamente as fronteiras restritas da ciência do audiovisual que estuda o cinema.

Pensa um fragmento da realidade brasileira do começo de uma década, através do cinema brasileiro. Talvez seja por não se propor como crítica social, nem como crítica de cinema, que *Terra Estrangeira* possa ser visto, uma vez terminada a projeção, como ponto de partida para pensar uma coisa e outra. Na tela, o que o telespectador encontra é apenas uma aventura que flui facilmente, que avança quase como este pedacinho de conversa: entre parênteses, quase como quem abre um parênteses – com sua imagem sussurrada em preto-e-branco, no colorido exuberante e nos gestos largos que caracterizam o cinema agora (AVELLAR in CARVALHO, 1997, p. 09).

Há outro momento do filme que necessita de análise cuidadosa. *Close* do objeto de cena: o relógio parado traduz exatamente a inércia que um estrangeiro no exílio vive e o congelamento que sua vida sofre.



QUARTO DO HOTEL/INT./DIA: Ele olha para o relógio. São três horas da tarde, mas o relógio parou de funcionar. Paco dá corda, bate na frente do relógio. Nada. Os ponteiros imóveis indicam que o tempo parou. [...] Paco se levanta e caminha em direção da mala. Tira a chave do bolso, insere-a na fechadura central, e a abre. Aparecem algumas roupas usadas, que Paco afasta a mão, revelando um estojo envelhecido. Paco abre lentamente o estojo. Iluminado pela luz do final da tarde que invade o quarto, surge um violino antigo [...] (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 50).

A cena em que a personagem Alex se refere a Lisboa como ‘cidade branca’, não quer dizer branca pela etnia dos portugueses, nem pela luminosidade da cidade, como chamar Paris de ‘cidade luz’, pela sua arquitetura toda circulada por lâmpadas acesas intermitentemente, ela diz no sentido de virgem aos olhos dos emigrantes, pronta a ser desvendada e descoberta.

LISBOA/EXT./AMANHECER (16 DE MARÇO): Amanhece na cidade branca. Os sons parecem distantes, amortecidos. Miguel está deitado no colo de Alex, na beira de uma praça que domina toda Lisboa. ALEX: Eu gosto dessa hora nessa cidade [...] cidade branca. Bonito né? Às vezes me dá um medo. MIGUEL: Medo? Medo de quê? ALEX: De você dançar, de eu ficar sozinha num lugar que eu nem escolhi para viver. MIGUEL: Então. A gente pode ir para onde quiser. ALEX: Tanto faz o lugar. Quanto mais tempo passa, mais eu me sinto estrangeira [...] cada vez eu tenho mais consciência do meu sotaque, de que a minha voz é uma ofensa para os ouvidos deles. Acho que eu estou ficando velha. MIGUEL: Você está é ficando doida! Alex. Você só tem vinte e oito anos! ALEX: 28, 30, 40, 50, 60, tá passando cada vez mais depressa. Eu morro de medo de ficar velha aqui fora. Mas também, quando eu penso em voltar para o Brasil, me dá um frio na espinha. (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 17-18).

Seria como uma cidade ainda inédita, onde o estrangeiro está escrevendo sua estória dentro dela, como um caderno de folhas em branco, um diário sem preenchimento, esperando o estranho rasurar na condição de terceira identidade, preenchendo metade da folha com sua personalidade nativa e a outra metade com a nacionalidade adotada ou ausente. Ausente no caso de haver uma resistência em adotá-la, embora o silêncio também fale. O silêncio preenche aquilo que ficou retido no pensamento, mas se materializou de algum jeito na forma do ser e de ele ser, mesmo que esteja cristalizada sem que se perceba.

Cidade branca como uma tábua rasa, uma cidade, um lugar onde outra vida é possível de se começar, de se desenvolver. Onde outros registros podem ser escritos sob os registros antigos, começando do marco zero no *time code* da vida. Uma cidade branca para quem a desconhece, mas que está na palma da mão, como um nativo deveria conhecê-la. Cidade desabitada de impressões culturais, pelo menos para o estrangeiro, uma cidade que, para muitos, ainda é um cartão postal; não uma cidade no significado de existir e vivenciá-la, como algo pulsante e vivo no fluxo normal do seu cotidiano. Cidade ausente de cor para quem a observa, pois quem consegue absorver a sua tonalidade completa é aquele que faz parte da sua rotina e não apenas de um momento para o outro.

A terceira identidade é formada pela ausência da rotina, contínua, que se deixou para a rotina que nunca há de se adaptar inteiramente ou há de se moldar a ela como um leitor que lê uma obra numa língua original, forçando a sua mente a entender uma língua nova e a pensar na organização lexical daquela língua, como se fosse alfabetizado nela. A terceira identidade é isto, tentar alfabetizar-se num território de outra cultura, com outros sentimentos, com outros universos de pensamentos e, ao mesmo tempo, sem perder seu processo de alfabetização primário, fundindo duas 'alfabetizações humanas' em uma só.

Trato a alfabetização da terceira identidade como alfabetiza-

ção cultural das palavras, como um fenômeno de aprender a ler todas as coisas da vida novamente, duas vezes ou mais.



## Capítulo 4

# A conquista das especiarias que dão mais ‘tempero’ e sabor ao roteiro

*Em termos poéticos,  
tanto o enredo como as imagens trazem uma qualidade artística  
rara em filmes brasileiros, com efeitos de iluminação  
sofisticados,  
uma belíssima fotografia  
e uma trilha sonora honrada pela interpretação de Gal Costa  
e que simboliza a metáfora amorosa vivenciada pelo casal para  
quem nada resta,  
apenas o amor.  
(NETTO, ALMEIDA in REVISTA OLHO DA HISTÓRIA, 1999)*

O termo especiaria, a partir dos séculos XIV e XV, na Europa, designou diversos produtos de origem vegetal (flor, fruto, semente, casca, caule, raiz), de aroma e/ou sabor acentuados. Isso se deve à presença de óleos essenciais. Além de utilizadas na culinária, com fins de tempero e de conservação de alimentos, as especiarias eram utilizadas na preparação de óleos, unguentos, cosméticos, incensos e medicamentos.

Embora cada região do planeta possua as próprias especiarias, na Europa, a partir das Cruzadas, desenvolveu-se o consumo das variedades oriundas das regiões tropicais, oferecidas pelo mundo islâmico. Para atender a essa demanda, ampliou-se o comércio entre o Ocidente e o Oriente, através de rotas, terrestres e marítimas, que uniam a Europa internamente (pontilhando-a de feiras), China (rota da Seda) e as Índias (rota das especiarias).

A dinâmica dessas rotas (e do abastecimento) variou ao sabor das guerras e conflitos ao longo dos séculos. A partir da criação do Império Mongol, entre os séculos XIII e XIV, com a instauração da *pax mongólica*, o comércio entre a Europa e o Oriente conheceu um período de prosperidade. Quando os turcos conquistaram Constantinopla (29 de Maio de 1453), os mercadores cristãos assistiram ao bloqueio de suas principais rotas comerciais.

Na tentativa de uma solução para contornar o problema, Portugal, seguido pela Espanha, organizaram expedições para a exploração de rotas alternativas (um caminho marítimo) para o Oriente. O projeto português previa um ciclo oriental, contornando a África (o périplo africano), enquanto que o projeto espanhol apostou no ciclo ocidental, que culminou no descobrimento da América.

Com o estabelecimento de colônias no continente americano, as nações europeias introduziram o plantio das especiarias asiáticas, barateando custos e tornando-as acessíveis para o mercado. Essa divulgação teve como consequência levar as próprias colônias a adotar essas especiarias, em detrimento a espécies nativas que apresentavam efeitos similares.

Por que nomear de ‘especiarias’ os detalhes do poema visual de *Terra Estrangeira*? As sutilezas, as coisas singelas que não podem passar em branco dentro do filme, implicam no acabamento final da obra e reforçam a idéia da terceira identidade. Primeiro porque as especiarias foram difundidas em sua origem de um lugar para o outro, através do ciclo das navegações e das emigrações. Ou seja, a miscegenação de temperos retirados de ervas e

aromas ocorreu em países e continentes diferentes, uns com os outros, importando, além de produtos, o mais importante: o sabor de um lugar para o outro. Importar o aroma e o sabor de um país para o outro é poético, é implantar sentidos de paladar para novos povos provarem. Esse ritual é abrir uma recolonização pelo prazer de comer a atmosfera e o lugar do outro, no sentido antropofágico de comer a terra e o país do outro literalmente pelo seu gosto.

Recordo-me de um passeio que fiz com minha mãe pelo Grande Bazar, na cidade de Istambul, na Turquia; dei-me conta do espírito daquele país pelo cheiro e pelo aroma. Esse passeio despertou a Turquia dentro de mim, como se meu olfato puxasse-o para minhas entranhas. Em cada tenda que passava, eu entendia que o país tinha um cheiro, um aroma próprio que o caracterizava como oriental, como turco. Situou-me lá dentro, muito mais do que o simples fato de lá estar. O país invadiu-me pelos aromas que existem dentro dele.

Comecei a captar os cheiros com a beleza de comprar as especiarias, de absorvê-las, de guardar em minha pele um pouco do seu aroma. Deixei que a minha roupa levasse o cheiro daquele lugar no seu tecido. Difundi o ambiente exterior no qual me encontrava naquele momento. As especiarias, os incensos, o cheiros dos tapetes e a música local impregnavam um país dentro de mim de forma existencial, fosse pelos poros ou pela memória. Nesse dia entendi o que faz uma pessoa lembrar do lugar onde ela morava ou nasceu pelo cheiro do café passado no bulé pela sua avô ao amanhecer, pelo aroma das pitangueiras que havia numa fazenda, pelo cheiro do secar das carnes. Esses aromas, carregados na memória das pessoas, são o registro vivo de que cidadania não é mero nascimento.

A terceira cidadania se apresenta quando há a difusão de experimentar o cotidiano do outro, adquirindo o paladar do outro, passando no moedor os 'grãos' que se trás consigo com os 'grãos' que o outro tem com ele. Essa mistura multicultural de sabores e aromas, deixa impregnado em nossas vidas, para sempre, através do registro na memória, o aroma daquele país. Um exemplo: não

apenas daquele momento, guardo o cheiro do açafrão do Grande Bazar e de outros temperos fortes e frescos ainda dentro de mim, e identifico aquele país na sua 'raíz', no sentido literal da palavra.

Essas especiarias são análogas e reportam à *Terra Estrangeira*, porque enxergou-se detalhes no filme que dão aroma à obra, que promovem uma atmosfera propícia para contar a estória. O ambiente onde o filme floresce embrenha nele um aroma especial, um sabor que, mesmo após se assistir ao filme, não deixa de existir dentro da gente.

Assim, pode-se trazer um país à tona em nossa memória, ao se sentir, por exemplo, num restaurante árabe localizado no Brasil, o cheiro que vêm de um narguilé<sup>1</sup> quando alguém o fuma. Então, entremos pela porta da cozinha de *Terra Estrangeira* para experimentar o sabor das suas metáforas e riquezas poéticas.

Uma das riquezas poéticas do filme é a imagem do navio encalhado, simbolizando o exílio. Em antagonismo, o carro rompendo a fronteira, como uma anistia dos personagens, da estória, do roteiro, rompendo a barreira do *The End*, do final, prosseguindo sem não existir mais, existindo para fora da tela. Um final que termina como se o filme continuasse em outro plano, no plano mental de quem o assistiu, pós a sessão de cinema.

O navio encalhado é o símbolo da indetidade num momento de castração. Nesse instante, a identidade não encontra nem a primeira e nem a segunda divisão de partes do mesmo indivíduo da terceira identidade. Ela está, usando uma terminologia inglesa, em *standbye*, em pausa.

Sobrevive fora do espaço que poderia se realizar. Está todo o tempo no Hotel dos Viajantes. Sobrevive – lembre-

---

<sup>1</sup> Um cachimbo de água. Além desse nome, de origem árabe, também é chamado de *hookah* na Índia; em outros países que falam inglês; *shisha* ou *goza*; nos países do Norte da África, *narguilê*, narguila, *nakla*, *arguile* etc. Há diferenças regionais no formato e no funcionamento, mas o princípio comum é o fato de a fumaça passar pela água antes de chegar ao fumante. É tradicionalmente utilizado em muitos países do mundo, em especial no Norte da África, Oriente Médio e Sul da Ásia.



mos duas imagens do filme – como um navio encalhado num banco de areia, como um carro disparado para romper a fronteira. Talvez seja exatamente aí, quando se procura referir a um sentimento bem localizado no tempo e no espaço, que o filme de Walter Salles e Daniela Thomas melhor pensa sua experiência através de uma imagem poética como a do barco encalhado ou a do carro rompendo a fronteira (AVELLAR in CARVALHO, 1997, p. 08).

No início havia apenas uma imagem: a de um casal à deriva, encalhado numa praia deserta como um navio emborcado na areia. Logo depois a imagem materializou – se na capa de um livro do fotógrafo Jean Pierre Favreau. Foi estranhamente, nesse momento que tivemos a certeza que o filme também existiria (SALLES, THOMAS, 1997, p. 13).

A primeira imagem que me veio foi a do barco emborcado na areia, com um casal que não estava como um casal do filme, mas sentado na areia e era, evidentemente, uma imagem do exílio. Mas eu não sabia ao certo de que exílio se tratava, se era o exílio político dos anos 60 ou o exílio econômico dos anos 80, ou se era somente uma questão do exílio afetivo. E foi aí que a colaboração da Daniela Thomas começou a acontecer. E acontecer também a colaboração de um rapaz chamado Marcos Bernstein, que nunca havia escrito nada, era um estudante na época – não de cinema, mas de advocacia-, que se juntou e, um pouco por adição, foi se chegando ao que se tornou *Terra Estrangeira* (SALLES, 1999, p. 12).

Outra riqueza poética: *Terra Estrangeira* é todo gravado em preto e branco. Essa tonalidade da película traduz a amargura do ambiente, desde os cenários até o contexto histórico ao qual está submerso. A cor dita o tema do filme antes do roteiro ser aberto.

*Terra Estrangeira* nasce, portanto, muito próximo da fotografia, e a opção do preto e branco foi definida logo no princípio do projeto, como diz Robert Frank, o preto e o branco são ao mesmo tempo as cores da esperança e

do desespero – as cores do desterro, tema central do nosso filme (SALLES, THOMAS, 1997, p. 13).

Inspirado por toda essa angústia, digna de um bom fado, Walter Salles Júnior, escreveu e dirigiu *Terra Estrangeira*, um filme rodado em preto e branco para melhor demarcar seu contexto histórico, e que se utilizou do Plano Collor como pano de fundo para sua ficção empregando, inclusive, as imagens reais do anúncio do confisco (NETTO, ALMEIDA *in* REVISTA OLHO DA HISTÓRIA, 1999).

Além disso, o preto e branco era a cor que os produtores e diretores de cinema estavam visualizando a produção cinematográfica brasileira naquele momento: de forma nublada e indefinida diante das dificuldades para se realizar arte no Brasil. Os cortes de incentivos, patrocínios e leis foram momentos de tempestade e melancolia aos realizadores.

A opção pelo preto-e-branco é, de certo modo, uma expressão do universo descolorido dos personagens e uma citação dos filmes feitos num momento em que a gente de cinema aqui da terra – e com ela quase toda a gente jovem – procurava não apenas inventar um cinema novo. Inventar o país através do cinema e vice-versa: a invenção de um seria a descoberta do outro. Para mostrar o jovem estrangeiro em sua terra como em qualquer outra o filme recupera o olhar do jovem que inventava uma terra toda sua (AVELLAR *in* CARVALHO, 1997, p. 09).

Outros filmes nacionais e estrangeiros usaram do recurso da tonalidade preto e branco para transmitir a tristeza de existir daquele tempo, do qual *Terra Estrangeira* data os seus personagens. Um filme em preto e branco produz personagens como pessoas reais da sociedade passando de forma verossímil por um problema.

O preto e branco cria um memorial da sua concepção como uma obra de uma época e não como uma obra em uma época,

atravessando um problema real e não somente um problema criado dentro de uma ficção. O preto e branco transfere com mais nitidez e mais sensação de realidade o que as pessoas naquele momento e época sentiam.

Construir um filme com essas cores é tentar desenvolver e elevar no espectador a capacidade de sentir com os olhos o que é filtrado primeiro no coração, é deixar mais aguçado os sentidos de quem assiste, desenvolvendo sua capacidade de leitura subliminar verbal e visual.

É uma cor crua, que toca as pessoas com mais impacto e frieza, coisa que somente diretores de sensibilidade e visão poética audiovisual podem alcançar. *A Lista de Schindler* e outros filmes usaram este recurso. Buscaram, propositalmente, chegar a este ponto: sentir pela cor das coisas a forma que elas são sentidas na alma.

Quisemos conscientemente, contar uma estória que partisse de um fato documental recente – o caos resultante do Plano Collor – para depois desaguar numa ficção. Talvez porque tenhamos ficado excessivamente acuados frente à capacidade da televisão de controlar, de definir o passado recente do Brasil – o que ela faz há na verdade de forma tópica, superficial – nos eximimos de tratar da realidade contemporânea no cinema. Mas há algo de fascinante na possibilidade de fazer um filme urgente, que fale de algo que mudou a vida de todo um país. Esse sentido de urgência determinou a linguagem adotada, assim, o super 16 MM não foi utilizado por uma questão de custos (embora ajude neste aspecto), mas porque a câmera mais leve, orgânica a esse tipo de história, aproxima – nos dos personagens, da mesma forma, o preto e o branco insere o filme imediatamente num tempo histórico, tem a facilidade de datar um evento (SALLES, THOMAS, 1997, p. 14).

O filme de Walter Salles, co-dirigido com Daniela Thomas, é uma evidência porque a rasante era Collor quis acabar com o cinema: para não gerar críticas e rastros de memória. Terra Estrangeira resgata este poder. E começa

mostrando o presidente Collor e sua ministra da Economia Zélia Cardoso como cínicos protagonistas do golpe do confisco bancário, o pesadelo mortal que acaba com os modestos sonhos vividos no filme pela esplêndida Laura Cardoso (CAKOFF in FOLHA DE SÃO PAULO, 1995).

*Terra Estrangeira* é um filme que possibilita a existência de Central do Brasil. É a tentativa de achar uma resposta à questão da identidade, do final dos anos 80 e início dos 90, para fora do Brasil. É um pouco inflexão da história brasileira, no sentido de que o Brasil deixa de ser um país de imigração para se tornar um País de emigração. E aquela história, ao contrário desta, foi feita quase por adição (SALLES, 1999, p. 12).

Pensa um fragmento da realidade brasileira do começo de uma década, através do cinema brasileiro. Talvez seja por não se propor como crítica social, nem como crítica de cinema, que *Terra Estrangeira* possa ser visto, uma vez terminada a projeção, como ponto de partida para pensar uma coisa e outra. Na tela, o que o telespectador encontra é apenas uma aventura que flui facilmente, que avança quase como este pedacinho de conversa: entre parênteses, quase como quem abre um parêntese – com sua imagem sussurrada em preto-e-branco no colorido exuberante e nos gestos largos que caracterizam o cinema agora (AVELLAR in CARVALHO, 1997, p. 09).

*Terra Estrangeira* tem beleza plástica e fotográfica. Um filme que lê as cidades de Lisboa e São Paulo com a capacidade de transmitir a vida dessas capitais por uma vertente gótica, por um prisma da periferia para o centro, enxergando as cidades nas suas entranhas e não somente pelos seus pontos de referência em cartões postais.

*Terra Estrangeira* capta as cidades ressaltando a verdadeira vida que há nelas. O filme mostra, de forma sensível, desde os becos até o oceano aberto, com a mesma beleza em ambos os casos. Um filme que deixa a poesia possuir cada ângulo e plano de câmera, sem se preocupar em ser poético, mas sendo por natu-

reza e condição própria, quando absorve desde o submundo dos lugares fétidos até a solidão dos personagens. A poesia se faz presente por adição em qualquer circunstância. Um filme tecido em cada detalhe como uma alta costura cinematográfica, no atelier de criação Thomas e Salles.

Nestor Almendros, um dos mais brilhantes diretores de fotografia do cinema europeu e americano, quando veio à Mostra Internacional de Cinema em 1984, ficou alucinado pelo poder dramático e a terrível beleza plástica deste marco da arquitetura antropofágica de São Paulo. *Terra Estrangeira*, finalmente, honra a sua sensibilidade. E registra imagens indelévels para a antologia do cinema paulista (CAKOFF in FOLHA DE SÃO PAULO, 1995).

*Terra Estrangeira* capta as cidades ressaltando a verdadeira vida que há nelas. O filme mostra, de forma sensível, desde os becos até o oceano aberto, com a mesma beleza em ambos os casos. Um filme que deixa a poesia possuir cada ângulo e plano de câmara, sem se preocupar em ser poético, mas sendo por natureza e condição própria, quando absorve desde o submundo dos lugares fétidos até a solidão dos personagens. A poesia se faz presente por adição em qualquer circunstância. Um filme tecido em cada detalhe como uma alta costura cinematográfica, no atelier de criação Thomas e Salles.

Pensar o que temos agora diante dos olhos como uma espécie de parênteses, o livro como um todo cujo sentido completo se faz só quando percebido como parte do filme. Pensar o cinema como algo que se passa entre parênteses, o filme como digressão que se insere na realidade, que prossegue a realidade, que forma um sentido à parte e dá novo sentido ao todo. Pensar o cinema como uma terra estrangeira: talvez esta seja a melhor maneira de seguir a conversa sobre o filme de Walter Salles e Daniela Thomas (AVELLAR in CARVALHO, 1997, P. 10).

Ao final do filme, a figura do personagem do cego caminha, ele pede esmolas, os diamantes estão jogados no chão ao lado do violino aberto, ninguém que passa na correria do cotidiano enxerga-os lá. Pisam em cima como se eles fossem migalhas.

Neste sentido, inverso do significado de abrir novas percepções no espectador, quando provoca e convida-o a ler o filme em preto e branco como uma textura de cor que o permita sentir sentimentalmente a imagem, o outro lado mostra, propositalmente, que o cego, na verdade, não é aquele homem que está lá parado sem poder ver, porque é um deficiente visual, mas que a cegueira maior está nas pessoas da sociedade moderna, que enxergam com os olhos, mas são cegos ao excluído, ao marginalizado. Não vêem as coisas menores à sombra das grandes ao seu lado, principalmente nas metrópoles, onde a ambição desenfreada destrói nossa sensibilidade mais aguçada e detalhista para as sutilezas e minuciosidades do dia-a-dia.

As pessoas atropelam os diamantes, como se elas não estivessem preparadas para enxergarem a riqueza bem abaixo do seu nariz, cegas ao mundo cruel que a rodeia. Só enxergam a vida medíocre de ir e vir, dos centros a casa, como se tivessem apenas metade da capacidade visual ativa, ou obstruída a outra parte da visão pela roboticidade que o mundo moderno as condiciona.

Fica evidente que filmes antigos rodados em preto e branco não podem ser comparados com os filmes de hoje, que são propositalmente filmados assim. Antigamente, os filmes eram em preto e branco pela ausência de tecnologia e de técnica para filmá-los em cor, mesmo sendo *O Gordo e O Magro*, seriado de comédia popular mundialmente famoso. Mesmo comédia era preto e branco; o que mudava era a finalidade da cor como complemento do roteiro e da forma de transmitir a dor sem usar de palavras.

Não se conhecia o colorido ainda. Então não se podia usar o efeito de ausentar algo que não havia ainda se conquistado. Nesse caso, os sentidos não tinham uma leitura da dicotomia entre cor e ausência, como leitura de alegre e de triste, porque os filmes eram

monocromáticos e não havia uma associação entre o colorido e a falta dele como perda de cor no estado de vida também.

Hoje temos este recurso. Podemos, ao tirar a cor de um personagem, demonstrar que ele está entrando num estado deprimido. Antigamente não, porque não havia esta dupla face de estados a serem transmitidos desta maneira, porque os filmes não podiam ousar com esta leitura mais ampla de sentidos e de percepções.

A poesia do filme está no objetivo desta tese: a questão da identidade por adição ou por ausência dela. Uma identidade corroída pela elite que se apossava do poder naquela ocasião. Neste quebra-cabeça de imagens e de um estudo sociológico diagnosticase a identidade fragmentada, depois juntada em pedaços. Neste processo de remontagem tem-se a terceira identidade.

*Terra Estrangeira* possibilita afirmar que a terceira identidade nasce através do desvio de percurso de deixar de ser imigrante para passar a ser emigrante num país. Da peregrinação de dentro para fora, expurgando suas formas geográficas, tanto humanas quanto psicológicas e sociais. O avesso do mesmo corte de tecido.

De alguma forma, aquela busca da identidade, em um momento de perda de auto – estima brasileira, e que mostrava um desencanto, é a busca de um país. Esse desencanto na verdade não era com o País, e sim com a elite dominante daquele momento e tudo o que ele representava. Há um livro muito interessante sobre isso, que é o livro de Contardo Caligaris, que se chama *Alô Brasil*, em que se fala justamente disso, daquele momento no qual o Brasil deixa de ser um país de imigração para ser um país de emigração, e do momento em que o País deixa de ser de uma forma confortável. As capas de revistas, na virada da década de 90, eram do tipo: “Que país é este?”, “Vale a pena morar aqui?”. *Terra Estrangeira* marca um território de investigação que me interessa há muito tempo, que é a procura da identidade (SALLES, 1999, p. 12).

Caro leitor, isto não é uma crítica, é uma comemoração. Pela ousadia do cinema brasileiro voltar a falar, sem negar suas próprias raízes, uma linguagem universal.

Terra Estrangeira é um raro filme brasileiro que não faz da sua nacionalidade uma escusa. Bem-vindos, portanto, ao mundo mágico do cinema. Ao mundo da fantasia e encantamento, onde as verdades ou mentiras alcançam à dimensão da eternidade e onde os fatos são atemporais. Um mundo onde a justiça sempre vence os vilões (CAKOFF *in* FOLHA DE SÃO PAULO, 1995).

Do ponto de vista histórico, o filme aborda poucas questões acerca do governo Fernando Collor, mas evidencia uma temática bastante atual: o grande problema de emigração brasileira e a sua relação com o tráfico e o contrabando. Do mesmo modo, o consumismo não é abordado pelo enredo, talvez pela falta de recursos financeiros (NETTO, ALMEIDA *in* REVISTA OLHO DA HISTÓRIA, 1999).

O filme mostra que a nacionalidade não é o fator mais importante na personalidade dos atores ou das pessoas na vida real. O que importa é a somatória de registros culturais que um país cristaliza em cada um de nós, sejamos de um país ou de outro, pois perdemos raízes e rumos quando emigramos: o rumo traçado no país de nascença, o rumo que, como uma vela de um barco, é adaptado a um novo tempo.

Terra estrangeira é um dos melhores filmes do ano. Não importa a sua nacionalidade. Ele é da terra dos que perdem raízes e rumos. O filme revela, com extrema sensibilidade, dois momentos de adaptação em terras estrangeiras: dos que renegam origens na juventude e dos que se apegam a elas, com obsessão mortal, na velhice. A origem das duas atitudes extremas está no desconforto da decadência e da resignação. A brasilidade do filme é evidente. Mas, como os seus personagens, dispensam passaportes (CAKOFF *in* FOLHA DE SÃO PAULO, 1995).

A terceira identidade se encontra onde a identidade primária e a secundária se desencontram. O ponto de passagem de uma



para a outra, na confluência do nó cerrado entre duas culturas diferentes, leva algumas pessoas a se apegarem às suas origens pela ausência de origens. Outras tentam esquecer pelo incômodo que causa lembrá-la em outra terra.

A obsessão da morte na velhice implica, filosoficamente, pensar na resposta de alguns entrevistados: o exílio, para elas, era uma espécie de morte, pois havia uma vontade de ficar velho logo, para morrer depressa. Para os que crêem em reencarnação, pode ser uma rendição, de poder começar uma nova vida com uma nova personalidade e corpo diferente, no mesmo país, conservando a essência da alma. Depois, voltar-se ao ponto em que ficou para trás na vida terrena anterior. Esses fatores, dos místicos aos psicológicos, engrenam onde o outro termina, fazendo crer que a obsessão pela velhice é uma forma de querer precipitar a morte sem coragem de fazê-la acontecer.

Metaforicamente, a seguinte comparação é útil: quando somos exilados, assassinamos nossa identidade; quando nos exilamos, cometemos o suicídio dela. A identidade é a alma que resiste mesmo em corpos diferentes. Estes corpos são territórios e culturas, em que a essência de cada um é modificada com o tempo de ajuste a estes corpos novos, nascendo uma identidade terciária.

Dia 23 de setembro de 2007, nessa data em que este capítulo foi construído, por coincidência ou por sorte, o jornal *Diário Catarinense* de domingo, trás a temática do exílio no trecho da entrevista com filho de Jango, João Vicente Fontella Goulart, ex-deputado estadual pelo Rio Grande do Sul, concedida ao jornalista João Cavalazzi, sobre a construção de um Memorial para Jango em Brasília, assinado por Oscar Niemayer. João Vicente relata a última imagem do pai em vida. Ambos estavam na Inglaterra, onde João Vicente morava com a família por conta do exílio imposto pela ditadura militar. No aeroporto, antes de embarcar de volta para a Argentina, onde vivia o ex-presidente, Jango se aproximou do filho, à época com 19 anos, e afirmou: "Não sei por que, mas sinto que não vou voltar mais", lembrou João Vicente sem conter as lágrimas. Na mesma reportagem, o que mais mar-

cou João Vicente durante todos os anos de exílio foi ver a saudade imensa que seu pai sentia do Brasil. Por isso, ele acha importante fazer este resgate: dar a Jango o lugar que merece na História do Brasil, referindo-se à construção do Memorial João Goulart. O título da matéria é: "Tributo a Jango"(CAVALLAZZI in DIÁRIO CATARINENSE, 2007). É difícil escrever sobre a questão do corpo e da alma numa tese. Porém, é necessário abordar este assunto quando está pautada a cidadania e a identidade. Entretanto, não se trata de estudo sobrenatural ou místico. O objetivo é provar e atestar que a identidade de uma pessoa não morre depois da morte. A família sempre quer resgatar o corpo ao lugar de onde ele nasceu e de onde ele sempre permaneceu mesmo que ausente. Em outras palavras: trazer de volta às suas origens. A alma, neste sentido, tem o significado de essência do que se viveu. Por exemplo: o filho de Jango tem o desejo de fazer justiça a uma pessoa mesmo depois de morta, a fim de costurar uma parte da sua vida interrompida pelo exílio, para não deixar que sua memória seja morta também. O personagem Paco faz o mesmo no filme, quando deseja ir para San Sebastian ver pelos olhos da mãe. Isto significa, no sentido anterior, levar a alma da mãe junto com ele, para estar lá com ele e poder olhar com ele o que em vida ela não pode.

Entende-se que o sentido de alma refere-se à essência da existência de cada um. Por exemplo: a mãe basca quando sente o cheiro do seu país na casa onde ela mora no Brasil é como se ela transportasse a 'alma' do seu país dentro dela. Da congruência de alma, de existência com a alma do país, chega-se à essência da terceira identidade.

*Terra Estrangeira* há todo momento faz críticas sociais ao país, falando dos juros altos cobrados em prestações de crediários e financeiras e da ilusão do rendimento da poupança. No caso da mãe de Paco, ela a vida inteira poupou com o objetivo de voltar à sua terra natal e levar o filho a conhecer a terra dela. O argumento do filme é montado a partir deste ponto: Quais as conseqüências que o Plano Collor desencadeou na vida das pes-

soas que poupavam para um dia conseguir cumprir um sonho? A partir disso, o filme cresceu e tornou-se uma obra que discute a identidade embutida na nacionalidade.

SALA/AP.MANUELA/INT/NOITE. MANUELA: (sor-  
rindo) Eu descobri no jornal uma agência de viagens que  
deixa a gente pagar a passagem para a Espanha em trinta  
e seis vezes, com juros baixíssimos. PACO: Juros, mãe?  
MANUELA: É. PACO: Você sabe o que significam juros,  
no Brasil? A gente vai ficar pagando a vida inteira! MA-  
NUELA: - Engano seu. Isso e mais o que eu guardei na  
caderneta, vai dar certinho. Pode ir se preparando meu fi-  
lho, para conhecer a terra de sua mãe (THOMAS, BERN-  
STEIN, SALLES, 1996, p. 18-19).

Paco não enterra sua mãe no lugar de origem dela, porque ele mal tem dinheiro para enterrá-la no Brasil, tendo que falsificar a assinatura da mãe para fazer o enterro. Ele não tem condições, como o filho de Jango, de levar o corpo da pessoa da família que morreu até o seu lugar de nascimento. Então ele vai até lá, no mesmo sentido, de fazer justiça, de resgatar a dívida da mãe de origem basca, pelos seus próprios olhos, para ver o que ela não pode ver.

APART. DE MANUELA/INT./DIA: Sentada na mesa  
da sala, Paco tenta imitar a assinatura de sua mãe, impressa  
na carteira de identidade. A folha de papel na qual rabisca  
está repleta de tentativas. [...] Mais tarde, Paco preenche  
o valor do cheque de cinquenta mil cruzeiros num cheque  
em branco. Ao final, ele imita perfeitamente a assinatura  
da mãe (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 29).

É um momento poético do filme. Podemos analisar e perceber a questão da alma presente como essência de cada um de nós. Paco não leva o corpo, não leva a matéria da pessoa em si, mas leva dentro de si a essência da mãe que partiu e que sobrevive dentro dele. O personagem de Paco acaba descobrindo dentro

das latas velhas de biscoitos de sua mãe parte de sua memória, parte da alma dela viva e parte da sua identidade armazenada. Ele emociona-se, pois, só nessa parte do filme, ele entende o significado que a nacionalidade tinha para sua mãe e para qualquer pessoa.

QUARTO DE MANUELA/INT./DIA: Paco anda pelo quarto da mãe, cujo corpo permanece na cama. Abre uma das gavetas da cômoda, revelando a caixinha onde Manuela guardou seus poucos trocados. Nas outras caixas e latas velhas de biscoito que ele abre, encontra diversas fotos antigas da família e dezenas de cartões postais de San Sebastian, na Espanha. Visivelmente emocionado, Paco deixa os cartões e fotos escorrerem de sua mão e caírem no chão. Ele finalmente dirige – se para o armário, onde vê a bolsa da mãe. Nela, encontra um talão de cheques quase novo e a carteira de identidade de Manuela. Durante toda esta cena ouve – se ao fundo a voz de um locutor de rádio.

O locutor em *off* fala sobre como as pessoas atônitas recebem a notícia da caderneta de poupança estar bloqueada com saques permitidos apenas de 50 mil cruzeiros antigos, uma medida que nunca aconteceu no país (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 28).

*Terra Estrangeira* é um filme que resgata a memória a todo instante, seja através da fotografia ou da música. A trilha sonora e seus sons, no meio do roteiro, são objetos de análise para a questão da identidade, para que possamos fazer uma leitura por meio de uma retrospectiva linear da obra e da nossa história naquele período. Uma leitura audiovisual completa que começa no primeiro instante do filme. É como se o filme fosse um memorial do período de redemocratização até do auto-exílio de brasileiros na década de noventa. Foram selecionadas algumas partes do roteiro do filme e da trilha sonora, mostrando

que, a todo instante, o ritual de passagem entre a vida e a morte, mesmo que simbólico, seja explícito ou falado através de metáforas, como o começo e o final de um ciclo. Esse ritual se apresenta e salta em cena: da democracia à ditadura ou vice e versa; do exílio à anistia; do partir ao voltar, num jogo de imagens e diálogos que criam a sensação de vida e de morte em cada passagem de cena. Nesse sentido, vê-se, nitidamente, o conceito de romper a identidade e construí-la em novo formato.

A música Vapor Barato, de Jardes Macalé, faz uma alusão entre a geração dos anos 70, que lutou contra a ditadura, restando-lhe como “alternativa” o exílio - e a geração dos anos 90 - que passou por um processo de espera pela democracia, vendo-se diante de um Brasil sem esperança ou perspectiva: a "obrigação" de partir para uma terra estrangeira. Aproximando essas duas épocas, a juventude "cara pintada" seria o veículo da expressão popular que firma o desejo de impeachment do Presidente Collor, em outubro de 1992 (NETTO, ALMEIDA *in* REVISTA OLHO DA HISTÓRIA, 1999).

Outro som do filme é o barulho da sirene na cena em que Alex chora sentada num banco da praça, com a mala ao lado. É como se o navio a chamasse, e ela não pudesse ir. Está com a mala ao lado, mas não pode partir, e a mala lhe acompanha, mas ela não tem como ir embora para canto algum. Essa cena é muito forte e expressiva, demonstra a personagem com o desejo de ir embora, de mala na mão, mas na contradição de ter que ficar. A sirene do navio dá o último apito para avisar que está indo embora, como uma última chance para se apresentar a bordo. “Alex, chora sentada num banco de uma praça, a mala ao lado. Ao longe, a sirene de um navio” (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 26).

A cena no bar Ritz onde Miguel toca trompete mostra a identidade das pessoas pela escolha da música e pela opção de um

estilo ou outro. Pedro, que é português, se interessa pela música, porque o músico toca um som mais ao estilo europeu, enquanto os demais frequentadores do bar, negros e brancos brasileiros, estão alheios, preocupados em se divertirem cada um à sua maneira, mas não se identificando com aquele som que, ao ouvido deles, não diz nada. Diante disso, podemos afirmar que identidade é tudo aquilo que se pode conceber pelo seu modo de viver.

BAR RITZ/INT/NOITE: Miguel, um rapaz de cabelos compridos, aparentando 30 anos, toca trompete num bar em Lisboa. A audiência é heterogênea, misturando jovens, casais de meia idade, brancos e negros. No bar, bem próximo ao palco, as pessoas fazem seus pedidos, inteiramente alheias à música. O único que parece se interessar pelo que Miguel toca é Pedro, um português de meia idade, com sobrelhas grossas e óculos como os de Fernando Pessoa (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 13).

Outro momento que o som fala e transforma-se num coadjuvante é quando o roteiro de *Terra Estrangeira* coloca a personagem ofegante subindo as escadas, preparando o espectador para o que virá depois. Mostra sintomas de cansaço nela e, ao fundo, o som de um noticiário de rádio, que é preliminar à notícia do plano econômico de Collor. O som trabalha as entradas e fechamentos de cena, criando, através deles e não só das imagens, um contato com o que virá depois. Criando, através do som, a atmosfera do clímax que cada ponto de passagem merece ter. Além disso, dá identidade à obra, como um filme em que o som faz o roteiro se desenvolver e vice-versa. “A câmera acompanha Manuela pelas costas. Ela sobe as escadas do prédio com dificuldade, ofegante. Ouve-se ao fundo o som de um noticiário de rádio” (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 08).

Outro conteúdo sonoro que expressa a morte de forma poética e absoluta foi colocar o chiado da televisão fora do ar e o silêncio que vem depois. O silêncio é, em várias partes do filme, mais ensurdecedor que os sons propriamente ditos, pois tem um fator de

som na sua ausência, quando ele transmite solidão e desolação. Significa não só a morte ou a falta de respiração de uma pessoa: vai muito além disso, pois incomoda o espectador, porque é no silêncio que se capta toda a angustia da estória do filme, absorvida mesmo sem ser ouvida. O choro de Paco em sintonia com o chiado da televisão é como se o personagem no momento da morte da sua mãe entrasse fora do ar também.

Paco entra no seu apartamento. Do seu ponto de vista, vê-se a sala na penumbra, fracamente iluminada pela luz que emana da televisão fora do ar. PACO (baixinho): Mãe? Silêncio. A expressão de Paco se torna cada vez mais apreensiva. Ela fica imóvel por alguns segundos e vai em direção ao corpo da mãe. Agacha-se em frente a ela. PACO (mais alto): Mãe? Mãe? Mãe! Paco, desesperado, começa a sacudir a mãe. A câmera se afasta deles e se aproxima da televisão fora do ar, até que a tela ocupe toda a imagem. Chiado da TV aumenta paulatinamente, abafando o choro de Paco (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 26).

Em outra parte, o silêncio fala imensamente quando o fluxo de carros no Minhocão cessa e a cidade, metaforicamente, pára de respirar. Aqui, podemos fazer uma segunda leitura: de que o país, naquele momento, se tornasse calado.

A seguir, neste capítulo, será analisada a arquitetura do filme conjuntamente com a análise da arquitetura como identidade de uma cidade, de uma nacionalidade e de uma pessoa por extensão. Mas nessa cena, além do som, a arquitetura periférica dos grandes centros se faz presente, assim como o *outdoor*, objeto publicitário que é acessório em tempos modernos da arquitetura de uma cidade. É um objeto que anuncia em céu aberto mercadorias e serviços, e usa do corpo como apelo sedutor para se completar a venda.

Em capítulo anterior, já foi mencionado sobre o corpo morto: o corpo da mãe de Paco e o corpo morto da modelo fotográfica

que empresta sua imagem para o *outdoor*, que a congela sem vida na fotografia.

Podemos respirar até a paisagem sonora de *Terra Estrangeira* na sua variedade apresentada em cada cena. A identidade da nacionalidade de uma pessoa remete aos sons da infância, do trabalho, do quintal da sua casa, som como extensão do universo social que ela faz parte. O som ou ruído pode ser o mesmo, mas o significado que ele transmite em cada cenário e em cada país é outro, por exemplo: o som do cantar de um canário no quintal da sua casa na infância não é o mesmo de um cantar da mesma espécie de pássaro em outro lugar, embora o cantar semelhante possa fazer um simulacro e levar a sua memória até a infância.

Ou seja, o som e a arquitetura de uma cidade interferem nos reflexos da terceira identidade. Ela se compõe, de fato, das duas circunstâncias presenciais diferenciadas, juntando elementos de identidade mesclados de um país para o outro e de momentos recortados em fases diferentes da vida do emigrante.

FADE OUT. 28 APARTAMENTO MANUELA/INT./NOITE

FADE IN: Paco está sentado no sofá, envolvendo o corpo da mãe, como a uma criança. A cena, que lembra a Pietá, só é vista iluminada pelos faróis dos carros que passam no Minhocão.

29. PRÉDIO MANUELA/EXT. /AMANHECER (17 DE MARÇO): O prédio decadente de Manuela, visto do alto, em plongée, com o dizer *Hope* em evidência. Não há vida ou fluxo de carros no Minhocão, como se a cidade também tivesse parado de respirar (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 27).

O som, a imagem (arquitetura de uma cidade ou país) e o cheiro, que o cinema ainda não tem pelo menos no Brasil até a tese ser escrita, mas está prestes a ter, enfim, todos esses sentidos arquitetam dentro de cada um de nós uma identidade. Tenho cravada a sonoridade e o cheiro da cidade de Istambul dentro de mim. A memória da arquitetura de quando a visitei também;



assim como de vários outros lugares por que passei. Estes elementos percebidos sensorialmente são sentidos de um país ou de outro, de uma identidade ou de outra. É como se habitássemos os países dentro de nós através dos registros captados pelos nossos sentidos.

Os profissionais de câmeras e o fotógrafo de *Terra Estrangeira*, que não são somente técnicos dirigidos por Daniela Thomaz e Walter Salles, se preocuparam com esses detalhes. Os sons dos sotaques, que já foi mencionado, mas volta-se aqui a repetir, é um som que diferencia cada um de um lugar, além do jeito e a forma de se expressar, usando gírias, palavras coloquiais da comunidade de cada um deles.

Cria-se, assim, um dicionário sonoro em *Terra Estrangeira* de vários ‘portugueses’, que permite que nós nos percebamos tão distantes dos outros povos que falam a mesma língua, pelo contraste das diferenças de sotaque e das terminologias criadas dentro e fora do filme por essas gentes. Reforça também a questão da terceira identidade. Quando moramos em outra cidade ou país, adquirimos no cotidiano uma maneira de pronunciar palavras e a falar de um modo que vai se caminhar, cada vez mais, ao local de onde se está, mas sem perder a raiz do som de onde se veio.

IPENSÃO DOS ANGOLANOS/INT./ENTARDECER:

(31 DE MARÇO): LOLI: A-ka brasileiro, ela te comeu! Então eu hoje vou sair e vou jantar uma gaja, não é? (rindo muito) Ah, só com vocês, meu. Ah! E depois os canibais somos nós, não é? Te comeu! (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 75).

A arquitetura é tão forte quanto o som para se perceber um lugar. Sabe-se, por exemplo, que se chega a Barcelona, porque a arte de Gaudí está viva e cobre a cidade de poesia em mosaicos. Portanto, sabe-se que cada país, mesmo com a globalização de exportar modelos de casas e apartamentos cada vez mais semelhantes, preserva a sua cultura, seus costumes tradicionais, seus patrimônios e guardam suas linhas arquitetônicas, como se fosse

um alfabeto a céu aberto para os visitantes e moradores saberem que aquele lugar tem uma leitura própria e histórica.

*Terra Estrangeira* traz a questão da identidade e da arquitetura para suas imagens. Por exemplo, quando se aprende aula de roteiro, deve-se escrever da forma menos adjetiva possível; escrever somente o que se vê. Portanto, um prédio triste é como se este triste quase não existisse. Afinal, cada um pode olhar o triste de um ângulo diferente. Mas um prédio triste, anos 40, decadente do outro lado da rua, é completamente visível. Essa mensagem é transformada em imagem no filme, e esta imagem precisa mostrar a vida dos personagens.

Como Paco e sua mãe moram? Que parte da sociedade eles provêm? Como a identidade deles se configura neste adjetivo? Ao escrever o roteiro, os autores apresentaram aos seus personagens às suas vidas. Nesse contexto, volta-se ao *outdoor* das calcinhas *Hope*, que é, no filme, uma referência provocativa: o espaço de morar das pessoas deixou de ser privado e reservado; mistura o espaço público com o privado, mostrando como certas pessoas moram em lugares que a arquitetura da rua invade a sala de estar, de forma agressiva, e penetra na residência através do olhar. É como morar ao lado de um luminoso de uma boate que acende e apaga a noite inteira refletindo na sua janela o efeito deste visual.

[...] É Manuela, mãe de Paco. Caminha finalmente em direção a um prédio triste, anos 40, decadente, do outro lado da rua. É o mesmo que vimos na cena anterior. A sua lateral direita é tomada por um gigantesco *outdoor* de calcinhas *Hope* (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 08).

*Terra Estrangeira* trabalha o fato da morte com imagens simbólicas. Capta a arquitetura do cemitério de uma forma não convencional. Essa cena começa com um estranho mosaico que compõe o cenário, traduzindo um lugar humilde. Mais adiante, a morte é mostrada de forma suave e, ao mesmo tempo, intensa, quando a câmera registra os últimos momentos de luz dentro de um cilindro onde o caixão entra com o corpo da mãe de Paco.

O cinema de Daniela Thomaz e Walter Salles tem uma característica de falar de coisas profundas e fortes, mas sem jamais perder a poesia. Nessa cena, a morte é mostrada pela ausência de luz que, aos poucos, se torna completamente consumida.

A arquitetura do cemitério diz que quem é enterrado lá é gente humilde. O filme trabalha com as metáforas, hora com a falta de luz e hora com a falta de som. A ambientação depende desses dois fatores para que passe a identidade de um local e de seus personagens de forma absoluta.

Quem faz cinema deve entender que trocar uma máquina de escrever por um *laptop* de um escritor é trocar não só um objeto de cena, mas trocar a personalidade do personagem que está em cena, pois cada lugar e cada circunstância têm uma arquitetura de lembrança.

CEMITÉRIO EM SÃO PAULO/EXT./DIA (18 DE MARÇO):

Um estranho mosaico de tubos cilíndricos compõe a parede de um cemitério humilde. Paco e um pequeníssimo grupo de pessoas, entre elas a freguesa de Manuela, acompanham o movimento de dois coveiros, que enfiam um caixão simples num destes cilindros. A câmera colocada ao fundo do tubo registra os últimos momentos de luz. Logo, o caixão vai chegando ao final do seu percurso. Ao mesmo tempo em que se começa a ouvir uma música tocada por um violino, a imagem vai para *black* total (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 29).

Há um cenário aspirado para dentro do roteiro de *Terra Estrangeira* que expõe o antagonismo das promessas de campanha de Collor e das medidas políticas posteriores. Está na cena em que Paco anda desesperadamente pelas ruas de São Paulo. Nesse momento, a imagem de um novo *outdoor* toma a cena, não das calcinhas *Hope*, mas o *outdoor* da campanha de Collor, que prometia um Brasil melhor.

Em primeiro plano, vemos Paco, em segundo, o *outdoor*. As duas peças dividem a estória em duas metáforas e em duas fases.

A metáfora do ledão engano que a publicidade e o marketing político podem vender e os conseqüentes efeitos colaterais dividem o roteiro entre o personagem, que é vítima das medidas econômicas daquele governo, e a propaganda ilusória, que prometia um futuro melhor, mostrando que o *outdoor* fixado é um resto de campanha e um resto de um Brasil democrático.

Há nessa cena um contraste entre o passado recente e o presente, que é captado pela fuga do personagem que não sabe para onde corre, mas ele tenta encontrar um lugar para chegar. É o começo do exílio dentro do seu próprio ninho.

RUA/ EXTERIOR/DIA: Paco anda desesperadamente pelas ruas de São Paulo. Passa a mão na testa. Atravessa perigosamente as ruas, chorando. Atrás dele percebe-se os cartazes da campanha do Collor, prometendo um 'Brasil melhor' (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 34).

Em várias capitais do mundo, o *outdoor* pode representar, principalmente quando é um *outdoor* político, como alguns vistos pós 11 de setembro na Europa, o avanço dos partidos de direita e de seus representantes, e o modo de como os partidos de esquerda opositores criticam. Como um *outdoor*, fotografado em Lisboa, com a foto de Bush acompanhado pelos seus apoiadores na Europa e os seguintes dizeres: 'Eles mentem, eles perdem'.

Em *Terra Estrangeira*, há uma cena arquitetada que denota toda a leitura de Lisboa sem contar sua história. Num *close* de detalhe, mostra a fachada de azulejos semiquebrados, mostrando a arte e a alma da cidade, com a sua personalidade em cada recorte de cena como se acompanhasse o seu roteiro, transmitindo a identidade de um povo e de uma cidade pela forma como cada ambiente é interpretado pelos diretores do filme.

HOTEL VIAJANTES/LISBOA/EXT/DIA (20 DE Março) Em Lisboa, vê-se a aparência decadente do exterior do Hotel dos Viajantes, uma estrutura de quatro andares com

a fachada de azulejos semiquebrados, que defronta o cais. Miguel passa por um grupo de angolanos que conversam sentados nos capôs dos carros estacionados frente ao hotel. Miguel os cumprimenta com um *high five* (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 34).

Em outro momento, os objetos de cena misturam culturas em cima da mesma mesa: cervejas de marcas brasileiras junto com o *bourbon* francês; maços e bitucas de cigarro apresentam uma imagem de um lugar onde tudo está para arrumar. O desleixo toma conta da cenografia propositalmente. Assim, o desleixo até a arrumação torna-se a apresentação de uma circunstância. O *bourbon* dará o sinal de passagem para as cenas posteriores do personagem contrabandista que tem contatos com máfia na Europa.

Uma santa barroca representa uma metáfora dupla. O uso da imagem da santa oca cujo significado sagrado é corrompido pelo uso do objeto como mula de contrabando. Barroca, uma alusão ao roubo de peças de ouro de igrejas brasileiras no passado, principalmente as mineiras, assinadas artisticamente por Aleijadinho. O significado dessa cena é completado na fala do personagem: a memória foi embora junto com o ouro dos visionários e com os santos barrocos, com Aleijadinho.

APARTAMENTO DE MIGUEL/INT./DIA: Miguel segura o embrulho nas mãos, numa mesa coalhada de garrafas vazias de cerveja e bourbon, maços e bitucas de cigarro por todo lado. Ele retira o papel, revelando uma pequena santa barroca, que à primeira vista parece autêntica. Usando, um martelo, Miguel quebra a base da escultura, que se revela falsa. Retira de dentro uma bola de gesso, e desse pequeno pacote surge uma dezena de pequenos diamantes que brilham sob a luz da janela (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 35).

O roteiro une imagem a diálogo e vice-e-versa. As cenas anteriores dão o gancho de partida as posteriores, no significado e na metáfora embutida dentro do significado. As duas partes das

cenas, desde a mesa com a santa e depois com o diálogo do personagem, rememoram o espectador que o contrabando é um crime antigo, muitas vezes oficializado no processo de exploração de colonizadores.

LOJA ANTIGUIDADES/EXT./NOITE:IGOR-CONTINUAÇÃO: Porque a memória, Paco foi-se embora junto com o ouro dos visionários, com os santos barrocos, com Aleijadinho. Estamos a viver o império da mediocridade, meu amigo, dos engarrafamentos em *shoppings centers*, dessa falsa modernidade de janotas incultos, de leitores de Sidney Sheldon. É o fim do mundo, Paco é o fim do mundo (THOMAS, BERNSTEIN, SALLES, 1996, p. 39-40).

## Capítulo 5

# Os autores falam sobre terra estrangeira. Entrevista com Walter Saller e Daniela Thomás - Os poetas audiovisuais do tema do desterro

*Há uma poesia por trás das tomadas de Walter Carvalho, produzindo linguagem ao domar os fantasmas de influências que poderiam pasteurizar os planos e esvaziar seu estilo. Todo o investimento em ensaios de base teatral ajudou a integrar as questões pessoais do ator Alves Pinto ao olhar poético do seu personagem, Paco que vislumbra o horizonte luso com as pálpebras românticas dos sonhadores. Promovendo uma azeitada integração do elenco, Salles e Daniela apontaram numa confluência de culturas: brasileira, angolana, portuguesa, espanhola. Há muitos sotaques. Todos conjugando o mesmo verbo: resistir.*

*Rodrigo Fonseca (2007, p. 241)*

Chamar os autores de *Terra Estrangeira* de “Os poetas do Desterro” é um título para classificá-los dentro de tantas categorias de poesia, seja ela visual, sonora ou política. Uma mistura de poesia realista, concreta e engajada ao mesmo tempo. As imagens de *Terra Estrangeira* lembram a poética de Ferreira Gullar com o sotaque de Fernando Pessoa. A fotografia de Sebastião Salgado com o concretismo dos versos dos irmãos Campos. Tudo ao mesmo tempo em que as imagens são como um relevo pelo qual o filme transita e é sentido. Segundo Salles, *Terra Estrangeira* pode ser o primeiro passo de uma trilogia.

O filme pode talvez ser visto como o primeiro passo de uma trilogia que inclui *Central do Brasil* e *Diários de Motocicleta*. *Terra* tenta retratar um momento em que o país, sob o impacto do desgoverno Collor, deixou de reconhecer a si próprio. *Central do Brasil* foi uma inversão deste Estado de coisas. O próprio título traduz o desejo de mergulhar no coração do país, à procura de uma brasilidade que havia sido efetuada no início dos anos 90. *Diários de Motocicleta* tenta estender a questão da inserção, do pertencimento, para além das fronteiras brasileiras, mostrando que a América Latina, parece, mas não é, uma terra estrangeira para o Brasil (FONSECA, 2007, p. 261).

*Terra Estrangeira* é um exemplo perfeito de um filme que é sentido e não apenas assistido. Quando se aprende a construir um roteiro, em qualquer manual, lê-se que um filme nasce de uma idéia e que esta idéia pode ser de um fato lido na imprensa, de uma experiência de vida, de uma pesquisa ou biografia ou até de uma imagem. A imagem, que carrega o diretor até sua estória, o conduz até seu *set* de filmagem, o transporta no tempo mesmo estando congelada no papel. *Terra Estrangeira* nasceu de uma imagem fotográfica que depois foi absorvida pelo cinema.

Em algumas de suas crônicas sobre o Rio de Janeiro do fim do século XIX Machado de Assis sugere, ao discorrer sobre a vocação para o engano dos políticos brasileiros,



que entre as memórias e as palavras existe um abismo que conduz o homem à traição de si mesmo. Salles enveredou por esse abismo sem perceber, quando tentou traduzir para Daniela do que sentiu vendo o trabalho de Favreau. Um estado ativou uma bomba. Mas seu TNT detonou um tantinho antes da hora, como o cineasta hoje parece reconhecer, ao relembrar a história do pré-roteiro do filme, que acabou sendo reescrito antes de sua filmagem. Em um bate-papo com Daniela, Salles contou para ela, apaixonadamente, a trama que brotou em sua cabeça no momento em que aquela embarcação cruzou sentimento e à vivência de desterro que tomou conta de uma juventude sem perspectivas. E sem lastros políticos para se agarrar. Sem Deus, sem Marx e sem caderneta de poupança, os anos 90 abriram para o país em era das trevas, em que qualquer ambição pregressa acabaria resignada ao encalhe paradigmático no porto de impossibilidade. Principalmente se o assunto era cinema (FONSECA, 2007, p. 242).

Walter Salles e Daniela Thomas falam da força da imagem como referência para se chegar ao roteiro do filme. Do barco encalhado na praia ao Minhocão, imagens diferentes, mas próximas, que falam da mesma coisa. Uma do exílio interno das cidades grandes e das zonas urbanas periféricas; e outro do exílio externo e da circunstância de imobilidade de poder voltar ao seu país natal.

Salles cita Wenders para afirmar que um filme pode ser construído através de uma única imagem. Ele não quer dizer com isso que um filme é uma imagem só, mas que uma única imagem pode ser o fio que amplia toda a idéia para se ter as outras imagens subsequentes. Ela é a fonte inspiradora, o ponto de partida, o caminho que o filme irá se guiar depois. A imagem como uma bússola do roteiro final.

Terra Estrangeira é o filho sem pátria do ‘casamento’ intelectual de dois cineastas que somaram suas trajetórias de vida e descobriram muitas semelhanças entre eles. Entre as semelhanças

está a de morarem fora do país, que permitiu que eles se identificassem e que, ao mesmo tempo, sentissem a necessidade de falar da mesma coisa, juntos.

SALLES. Bem, este é o resultado do desejo de pensar o cinema como uma forma de expressão essencialmente coletiva. Daí, para começar, a vontade de colaborar com Daniela há cinco anos. Toda vez que trabalhamos juntos, acabo sempre aprendendo um pouco mais. Ela é uma das pessoas com a inteligência mais aguda, luminosa, que conheço. *Terra* foi realizado por muita gente que nunca tinha feito cinema antes, mas que mistura atores excepcionais, como a Nanda Torres, como não atores, uma mescla que busco nos filmes que dirijo até hoje. De certa maneira, é o filme que me revelou a maneira de fazer cinema de ficção que me parece mais interessante – a que é mais próxima do documentário. [...] SALLES: Como o filme foi feito com o orçamento apertado, ele foi ensaiado como uma peça de teatro, antes de ser filmado em quatro semanas, em três continentes. Essa urgência nos obrigou a trabalhar de forma rápida e, sobretudo, solidária, cada membro da equipe tentando ajudar o outro. Não tínhamos continuista, *stunts* e o assistente de direção no Brasil era um estagiário que começava no cinema, Marcos Berstein. Em *Terra estrangeira*, filmamos no Brasil com uma equipe com menos de vinte pessoas, incluindo os atores – e pouco mais de vinte pessoas em Portugal. Essa aposta no risco foi tecendo a própria matéria fílmica (FONSECA, 2007, p. 255).

Nas palavras dos autores nessa entrevista, percebe-se que Walter e Daniela têm a terceira identidade em suas pessoas e personalidades. *Terra Estrangeira* conseguiu, de alguma forma, preencher neles este vácuo interno de brasilidade que, por muito tempo, foi abastecido na memória.

Walter Salles: A gente começou a falar de *Terra Estrangeira* durante as filmagens dos cinquenta anos do Caetano. Eu tinha tido a idéia original, estava tecendo um

filme em volta daquela idéia. O Wenders é que diz, que às vezes, uma única imagem é suficiente para você construir um filme em volta daquela idéia. O Wenders é que diz, que, às vezes, uma única imagem é suficiente para você construir um filme e havia uma imagem: um casal, exilado, perdido numa praia, um barco encalhado no fundo. Era a imagem que eu tinha. A gente começou a conversar sobre isto, sobre as formas diferentes de exílio, e descobrimos que tínhamos tido uma trajetória semelhante. Tínhamos morado fora do Brasil durante um bom tempo, tínhamos também, o mesmo desejo de conhecer um país do qual tínhamos nos ausentado durante um período das nossas vidas. Houve, ainda, uma confluência, um desejo de juntar os trapinhos cinematográficos (THOMAS, SALLES, 1999).

Daniela Thomas: Você tinha uma outra imagem forte. Acho que de uma reportagem que eu tinha lido: o minhocão de São Paulo. Eu tenho fascínio por esse lugar de onde o ser humano foi expulso, esse viaduto entre dois prédios. Tinha um anúncio das calcinhas Hope. Tinha assim: Hope 90, naquele prédio que acabou sendo o prédio do próprio personagem, uma imagem inacreditável. Um dia fomos eu, o Walter e a Carla fotografar, eu me lembro, você usou esta frase do Wenders nesse dia. Ali, exatamente no ponto em que o viaduto faz uma curva se encontra com esse prédio com o anúncio da Hope. Eu me lembro, era tão forte a imagem daquele lugar que o Terra nasceu também ali. Nasceu no navio e naquela confluência ali (THOMAS, SALLES, 1999, p. 09).

Não há filme sem o consumo de imagens, mas uma ou mais imagens podem ser o carro-chefe de uma obra. Os carros-chefe de imagens de *Terra Estrangeira* são o Minhocão, o navio e o *outdoor* do prédio em frente ao Minhocão; *outdoor* já mencionado e analisado em outros capítulos, mas que aqui serve para relatar que a Daniela acrescenta a informação *Hope 90*, como se fosse um produto de uma geração. Lá no *outdoor* morava um corpo e,

ao lado, pessoas que tinham aquela imagem como uma peça do vestuário do cotidiano delas.

Um corpo público, mas, ao mesmo tempo, privado. Dependendo do lado que é visto, sua interpretação muda: público por quem passa na rua, privado por quem mora ao seu lado. Há aí a imagem emigrante e a imigrante salientando a terceira identidade da publicidade moderna.

A metáfora do corpo morto no *outdoor* pode ser relacionada ao corpo que deixa de pulsar da mãe de Paco, com o conjunto da imagem do Minhocão em silêncio aos domingos.

E havia ali, na verdade, uma idéia de movimento constante, que contrastava nos domingos com a ausência de movimento, era como um corpo que deixava de pulsar, entende? Você olhando aquilo de cima, parecia a anunciação de uma morte, de um estado de coisas, é como uma veia que deixava de irrigar o coração. A gente fez a ligação quase que imediata desse estado de coisas com a história da mãe que morreria e deflagrava a trajetória de Paco em busca do sonho não cumprido pela mãe. Então, de alguma forma, eu acho que houve coincidência em relação às nossas histórias respectivas, mas também houve olhares que se complementaram (THOMAS, SALLES, 1999, p. 09).

Salles coloca que não é só a imagem que leva o filme a encontrar seu roteiro, mas há um tema central nele, bem colocado quando ele faz uma co-relação com o gênero musical jazz e da preocupação em encontrar o tema central como a espinha dorsal da obra. Ele cita que é preciso esquecer o filme por algum tempo. Esta parte é importante, porque é como se ele tratasse o filme como a própria pátria. Aliás, a pátria do escritor é a literatura; do cineasta, o cinema; do ator, o teatro; e a grande família de ambos são os artistas de modo geral.

Na parte quando ele diz saber tudo do filme para depois poder esquecê-lo, é como se o processo dele para se chegar a um filme fosse um processo de se chegar à sua nacionalidade, de saber tudo sobre seu país, mas estar aberto a improvisações, para

que não fique uma idéia pré-concebida, fixada na mente sem aberturas depois. Quando menciona que os personagens são incapazes de definir o seu destino, é como se o roteirista fosse um personagem reserva no campo das filmagens, que é incapaz de escrever o final sem antes sentir o filme acontecendo.

SALLES: Eu acho que cinema tem de alguma forma relação com o jazz, você tem de descobrir o tema central, definir aquele tema, e conhecê-lo tão bem, que pode até sair dele, esquecê-lo durante algum tempo. Saber tudo dele para depois poder esquecer e criar livremente em volta dele. O conhecimento aprofundado do tema, do conceito, é o que permite voltar a ele depois da improvisação, e sem a improvisação um filme, acredito eu, fica engessado numa idéia pré-concebida. Certamente o que me levou em direção a Daniela foi o desejo de colaborar com uma pessoa que tinha uma visão com a qual eu me identificava. Eu acho que foi esta ligação mútua que nos fez chegar ao Terra. A imagem determinante do filme eu acho que também é essa, é o fato daquele barco ali, emborcado, cravado na areia, está ali da mesma forma que os personagens estão ali também: imobilizados, incapacitados, de sair daquele estado letárgico. É um filme em que os personagens são incapazes de definir o seu destino (THOMAS, SALLES, 1999, p. 10-11).

A maior prova da terceira identidade está na resposta de Salles abaixo. Analisando: da ausência de percepção de uma identidade presente num período de vida da gente, nasce uma outra que se molda na construção de uma cidadania na sombra de uma outra. A perda de auto-estima, retratada por Calligaris, é a característica de um buraco que se forma na reforma íntima de cada ser ao perder seu país de vista ou tê-lo somente na lembrança. Quando ele não se reconhece de parte alguma, porque tem vergonha de ser quem ele é, porque este ser quem é, implica em se traduzir dentro de uma origem que ele não tem reconhecimento social ou não consegue se reconhecer.

Salles: O que aconteceu na virada de 1989 para 1990 foi um corte de tal forma imobilizante que as pessoas tinham dificuldade de conseguir traçar seu próprio destino. Foi um momento de perplexidade nacional, foi um momento de capacidade de definir, de falar da questão da identidade. Nós deixamos de saber o que éramos, houve uma perda de identidade muito claramente perceptível, uma perda de auto-estima, que o Contardo Calligaris conta tão bem num livro chamado *Alô Brasil*. Eu acredito que o filme foi todo construído em volta daquilo, foi um filme construído por adição, não é Daniela? Não foi um filme cuja história estivesse claramente definida desde o momento inicial. A gente foi trazendo idéias [...] (THOMAS, SALLES, 1999, p. 11).

Em *Terra Estrangeira*, alguns cenários não foram construídos para vestir a estória. A estória é que busca o cenário para simbolizar uma determinada situação. Mais do que isso, o cenário é adaptado de um país para representar outro país. Aí começa um problema de identidade da imagem geográfica simulando um lugar que represente outro.

Daniela Thomas: [...] no Terra a gente descobriu locações. O Walter, no Central então ele foi à exaustão. Não foi uma coisa assim, simples, atividade de diretor de arte. Fomos nós, eu, Walter e mais quem estava junto, atrás da locação, atrás de situar o filme, atrás de dar geografia ao filme. Tem esse momento também, de dar, corporificar o filme na cidade, no espaço. Então a gente foi a São Paulo, no Minhocão, descobrindo, passeando pelas ruas. Teve um tempo de assentar os personagens nesse espaço, foi um tempo bastante longo. A partir da imagem do Minhocão. [...] Porque são dois pontos: o Terra tem a imagem do navio; tão forte que quase apaga o resto; mas o minhocão também é aquela coisa, meio imagem síntese. É a quina de um prédio, é aquela mesma coisa da proa do navio, tem o horizonte que é o viaduto e aquele prédio, aquele empene saindo, na verdade tem uma rima ali com o navio.

Então a gente buscando; eu, vindo da minha experiência de direção de arte, não consigo nem pensar uma situação sem imaginá-la contextualizada, com céu, horizonte que é o viaduto, tudo isso. E o Walter tem a mesma coisa, ele tem paixão por fotografia, tem olhar de fotógrafo, ele fotografa, eu tenho várias fotos. O Walter fotografou o prédio antes mesmo de a gente conseguir um apartamento lá para filmar. Eu tinha fotografado para ele, de todos os ângulos. Subimos e descemos o viaduto, subimos e descemos – isso um ano, dois anos antes de filmar o Terra. Temos um ritual de apropriação do espaço em que vamos filmar. Descobrir, fazer a viagem de Paco, descobrir por onde Paco estaria, por onde ele andaria, como seria, vivenciar aquela história, descobrir, dar nome aos bois, ver que prédios seriam, que estradas seriam. Então tem este ritual de buscar o filme antes mesmo de fazer a primeira imagem. Acho que para o Terra isso durou dois anos [...] (THOMAS, SALLES, 1999, p. 62).

A geografia de imagens de *Terra Estrangeira* é como uma casa pré-fabricada. Ela é montada em cima de um terreno e pode ser desmontada para estar em outro, sem sofrer alterações físicas. Os autores começaram com a imagem fotográfica estática do livro em Cabo Verde. Depois passaram para a imagem europeia em Portugal e terminaram na imagem do Oceano Atlântico.

Portanto, a imagem de origem do filme é itinerante, é estrangeira e é movida conforme sua capacidade em se adaptar dentro do roteiro. É uma imagem com terceira identidade em primeira, segunda e terceira dimensão.

Daniela Thomas: O último segundo do Terra foi filmado num navio encalhado numa praia, no meio do oceano Atlântico, numa ilha de areia. A gente imaginava que era uma praia. Não era uma praia, era uma imensa ilha de areia no meio do Oceano com esse navio encostado num canto. Tivemos que atravessar essa ilha de areia de carro foi uma aventura para chegar até esse navio, e chegarmos

juntos: Walter e Daniela chegaram ao navio no último dia da filmagem de *Terra Estrangeira*, é uma coisa meio paralela. [...].

Walter Salles: Essa imagem começou a me perseguir a partir de uma manhã, o navio preso na areia, veio junto com a imagem do casal também na mesma situação, só que eles, ao contrário do filme, estavam sentados na areia. Essa imagem começou a ganhar uma qualidade recorrente, eu não consegui me divorciar dela: ela vinha, ela vinha, ela vinha e talvez uma semana, alguns dias depois de eu ter pensado nisso, andando numa rua de Paris, numa livraria, eu vi a imagem do barco que era muito próxima da imagem que eu tinha imaginado, evidentemente sem o casal, mas a imagem do barco estava claramente definida num livro de um fotógrafo chamado Jean Pierre Favreau, uma foto feita em Cabo Verde, um livro belíssimo aliás. E toda aquela expressão de que aquilo poderia veicular um sentimento de exílio, que tipo de exílio, não sabia ainda, se era uma forma de exílio econômico, político, amoroso, acaba sendo todas as formas de exílio num só. Aquilo foi certamente a força motriz do projeto. A imagem do barco é sincrética em relação ao todo, que dizer, ela sintetiza o filme e nos diz a cada momento o que aquele filme deve ser, ela foi claramente o nosso eixo. O filme foi todo construído em volta dela (THOMAS, SALLES, 1999, p. 12).

*Terra Estrangeira* se caracteriza como um cinema neo-realista, de urgência, que se apropriar da necessidade de se expressar de uma geração. Mescla todos os gêneros numa linha divisória entre ser de arte, social, político, poético, romântico e principalmente de vanguarda, fugindo de gêneros fechados para ser um filme de uma época e não só de um estilo.

Fonseca (2007) sobre a desmobilização do cinema nacional e o sentimento de exílio:

Walter Salles arriscou fazer o que hoje pode ser chamado de um 'banho de descarrego audiovisual'. Era uma



reação à desmobilização do cinema brasileiro ocorrida em 1990, com a extinção da Embrafilme no governo Fernando Collor de Mello. Parecia lavar, a sal de prata, o encosto político ‘collorido’ que assombrou a país logo após a primeira eleição presidencial democrática. Encarado à época de seu lançamento (1995) como uma síntese do sentimento de exílio, o filme *Terra Estrangeira* na verdade navegou mais longe. Interessantemente, a questão central do filme se deslocou. *Terra Estrangeira* deixou de ser um filme sobre o desterro nos anos Collor e passou a ser um filme sobre uma questão existencial mais ampla: a do exílio, declinado de diversas formas. Exílio amoroso e afetivo, exílio econômico, exílio político. Esta não é uma questão que afeta só o Brasil, aliás. Um exemplo: os imigrantes que povoam o filme em Lisboa estão hoje em toda a Europa. É o contra-campo do colonialismo. Buscam direitos que o centro não quer lhes ceder. O confronto entre os filhos de imigrantes em Paris e o governo francês é a prova viva disto”, avaliou Salles, em entrevista dada a O Globo na ocasião em que o DVD chegava às lojas, celebrando a primeira década da realização (FONSECA, 2007, p. 241).

*Terra Estrangeira* é um filme de retomada política, de retomada da crítica e da voz dos cineastas no país. Daí, a coesão de ser um filme de geração que consegue miscigenar o passado do exílio da ditadura com o presente do exílio social da democracia. Ele é um filme de uma terceira identidade que transita em um passado sem voz a um presente de voz abafada.

Walter Salles: [...] fazer um cinema em regime de urgência, pode ao mesmo tempo, também, atravessar, homenagear de alguma forma o Neo-realismo italiano – aquele início, a mãe que morre, tem uma qualidade neo-realista de alguma forma. O filme, eu acho até que conscientemente, atravessa esses gêneros todos. Tem um final muito Hustoniano. Há um claro desejo de conversar com essas formas diferentes de fazer cinema, mas quase todas elas

com sentido de urgência, seja o Cinema Novo, seja o cinema Rosseliniano, o cinema italiano do pós-guerra, seja o que os Wenders fez no período do *Film Verlag der Autoren*, entre o final dos anos 60 e início de 70. Tudo isso, todas essas formas de fazer cinema tinham uma qualidade de urgência, e nós sabíamos que nós tínhamos muito poucas semanas para fazer filme (THOMAS, SALLES, 1999, p. 14-15).

O olhar de *Terra Estrangeira* é um olhar adotado. É como se tivéssemos a terceira identidade do olhar dentro do filme. O olhar de quem se foi e deixou a missão de olhar ao outro, da mãe de Paco em relação a ele ir até San Sebastian e ver por ela.

Enquanto isso há o olhar do espectador no cinema que acompanha os dois olhares: o da mãe, primeiro, e depois o de Paco. O espectador adota o olhar de ambos, o da mãe que se relaciona somente com cartões postais e fotos antigas do local de nascimento para matar a saudade e o de Paco que quer chegar a San Sebastian, para ver pela mãe o que ela não teve tempo em vida de realizar. Então, o espectador é impulsionado a ver pelos dois o mesmo lugar de formas diferentes, adotando, dessa forma, a visão de mundo dos dois acrescentada a sua.

“Nos dois filmes há um desejo de ver aquilo que o outro aquele que não mais está ali, não pode mais ver [...]” (THOMAS, SALLES, 1999, p. 15).

O personagem Paco dá seu depoimento sobre o sentimento de se sentir estrangeiro no país do outro e no seu país também depois.

Segundo Alves Pinto, o vai-e-vem de ser aceito ou não para o elenco acabou sendo fundamental para o processo de composição de Paco: Pertencço a uma geração que cresceu sem se sentir dona do seu país. A gente era obrigado a cantar o hino nacional na escola em uma época em que a relação com o Brasil era pautada pelo ‘Ame-o ou deixe-o!’, uma sentença horrível. Esta terra não era minha, era dos militares. Acho que foi por isso que sai do país, com uns 18 anos. Quando voltei para filmar *Terra Estrangeira*,

já com 24, 25 anos, tudo era um país estrangeiro. E o Paco, no Brasil, também se sentia estrangeiro, alguém sem lugar. Aquele personagem é um jovem ingenuamente romântico que vai se dando conta da realidade. Ensaíamos muito. A Daniela foi quem dirigiu os atores. Foi ótima nisso. Tem um discernimento adquirido no teatro (FONSECA, 2007, p. 246).

Entrando no campo da psicologia, Salles fala do desejo freudiano de ir além do pai, de ultrapassar o território paterno. Esse território pode ser paterno quanto materno. A simbologia dele está na imagem daquela pessoa que cria o filho, do que cuida, no caso de Paco é a mãe. Salles deixa claro que, no filme *Terra Estrangeira*, este desejo já vêm embutido, faz parte da obra, como um mostruário de várias táticas de superação ao longo da estória.

Salles: Isso tudo está enraizado no desejo freudiano de ir além do pai, além do ponto em que o pai foi, ultrapassar o território paterno. Eu acho que tanto no Terra como nesse filme, esse desejo está embutido, está ali dentro (THOMAS, SALLES, 1999, p. 25).

O final de *Terra Estrangeira* não é planejado. Ele é fecundado na hora da sua realização. Fernanda Torres, com sua voz e sua memória coletiva de canções que a emociona, encontra o final antes dos diretores. Ela acha o final pela música, por isto o filme é tão poético e tão surpreendente ao mesmo tempo, porque o que leva o filme a acontecer, além da técnica e roteiro, é o relacionamento que nasce nos *sets* de filmagem, com a equipe e atores que, conjuntamente, fizeram o filme se mover para frente.

É um filme feito com o coração e com a câmera, porque a forma de sentir a estória pelos atores permite que a cena seja materializada. Um filme que roda poesia, e a poesia o acompanha.

Para se ter uma percepção completa de *Terra Estrangeira*, é necessário entender a sua forma de construção, e saber que quando sua esquematização racional falta dá lugar à emoção. Na verdade, aquilo é muito mais cinema que tudo que está no papel.

Comparando com o ditado popular: “o importante é estar no lugar certo na hora certa”, é o que acontece com o roteiro de *Terra Estrangeira* e com a Fernanda Torres quando canta.

Salles: Nos tínhamos ensaiado exaustivamente o final, que era muito verborrágico, muito mais complexo do que o final mais orgânico e mais emocional que o filme tem hoje. E esse final foi trazido pela Nanda, a Fernanda Torres começou a cantarolar aquela música à beira do set e, subconscientemente ela nos trouxe um final que resolvia muito melhor a história do que o que nós tínhamos escrito (THOMAS, SALLES, 1999, p. 28).

Assim como o diretor Walter Salles, que tem interesse e atração pelo que não conhece, pela alteridade do outro, da sua diferença, esta tese nasceu desse mesmo interesse pelo desconhecido chamado: ESTRANGEIRO.

Vale lembrar o longa-metragem que fez a cabeça do jovem Walter Salles, ainda nos anos 70, foi *Passageiro, profissão repórter*, de Michelangelo Antonioni, no qual o jornalista de TV encarnado por Jack Nicholson assume a identidade de um homem morto e se embrenha em uma investigação quase que ontológica para entender quem é e no que se tornou. Daquele momento em diante, a idéia existencialista do exílio de si mesmo levou Salles a flertar com o tema da implosão e recriação de uma marca identitária. Do mesmo modo, surgiu nele um apreço dramático pela hipótese de um ser humano se outorgar uma segunda chance e refazer seu destino, numa estrada ética. Reside aí o traço romântico que serve de nutriente aos atalhos documentais, por vezes naturalistas, ocasionalmente presentes no caminho do cineasta [...]. SALLES: Terra é um filme marcado pelo momento em que estávamos vivendo, pelos anos de silêncio que o cinema brasileiro sofreu no início dos anos 90 – e pelo desejo de resistir a isso. O (des) governo Collor afetou muito mais do que o cinema – originou uma das mais graves crises de identidade que este país já

conheceu. O filme tenta responder às questões levantadas naquele momento histórico em que o Brasil deixava de ser um país de imigração para se transformar em um país de emigração. Naquele momento, 800 mil brasileiros – segundo estatísticas oficiais – partiam em busca de um outro futuro. A errância, a crise de identidade, a inversão do eixo migratório estão, portanto, na raiz do filme. Daniela Thomas e eu temos isso em comum: o interesse pelos temas que Antonioni desenvolveu de forma seminal, o deslocamento, o desconforto gerado pela sociedade pós-industrial. Terra, de alguma maneira, busca essa relação. Também tínhamos o desejo de fazer um filme que, naquele momento, acreditasse na possibilidade de o cinema brasileiro voltar a existir. Daí a decisão de homenagear todos os momentos que nos marcaram. Começamos a ver o neo-realismo italiano, o cinema novo, a *nouvelle vague*, além dos primeiros filmes de Wenders, como *Alice nas Cidades* e *No Decorrer do Tempo* (FONSECA, 2007, p. 241 e 254).

*Terra Estrangeira* trata, em todo momento, da questão da língua portuguesa, que, em cada país, sofre uma alteridade de sotaque, da alteridade dos cenários, das circunstâncias de cada pessoa no estrangeiro, das cores dos povos negros e brancos, do Continente Europeu e do Brasil, do cinema pós e anterior à retomada. É um filme de alteridades a todo instante. Mais do que isso, é um filme onde a identidade sofre alteridade e se conjuga ao mesmo tempo.

Salles: No particular, e de alguma forma talvez irrigue um campo maior. Isso também é um ponto de partida, alimenta as histórias que a gente acaba contando. Eu li há pouco uma entrevista que o Eduardo Coutinho deu e me identifiquei muito com o que ele disse: “Qualquer coisa que eu não conheça me interessa em princípio”. Eu acho que dentro dessa frase está toda a idéia de aceitação da diferença e da alteridade, sem a qual você não vive. Se há um ponto em comum entre essas histórias todas é justamente esse, a aceitação da necessidade da alteridade e

da comunicação entre pessoas tão díspares, entre Josué e Dora, entre João e Maria, entre Alex e Paco (THOMAS, SALLES, 1999, p. 30-31).

O diretor fala do final que não se desembrulhou totalmente. O filme é ressuscitado antes de ele morrer, pois, na cabeça de cada espectador, o filme continua e o fechamento passa por uma porta sem tranca. O final é poético, porque o território não é delimitado, não é castrado sem deixar o gosto prazeroso para quem o assiste de levá-lo para casa, de seguir seu caminho para um destino ainda a ser mentalizado. Talvez pudesse haver um *Terra Estrangeira 2*, que começasse bem daquele fim, pois é um fim que não tem a pretensão de ser.

Salles: Eu penso no lindo final do *Pixote*, que é muito parecido com o *The Kid* do Chaplin. O Babenco, inclusive, abandonou o final que ele tinha, não era aquele, ele põe o garoto andando no trilho do trem. De alguma forma, você pressupõe para onde ele vai, mas é convidado a participar. O não fechamento da questão é muito mais democrático e também é muito mais interessante, para o espectador e para o realizador, do que os finais pré-marcados, em que os territórios já estão delimitados (THOMAS, SALLES, 1999, p. 35).

A declaração de Walter Salles, abaixo, mostra que, embora haja diferenças entre todos os povos, eles se enxerguem como estrangeiros na terra do outro, que há um universo paralelo que os aproxima mesmo com estas alteridades, que é o universo humano, que está além das nacionalidades e que, através dele, conhecemos os conteúdos do amor, do sofrimento, da solidariedade e outros que fazem parte de todas as culturas.

Salles diz que tinha uma visão CNN do Irã. Ela foi mudada pelo contato com o cinema e cineastas árabes. Portanto, mesmo que os meios de comunicação tentem simular uma cultura através da sua amplitude de visão, que

muitas vezes é limitada e contaminada por forças ideológicas contrárias à cultura original, aquela cultura existe e nos faz entrar nela quando a conhecemos pelos olhos de quem ela pertence realmente, e não pela lente estrangeira, porque a lente estrangeira sempre faz uma releitura com seu ponto de vista no meio.

Salles: Eu tinha uma visão CNN do Irã, tinha uma visão do jornal das oito, achava que o Irã era o país dos xiitas, dos aiato-lás, via aquela massa de pessoas de uma forma monocromática. Quando, de repente, aparecem, os filmes do Abas Kiarostami, ou do Moshen Makhmalbaf, do Jafar Panani, você começa a perceber que os personagens daqueles filmes, são quase sempre não atores, sofrem da maneira como você sofre, têm algumas muito semelhantes àquelas em que você tem, têm esperança e angústias. Tudo muito próximo do que você sente, você diz: “Nossa. Tão longe no entanto tão próximo da gente”. Então, o cinema é um instrumento maravilhoso do conhecimento do mundo. Toda vez que ele é fechado, toda vez que ele afunila a possibilidade de compreensão, que ele demarca ou impõe uma visão apriorística, claramente demarcada e tal, eu acho que ele diminui, ele apesquena esse mar de possibilidades (THOMAS, SALLES, 1999, p. 35-36).

Pode-se comparar a declaração de Salles com a de Thomas a seguir. Thomas diz que o filme é contado a partir do ponto de vista da personagem Alex, pois é ela quem sofre o filme no sentido filosófico, ou seja, é nela que cada ação dos demais personagens acaba se refletindo. É ela quem carrega o peso do movimento dos outros personagens que cruzam sua vida na estória. Ela é o ponto de convergência das estórias paralelas de todos os demais personagens. Ela sofre as conseqüências de cada movimento da ação dos personagens em busca dos seus objetivos. Portanto, para conhecer *Terra Estrangeira*, é preciso conhecer o sofrimento de Alex, saber e sentir seu sofrimento. Assim, como para conhecer o Irã é preciso tirar o véu da CNN da tevê e conhecer o Irã pelo olhar desmistificado do seu povo.

Daniela Thomas: *O Terra Estrangeira* também não é contado a partir do ponto de vista da Alex, da personagem de Fernanda Torres, mas é ela que sofre o filme ...Usemos a palavra ‘sofre’, entende? No sentido filosófico: ela sofre o filme. O filme vem, atravessa a vida dele de uma forma definitiva. Agora, não é ele que carrega o filme do começo ao fim. As duas Fernandas, os dois filmes. Ela faz personagens que sofrem e que carregam o filme até o final. Maria abre a janela. Alex sobrevive (THOMAS, SALLES, 1999, p. 60-61).

Salles, sobre a opção de o filme ser ele todo em preto e branco, foi inspirado pela frase do fotógrafo Robert Frank. Ele diz que esta tonalidade traduz toda desesperança e esperança – dois sentimentos e estados que o filme tem como essência. A desesperança do exílio e a esperança de encontrar uma saída, uma chegada, uma paz e um estado de várias coisas que estão relacionadas à vida dos personagens dentro do contexto do roteiro. Assim a cor preto-e-branco tem o poder de ser uma mensagem dentro da mensagem total do roteiro, de falar pela sua falta de cor e exprimir toda a dor, poesia e resistência que circula o filme a todo instante.

Salles: *Terra Estrangeira* nós optamos claramente pelo preto-e-branco, foi de cara essa escolha. Lembramos aquela frase do Robert Frank, sabe? O fotógrafo: “O preto-e-branco traz toda a desesperança e esperança”, assim determinamos um estado de coisas. Aquela virada de década, a questão do Collor. Havia uma qualidade jornalística no filme e nós optamos pelo preto-e-branco, pelo super 16, pela imagem granulada, uma opção claramente narrativa. Quer dizer, aquelas opções que poderiam parecer formais estavam a serviço de um estado de coisas (THOMAS, SALLES, p. 1999, p. 64).

A adesão de Walter Carvalho ao projeto foi simples. Ele disse “sim” ao ouvir Salles explicar que queria rodar em preto-e-branco, contrariando toda e qualquer tendência mercadológica de uma década que, em seus primeiros



anos, foi assolada pelo tornado spielberguiano chamado *Jurrasic Park*, calcado em parafenalias eletrônicas e efeitos especiais. Chegou a declarar que abriria a mão de cachê, se fosse necessário, apenas para trabalhar com um cromatismo que a grande indústria deixou de lado quase que inteiramente. Segundo Carvalho, ‘o p&b já nasceu linguagem’ (FONSECA, 2007, p. 241).

*Terra Estrangeira* foi adaptado às circunstâncias de filmagem como já falamos, pois ele foi imaginado por roteiristas brasileiros que estavam acostumados a uma paisagem urbana daqui e que, na hora em que escreveram as cenas, transportaram para o roteiro a imagem das ruas que eles guardavam na memória do país natal, mas que, na hora de filmar, tiveram que ser ajustadas para Portugal.

O momento mais complexo foi certamente a cena em que os personagens Paco e Alex encontram um navio emborcado numa praia portuguesa. Na verdade este navio teve que ser filmado, sintomaticamente, a meio caminho de Portugal e o Brasil, em Cabo Verde, de frente para o barco; os closes dos atores, no aeroporto; e o pé de Fernandinha entrando na água foi filmado em São Conrado. Foi a única maneira de fazer face ao orçamento que tínhamos. Àquela altura, no final do filme, a nossa equipe era composta por apenas oito pessoas (FONSECA, 2007, p. 256).

Há uma confirmação da questão da terceira identidade quando a memória dos diretores escreve um roteiro no Brasil, mas que, ao filmar, se modifica, porque o pensamento deles tem uma origem brasileira, e tem que se adaptar no exterior, pelo simples fato de se eles não acham um cenário natural que corresponda ao que eles querem passar na estória é necessário que ele vire outro, como a personalidade do estrangeiro que, ao não se ajustar integralmente no país do outro diante das coisas que estava acostumado no seu, ele tem que reinventar uma nova realidade, mas sem perder os corredores de vista que foram presentes na sua vida.

Daniela Thomas: Os interiores dos prédios têm aqueles corredores sem fim. *Terra Estrangeira*. Muito engraçado, eu escrevi uma cena que passava num corredor- a gente não usou. Marcos escreveu: tinha um vizinho no corredor. A gente foi procurar um corredor em Portugal, não existe. Portugal é assim: cada dois apartamentos de um prédio são servidos de uma escada. Dez apartamentos, cinco escadas. É fenomenal isso, aqui temos corredores gigantes, mas ligando vários apartamentos. Tivemos que reescrever toda uma seqüência, porque não existia nenhum corredor (THOMAS, SALLES, 1999, p. 65).

Retomando a questão discutida no capítulo sobre o estrangeiro dentro do seu próprio país, a que Cristovam Buarque criou o neologismo *Os Instrangeiros*, *Terra Estrangeira* aborda as periferias e a questão cultural como um fator que torna as pessoas menos estrangeiras dentro de um país quando elas têm acesso aos meios e aos bens culturais. As entrevistas mostraram isto, que um dos problemas de maior adaptação das pessoas no estrangeiro é o domínio da língua, o conhecimento e a imersão dentro dos padrões culturais de outro lugar.

Sobre esta questão do estrangeiro dentro do seu próprio país, podemos citar um fato ocorrido em dezembro de 2007, quando ladrões roubaram telas de pinturas de Picasso e Portinari do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Após a polícia encontrá-las num esconderijo na cidade de Ferraz de Vasconcelos, a diretoria do museu, na reabertura das suas atividades, resolveu convidar algumas moradoras daquele bairro para conhecer o museu. Mesmo a cidade ficando a poucos minutos da Capital e com acesso de trem direto via o metrô através da integração do transporte e de ter uma estação em frente ao museu, elas nunca haviam pisado num museu. Por causa de o bairro ter servido de esconderijo para as obras, as moradoras de lá foram convidadas a conhecer um dos museus mais importantes da América Latina.

Diante disso, intui-se que a periferia só chega perto de uma obra de arte quando ela é descoberta por uma fatalidade, delinqüên-

cia ou criminalidade. O mais incrível: na mesma semana foram entrevistadas pessoas na fila do museu e muitas delas eram de países distantes, enquanto que pessoas que moram no próprio Estado, e muitas vezes na mesma cidade, jamais haviam passado pela fronteira do “portão de embarque” do MASP, jamais entraram naquele mundo da história da pintura, da arte e, de forma geral, da humanidade.

Sua expectativa é de que o Brasil desenvolva cada vez mais sua vocação para conjugar o verbo filmar de modo mais democrático. Salles sabe que a classe média já descobriu, pelo menos cinematograficamente, a periferia. Seu medo é que, no contra-plano dessa relação, a periferia enxergue o cinema como uma “terra estrangeira”, no sentido mais desanimador da expressão (FONSECA, 2007, p. 253).

Ler os autores de *Terra Estrangeira* é entender como a poesia visual foi composta e como teceram a obra com sensibilidade. O filme é uma narrativa que dá vida ao sentimento e vivência ao desterro. Consegue transmitir ao público a atmosfera deste momento.

O filme acaba sendo um elo de várias coisas que aconteciam naquele momento da década de noventa: a queda do Muro de Berlim, o Marxismo preso por um fio de náilon puxado pelo fenômeno da globalização, a caderneta de poupança, sustentáculo de reserva e proteção econômica da classe média brasileira que antes era sagrada, sendo confiscada e um único desejo: vontade de sumir e resistir.

Mais do que um filme, *Terra Estrangeira* é uma obra de arte que leva a ver o país pelo afastamento, que implica em reconhecermos o nosso amor pela pátria não pelo “ame-o ou deixe-o”, mas pela circunstância de sentir saudades de casa, da casa anônima que um dia se espera chegar até ela, mesmo sem saber o endereço certo.

Uma bela metáfora encontrada por Salles e Daniela, a do barco naufragado na praia, remete a vidas naufragadas. Isso unido a

uma estética que toca a gente como um poema, arrepia, faz-nos sentir vivos, somente vivos, sem necessitar de cidadania qualquer.

O filme simboliza um rito de passagem dos anos de chumbo para os anos da retomada cinematográfica. Também foi responsável para esta tese fosse pensada não somente como uma pesquisa acadêmica, mas como um estado de ver o Brasil de uma forma diferente, nova. De pensar a identidade como um documento à parte, um documento sem nacionalidade, supranacional e, ao mesmo tempo, arraigado à pátria, a uma terra que se pode chamar de sua ou não, depende da forma e da visão de cada um sobre o que é ser ESTRANGEIRO.

Salles e Thomas foram de algum modo os agentes da emigração daquela sala escura de projeção. Quando se entra nela, na sua penumbra, como de um útero, consegue mudar a vida das pessoas. Que, ao olhar o filme, encontra nele um portão de embarque e a poesia de resistência, do modo mais Fernando Pessoa que poderia ser em versos: *“Navegar é preciso, viver não é preciso”*, registrando aqui, neste capítulo, ao final, como uma mensagem de um cartão postal enviado aos autores, os agradecimentos por tudo isto.

## Capítulo 6

# A terceira identidade do estrangeiro dentro e fora do cinema através da Psicologia

*“Sou nativa de Glasgow, paquistanesa, adolescente e mulher, uma mulher de ascendência muçulmana e que torce pelos Glasgow Rangers numa escola católica. Sou uma mistura incrível, e tenho orgulho dela (Tahara, personagem do filme de Ken Loach, Ae Fond Kiss, Inglaterra, 2004)”.*

Segundo Leonora Corsini (2006), ainda que tenhamos que concordar e não descartemos as críticas que são feitas às categorias identitárias quando colocadas em uma perspectiva binária e determinista, consideramos que o conceito de identidade e muitos dos subconceitos derivados, como identidade cultural, identidade negra, identidade migrante etc., mantêm ainda hoje sua relevância, podendo ser úteis, quer seja em uma dimensão filosófica, ao buscar descrições acerca de quem somos, tanto para nós mesmos quanto para os outros, quer seja na perspectiva dos fenômenos sociais, ajudando-nos a nos situar nos contextos das nossas relações. Assim podemos entender o ESTRANGEIRO tanto culturalmente como pela identidade migrante.

A definição de Gabriel Moser (2003, p. 221), de que “a psicologia ambiental estuda a pessoa em seu contexto, tendo como tema central as inter-relações, e não somente as relações entre a pessoa e o meio ambiente físico e social” nos faz entender que a figura do estrangeiro deve ser analisada desta forma também.

Para Pol (1996), haveria duas componentes básicas no processo de apropriação do espaço: a ação-transformação e a identificação. A primeira diz respeito não à demarcação do território, mas a uma ocupação territorial mais complexa, onde há ação concreta das pessoas sobre o entorno, de acordo com a vontade e a intencionalidade do indivíduo. Já no processo de identificação (simbólico), o espaço se torna lugar pela identificação do sujeito ou grupo social com o entorno, sendo um processo mais elaborado que o de ação-transformação, embora ambos atuem de maneira cíclica e processual.

Num primeiro momento, cria-se a identidade a partir de uma interação. Num momento posterior, esta identidade de lugar tende a ser preservada, principalmente em pessoas mais velhas. Como é o caso da mãe de Paco no filme. A apropriação pode se dar tanto em espaços públicos quanto em privados, sendo que, no primeiro caso, este processo se daria mais predominantemente por identificação, enquanto que, no segundo caso, a componente da ação-transformação seria, a princípio, predominante (POL, 1996).

Segundo o autor, há uma intrínseca relação entre o modo como as pessoas simbolizam o espaço e sua relação para consigo (identidade pessoal) e com o mundo (identidade social). Aliás, para o autor, estas duas componentes da identidade estão apoiadas na identidade de lugar, o que confere uma importância crucial a esta última. De acordo com esta perspectiva, quanto mais identificação houver entre o indivíduo e seu entorno, maior a possibilidade de um comportamento de preservação do ambiente. Isso pode ser explicado se tivermos em mente que, já que há uma identificação entre indivíduo e ambiente, caso o indivíduo aja de maneira destrutiva em relação ao ambiente, estaria destruindo a si próprio. Assim sendo, pegando o caso do filme *Terra Estrangeira*, o exílio

imposto ou o auto-exílio é um tipo de suicídio sem consciência plena, pois o sujeito perde seu ambiente nato (POL, 1996).

Para uma melhor compreensão deste processo, faz-se necessário que iniciemos uma discussão em torno da noção de identidade. De acordo com Jacques (2003), a identidade oscila entre o particular e o coletivo, uma vez que, ao mesmo tempo em que diz respeito a uma singularidade do sujeito, traz à tona a compreensão de que este mesmo sujeito está imerso numa série de relações sociais.

Já Ciampa (1995) apresenta uma definição de identidade como metamorfose, que, ao invés de refletir uma essência do indivíduo, diria respeito a um processo de ocultação e revelação. De acordo com esse autor, o processo de construção da identidade envolve tanto diferença quanto desigualdade. Portanto, a identidade traz consigo uma possibilidade de alterização de si, rompimento (ou não) com uma identidade pressuposta. Neste caso é que cabe aqui uma reafirmação sobre a questão da terceira identidade do estrangeiro, quando sofre esta alterização de sim ou rompimento ou não com a identidade pressuposta.

Segundo Twigger e Uzzel (1996, p.206), o lugar tem um papel relevante na constituição da identidade e pode ser considerado como uma categoria social sujeita às mesmas regras da identificação social, no âmbito da teoria da identidade social. Segundo esses autores, o processo da identidade de lugar é condicionado por quatro princípios, a saber: distinção, continuidade, auto-estima e auto-eficácia. Se o lugar tem um papel importante, quando se perde o lugar, a identidade sofre alteração e é adaptada a circunstâncias novas de adaptação, mesmo sendo alimentada por sua fonte anterior. A terceira identidade é filtrada nesta realimentação.

A distinção diz respeito ao fato de que as pessoas “têm um tipo específico de relacionamento com seu ambiente nativo, que é claramente distinto de qualquer tipo de relacionamento” (TWIGGER & UZZEL, 1996, P.207). Já a continuidade se refere à relação entre a manutenção do espaço e a do próprio indivíduo. Deste modo, preservar um ambiente com o qual se identifica é manter

a própria identidade. O princípio da auto-estima se refere à influência do ambiente em relação a um sentimento de estima por si mesmo. Por último, a auto-eficácia se refere à capacidade de o ambiente facilitar, ou pelo menos não atrapalhar, as atividades do dia-a-dia de uma pessoa; quanto mais ‘facilitador’ for o ambiente, mais se mantém este sentimento de auto-eficácia. Os personagens do filme *Terra Estrangeira*, Paco e Alex, devido às circunstâncias, perdem a auto-estima.

A identidade como conceito pode ser analisada a partir de diferentes perspectivas teóricas, que vão desde os processos psicodinâmicos de construção do *self* às relações intergrupais e sociais. No entendimento da psicanálise, de acordo com Ferreira (1999), a identificação consiste em um processo complexo e de mão-dupla através do qual o sujeito vai assumindo desde o seu nascimento várias facetas. A identificação é sempre inconsciente, e para ser desvendada, torna-se necessário que ela seja espelhada e interpretada pelo outro (Ferreira, 1999). Portanto, na perspectiva psicodinâmica, a identidade poderia ser definida como um produto não acabado, “um artefato complicado, tecido no tear espaço-temporal, com os fios da cultura investidos pelo desejo do sujeito” (FERREIRA, 1999, p. 82).

Stuart Hall (2000) diz que um dos efeitos da globalização é o de “contestar e deslocar as identidades centradas e fechadas de uma cultura nacional”, o que acaba tendo um efeito pluralizante e multiplicador de novas identidades, ou de novas posições de identificação que conferem à identidade um caráter mais político, posicional, plural e diverso. O autor destaca a tendência à homogeneização como um dos efeitos do fenômeno da globalização que, paradoxalmente, deixa subsistir uma fascinação com a diferença e a alteridade. Nestes termos, a globalização, ao explorar a diferenciação “local” sem eliminar a tendência à homogeneização “global” acaba produzindo uma nova articulação entre as duas instâncias, em que pese continuarem existindo relações desiguais de poder cultural entre o Ocidente e o Resto (*The Rest is in the West*). Assim, mais do que homogêneas, as identidades



na globalização são contraditórias, cruzando-se e deslocando-se mutuamente (HALL, 2000).

Essa teoria colabora para a clarividência da terceira identidade do estrangeiro e que é mostrada em *Terra Estrangeira*, do ponto de congruência entre a globalização, levando Portugal a se tornar mais européia e, ao mesmo tempo, os bascos resistirem à força global, tentando manter a alteridade e a diferença. A terceira identidade é produto deste jogo de meio campo entre forças opostas contrárias e complementares no mundo contemporâneo.

A idéia da comunidade étnica como um lugar ‘fechado’, puro, culturalmente tradicional e intocado pelas práticas coloniais da modernidade, significaria, segundo Hall, a permanência de uma “fantasia colonial” sobre a periferia muito cara ao pensamento ocidental, que tende a gostar de seus nativos apenas como ‘puros’ e de seus lugares exóticos apenas como ‘intocados’ (Hall, 2000, p. 80). Percebe-se, assim, uma linha de continuidade entre a maneira de pensar a identidade no contexto colonial e hoje, com a globalização, em que são conservados alguns aspectos da dominação global ocidental, mas que, ao mesmo tempo, foi favorecida a formação de “enclaves” étnicos minoritários no interior dos países centrais do Ocidente. Estes enclaves permitiram a produção de “novas” identidades, que escapam à oposição binária entre o branco colonizador e o negro colonizado. O filme *Terra Estrangeira* mostra moradores de Portugal originários das ex-colônias.

Estas novas identidades híbridas, misturadas, mestiçadas, marcam uma ruptura e colocam em xeque a perspectiva da pureza das identidades tradicionais, ao mesmo tempo em que problematiza a própria categoria de identidade: “[...] o que significa ser europeu, num continente colorido não apenas pelas culturas de suas antigas colônias, mas também pelas culturas americanas e agora pelas japonesas?” (Hall, 2000, p. 81). Em suma, um dos efeitos do processo de globalização, ao invés da temida neutralização das diferenças ou de homogeneização cultural, foi o de provocar, com a proliferação de novas posições de identificação, o alargamento

do campo das identidades. A este alargamento e a este colorido atual é que nomeio de terceira identidade.

No número especial da *Revista Multitudes*, dedicado à análise das migrações, Boutang e Mezzadra (2004), pesquisadores que têm contribuído de maneira significativa para a formulação de uma nova abordagem para a questão da mobilidade no trabalho no capitalismo histórico, fazem alguns comentários sobre a condição do migrante hoje, no cenário da recomposição geopolítica que vem tendo lugar a partir da União Européia. Esses autores justificam a necessidade de se retornar à questão do migrante, sempre associado à figura do outro, do estrangeiro, no momento em que as atenções estão voltadas para os embates e conflitos enfrentados pelos integrantes dessas comunidades no contexto da globalização e das novas configurações do trabalho no cenário mundial.

Porém, este retorno ao migrante teria de ser feito a partir de novas bases, para além das teorias econômicas neoclássicas, ou ultrapassando a perspectiva integracionista que supõe que a integração e a ascensão social do migrante em uma nova cultura diferente da sua é à base da construção da cidadania (e da democracia) (CORSINI, 2006).

## Conclusões

Quem é o estrangeiro? A partir deste questionamento, fundamentou-se esta conclusão.

Objeto de análise e pesquisa, a figura do estrangeiro foi discutida tendo como base o filme *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas. O roteiro, o filme em si e as entrevistas com estrangeiros formaram o material de coleta de dados. Os depoimentos e as experiências dos entrevistados, que colaboraram imensamente para este resultado final, forneceram os conceitos empíricos do que é ser estrangeiro, através de seus problemas de adaptação e outros aspectos da vida fora do seu país.

Como fator delimitador, esta tese partiu do questionamento de quem é o estrangeiro e qual sua identidade após um período de mais de seis meses fora do país.

À pergunta quem é o estrangeiro, as respostas, simplórias e de praxe, foram que o estrangeiro é um ser que não pertence ao país onde ele está. Entretanto, como se objetivou encontrar uma resposta menos conceitual, além desta fronteira restrita, procurou-se saber mais do que esta definição fechada e rasa. Desse modo, descobriu-se principalmente que o ser estrangeiro não é apenas estar no país do outro ou de se encontrar nesta condição em trânsito. Como muitos relataram, é sentir-se incompleto na nação do outro, por mais tempo que se esteja lá. É estar permanentemente tendo consciência, como a personagem Alex, de *Terra Estrangeira*, do seu sotaque e tentando achar uma casa, no sentido utópico de lar.

O filme *Terra Estrangeira* serviu como um espelho para a ex-

pansão e resolução do trabalho. Um trabalho preocupado em explicar o que seja um estrangeiro, através dos questionários respondidos por pessoas ‘ao vivo e a cores’, em sentir e traduzir o que cada estrangeiro tem a dizer da sua vida cotidiana, do seu universo de relacionamentos sociais fora do seu país e do seu mundo particular e coletivo. As questões culturais foram levadas em consideração na análise das condições e os motivos pelos quais as pessoas foram parar no exterior.

A partir das similaridades das respostas, surgiu o conceito de terceira identidade, assim descrita: uma pessoa quando sai de seu país de origem, após emigrar para um outro, por mais tempo que esteja morando lá, nunca se sentirá completamente daquele lugar. Também, a pessoa, ao retornar ao seu país de nascimento, não se sentirá mais dele, tornando-se, assim, duplamente estrangeira, no país dos outros e no seu, depois.

Outro dado obtido nas respostas é que muitas pessoas enxergam melhor o seu país pelo afastamento, vendo-o do lado externo da sua costura idiossincrática do que morando dentro dele. Muitos quando regressam ficam com vontade de voltar para aquele país que não era o seu. Em alguns casos, as pessoas fazem comparações entre um e o outro, como uma forma de saudosismo híbrida de ambas as partes. A terceira identidade nasce da confluência de contatos culturais com territórios diferentes, sem nunca se fundirem completamente. É a linha de passagem entre eles.

*Terra Estrangeira* serviu de referencial teórico para esta conclusão. Sua sonoplastia, com a música ‘Vapor Barato’ que, na sua letra, fala da impossibilidade de ficar no país, do estado de estar cansado de toda uma situação política. A primeira versão de ‘Vapor Barato’ foi gravada na época da ditadura militar. A letra se adapta ao roteiro do filme e da cena mais forte e marcante do filme: quando é mostrada a imagem do velho navio encalhado no mar, que, num certo sentido, funde-se com o velho navio cantado na letra da música. Mais do que isso, o navio é o emblema do exílio no contexto da estória, da impossibilidade que os personagens têm de seguir ou de retornar a algum lugar.

Em vários momentos, o filme mostra ao espectador a violência psicológica em que os personagens estão inseridos e as situações de desigualdade em que se encontram, sempre descascando as camadas sociais e geográficas, da periferia aos centros financeiros.

As fronteiras são projetadas de um país ao outro. São colocadas para serem pensadas de forma nacional, intranacionais e supranacionais. Do Minhocão, em São Paulo, aos lugares onde moram os estrangeiros em Portugal. A identidade é mostrada e transformada conforme o vínculo que a pessoa tem com o lugar onde está no país, com o lugar onde mora dentro daquele país e com o mundo cultural que a envolve nos perímetros daquele lugar, cravado no espaço geográfico ou urbano.

Estuda-se a posição de completa inércia do estrangeiro quando em situação de exílio voluntário ou forçado. Isso transforma as pessoas em seres com uma identidade nova e que, ao sofrerem os efeitos de impedimento de serem quem elas gostariam de ser num local onde escolheram para viver, acaba por mutilá-los enquanto pessoas, trazendo cicatrizes em suas identidades. Estas fragmentam seus vínculos com a pátria, família e lar.

O exílio deixa tanto os personagens do filme como as pessoas na vida real em condição de subordinação, num estado de inércia que os tornam passivos de reagir e de tomar decisões.

Os personagens de *Terra Estrangeira* só deixam de ‘estar’ estrangeiros por alguns minutos, quando fazem amor. Como se o amor fosse o único elo de resgate da identidade primária deles, a aliança que restaura o que sobrou de verossimilhança entre os dois.

Na realidade ou na ficção, de forma representada como em *Terra Estrangeira*, quando acontece o encontro de culturas e de nacionalidades diferentes, a terceira identidade é percebida pela conjunção e união, ao mesmo tempo, do pedaço da primária com a secundária.

Além de abordar a identidade das pessoas, *Terra Estrangeira* aborda a identidade dos lugares e suas mudanças decorrentes de fatos políticos. Quando aborda o governo Collor factualmente

pelo viés da notícia do confisco da poupança, mostra como aquele governo abriu os portões para o mercado internacional, empurrado pela globalização, e como isso mudou a identidade do país, porque um país é mudado e está sujeito a metamorfoses quando há rupturas abruptas na sua economia, na política, na cultura e no meio ambiente.

Por exemplo: a queda do Muro de Berlim fez nascer uma nova Alemanha. Se para melhor ou para pior, é uma questão em discussão, mas a queda em si, mudou tudo. A mudança climática pelo aquecimento global, tornando a Europa mais quente, mudou a forma dos cidadãos se vestirem e se alimentarem.

Isso vem criando uma marca de identidade nova, mas sem conseguir rasurar por inteiro a antiga, pois as roupas, mesmo que no guarda-roupa, continuam sendo confeccionadas pensando no estilo daquela região. E o muro, mesmo que no chão, ainda tem sepultada a sua história anterior naquele exato lugar. Então, as coisas não morrem completamente, ficam os fósseis, assim como ficam os fósseis dentro dos seres humanos, dos períodos de vida e das mudanças.

*Terra Estrangeira* estuda Portugal recém chegado à Comunidade Européia, uma Portugal com uma terceira identidade, tentando conservar seus bondes, seu vinho, suas receitas caseiras de diversos modos de se preparar o bacalhau, ao lado de auto-estradas mais modernas e amplas, de bebidas com nomes de outros idiomas e *fast foods* em suas esquinas. Uma Portugal meio a meio original, que passa por ritos de adaptação a nova situação política e econômica.

*Terra Estrangeira* mostra o preconceito cultural e racial com os emigrantes das ex-colônias portuguesas e suas dívidas sociais, rebocando-os para as periferias. Então há uma terceira identidade não só num país que está se reformulando, mas também numa gente que se encontra num lugar diferente daquele que se nasceu, querendo ser aceito, como se aquele lugar lhe pertencesse historicamente de certo modo.

Desse embate, desse choque entre duas partes diferentes e, ao

mesmo tempo, em certos pontos iguais, dessa linha de atrito é que a terceira identidade se faz presente. Mesmo que ela não seja vista a olhos nus, é sentida quando uma identidade toca na outra, no vácuo de passagem das duas, ela se forma.

Segundo Baudrillard, e Giddens referencia, as comunidades contrastantes são o resultado da imagem de dois espelhos ao mesmo tempo: da origem da pessoa, enquanto ser localizado em um país de nascimento e de vida, e outro, das costuras mosaicas que ele adquire em contato com a cultura do outro inserido dentro do seu próprio quintal. Deste referencial teórico, nasce o embasamento para a nomenclatura de terceira identidade, moldada a partir do choque de culturas. Do intercâmbio de ambas, o uso da metáfora do portão de embarque e de desembarque serve para ilustrar, para designar o ponto de partida de uma e do encontro com a outra. É um desembarque de cidadanias e culturas diferentes. No portão onde elas se encontram, a identidade se constitui e emenda cordões umbilicais de partes opostas.

Quando um estrangeiro volta ao seu país de origem, ficando muito tempo fora, ele se torna duplamente estrangeiro, no país dos outros e no seu também. Não é o mesmo de quando saiu do seu país e nem é igual aos habitantes do país hóspede o qual ele foi. Torna-se, assim, uma conjugação híbrida dos dois ao mesmo tempo.

Nas entrevistas com os estrangeiros, observou-se a necessidade deles de ‘vencer’ ou, na gíria popular, de se darem bem no país do outro, como uma forma de compensar o sofrimento fora do seu país. Para muitos deles, vencer na terra estrangeira era tão ou mais importante que na sua. Essa necessidade tem uma explicação histórica: primeiro, sobrepor a uma discriminação que geralmente sofrem, porque, na maioria das vezes, trabalham como mão-de-obra braçal no início, ou por serem, alguns, de classe social mais baixa, com poder aquisitivo menor, e por eles serem descendentes dos colonizadores ou virem de emigrações ou imigrações irregulares ou ‘indesejadas’ pelo país ou cidade hóspede.

Há os problemas de discriminação, pontuadas em cada região,

como das mulheres ocidentais com hábitos de comportamento diferentes das orientais, além de outros problemas culturais, como fumar e beber. Há ainda a discriminação da pele negra, que é um fator marcante de discriminação mundial por causa da escravidão e do modelo servil que foi desenhado com isto. *Terra Estrangeira* mostra que os negros são tratados de forma diferente em Portugal e pelos próprios brasileiros, que são personagens brancos.

*Terra Estrangeira* se afastou completamente dos estereótipos. Mostra jovens que buscam se europeizar. Ao mesmo tempo, o cidadão brasileiro escondido dentro deles vive chamando para olhar o mundo com um olhar brasileiro e ver o Brasil com um olhar estrangeiro. Dessa confluência, nota-se a terceira identidade sendo revelada.

Os depoimentos dos estrangeiros nas entrevistas eram diferentes das experiências fictícias dos personagens de *Terra Estrangeira*. Primeiro porque a maioria deles estava no estrangeiro por opção própria e não por necessidade meramente econômica. Segundo, foi muito difícil encontrar estrangeiros de forma clandestina para responder às entrevistas, motivado pelo medo e receios, poderiam colocar suas identidades transparentes aos órgãos da emigração.

Opinião unânime entre os estrangeiros é que todos saem do país por acreditarem numa melhora de vida, mesmo sacrificada. Todos eles têm conflitos, em maior ou menor escala, de adaptação. O domínio da língua estrangeira é um fator preponderante no processo de adaptação. Outro fator é habituar-se aos costumes locais. Os depoimentos revelaram que algumas mulheres ocidentais perdem a espontaneidade em ambientes públicos, principalmente nos países árabes. A terceira identidade nasce, portanto, do choque de adaptação do repertório cultural antigo com o novo e da miscigenação das duas partes. Um estudo antropológico responderia os resultados da somatória destas duas culturas.

*Terra estrangeira* mostra que a pátria é um pedaço de 'terra' enraizado dentro de nós em qualquer lugar do mundo onde se esteja. A personagem de Alex (Fernanda Torres) é um exemplo vivo



disso; no roteiro fica explícito que, para ela, quanto mais o tempo passa mais se sente estrangeira. O paradoxo de ser sempre estrangeiro, mesmo que se esteja há anos num país, confirma que o estrangeiro nunca será completamente de lugar algum. O mosaico que ele forma de experiências de vidas e de culturas implica que ele adquira uma terceira identidade, sempre consciente da sua origem e do seu princípio enquanto ser de uma nação.

Na discussão do sentido amplo de pátria, esta tese afirma que pátria não é o território da nação. Nesse sentido, quando Collor confiscou a poupança das pessoas, ele confiscou junto os sonhos. A personagem Manuela quando morre mostra que pátria não é solo (no sentido de território), mas é um solo que está em qualquer lugar que se leva da pátria na lembrança, na bagagem da vida. Pode-se cortar simbolicamente o cordão umbilical do ser humano da sua pátria no momento da partida, mas jamais, de forma alguma, será cortada a ligação dele com seu país, a não ser que ele perca a memória para sempre, pois a pátria está na imagem e na recordação do país na memória de cada um.

Manuela, no filme, volta à sua pátria, mesmo sem estar lá, mesmo sem conseguir voltar fisicamente a San Sebastian. Ela trás San Sebastian para junto de si antes da morte, ao pronunciar palavras em basco. Cena extremamente forte e de uma poética que demonstra que a pátria é um sentimento etéreo, muito mais do que uma localização geográfica ou do fato de possuir a certidão de nascimento de um lugar.

Há também o “inestrangeiro”, terminologia criada por Cristovam Buarque para designar pessoas que são tratadas como estrangeiras dentro do seu próprio país. Há dois modos de se tornar ‘inestrangeiro’: quando se pertence a uma elite financeira que mora em condomínios de luxo fechados, separando-se do resto da sociedade; e quando há moradores da favela ou dos subúrbios segregados do resto da sociedade, divididos cada um pelo *apartheid* social. Uns porque não têm poder aquisitivo para frequentar e usufruírem os mesmos ambientes da elite e os outros, do povo, porque os ambientes são fechados para eles entrarem.

Diante disso, o termo estrangeiro se amplia para aquele que é uma ‘ilha’, no sentido de ser isolado pela miséria ou pela luxúria. Territórios divididos pelo poder do capital, pela má distribuição de renda e pelas diferenças de acesso à informação e à educação. Sendo assim, dentro de um país, há guetos de ‘inrangeiros’ que, embora repartam entre si o mesmo solo territorial, vivem em mundos opostos e antagônicos.

Quando o personagem Paco encena a peça de Goethe em *Terra Estrangeira*, ele mostra que, assim como o ator tem que ajustar a sua personalidade ao personagem que ele quer interpretar, o estrangeiro também tem a necessidade de ajustar-se no exterior à sua nova realidade. Quando se fala na terceira identidade, é um personagem que se cria na mistura de dois seres humanos saídos da mesma essência, que passa por uma metamorfose.

*Terra Estrangeira* parte de um fato da política brasileira e estende-se para questões como globalização e identidade nacional e supranacional. Da miscigenação do questionamento do filme e da tese, nasce um conflito de identidades num mundo que sofre de polaridades geopolíticas e econômicas. Mais do que isso, prova que é difícil manter uma identidade sem alterações com as transformações diárias ocorrendo, reflexo do acasalamento da globalização com o modelo econômico neoliberal.

Esses fatos demonstram que a terceira identidade não seja apenas uma circunstância de participar de duas culturas e sociedades ao mesmo tempo, mas de ser um produto do homem moderno que se insere cada dia mais numa realidade de dupla face, a sua e a do outro, levando-o a exilar-se ou ser exilado algumas vezes, e outras, a mergulhar na sua pátria de corpo e alma, por sentimento ou por obrigação de nascimento. Sede de tirar o sal da terra e de ter a sensação de pertencimento de algum lugar, mesmo que seja por alguns instantes.

O filme *Terra Estrangeira* foi o passaporte escolhido para chegar a este veredicto.

## Referências bibliográficas

- ALLARDICE, Pamela. KERRY, Bone. HUTCHISON. *Segredos e Virtudes das Plantas Medicinai*s, , by Reader's Digest Brasil Ltda: Rio de Janeiro. Edição Original: Magic and Medicine of Plants, 1994, by The Reader's Digest (Australia) Pty Limited, 1999.
- ALMINO, José. Poema Canção do Exílio. Publicado no Jornal Folha de São Paulo, Caderno MAIS: 25 de maio de 2002.
- AVELLAR, JOSÉ CARLOS. Introdução. In: CARVALHO, Walter. *Terra Estrangeira*. Relumé Dumará: Rio de Janeiro, 1997. P 08.
- BOUTANG, Y. M. *Les chaînes de la migration en Europe*. *Multitudes*, 19, 31-40, 2004
- BUARQUE, Cristovam. *Os estrangeiros: A aventura da opinião na fronteira dos séculos*. Coleção Os Visionautas. Garmond, 2002
- CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil! Notas de um psicanalista europeu viajando pelo Brasil* – 6. ed. São Paulo: Escuta: 2000.
- CAMUS. Albert. *O Estrangeiro*. Coleção Miniatura nova série: área Literatura. Editora Livros do Brasil: Lisboa, abril de 2001.

- CAKOFF, Leon. Mostra na Cinemateca – Terra Estrangeira. Trechos publicados na *Folha de São Paulo*, São Paulo, da data de 15 /12/1995, reproduzido no site da Internet: [http://www.mos tra.org/23/portug/imprensa/110399\\_testrangeira.htm](http://www.mos tra.org/23/portug/imprensa/110399_testrangeira.htm)
- CORSINI, Leonora. Repensando as identidades no contexto das imigrações. *Revista Psicologia e Sociedade*. Associação Brasileira de Psicologia Social, vol.18 n.º.3 Porto Alegre-Sept. /Dec. 2006
- CIAMPA, A.C. Identidade. In: LANE, S.T.M.; CODO, W. (Eds.). *Psicologia social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense. 1995.
- CHRISTINO, Beatriz Protti. Português de gente branca: certas relações entre língua e raça na década de 1920. Mestrado em Linguística, Universidade de São Paulo, 2002. São Paulo: USP, 2002.
- FERRER, Eulálio. *El Lenguaje de la publicidad*. Tezontle, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Básico de Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.
- FERREIRA, A. P. *O migrante na rede do outro*. Rio de Janeiro: TeCorá, 1999
- FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1982.
- FILHO, Ciro Marcondes. Artigo: Encontros e desencontros na comunicação. *Revista do Núcleo José Reis*, São Paulo: ECA –USP, 2005.
- FONSECA, Rodrigo. *Terra Estrangeira - da idéia a tela. Cinco mais Cinco – Os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*. Rio de Janeiro: Legere Editora, 2007.

- GARCEZ, Pedro M. Deu no New York Times. Diário Catarinense, Caderno de Cultura, do 12/06/2004, Florianópolis, Brasil.
- GATES, Bill. *A estrada do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Porto Alegre: Artmed 2005.
- GOULART, Maria Teresa. Partido Democrático Trabalhista. Disponível em: [http://www.pdt.org.br/personalidades/jango\\_historia\\_7.htm](http://www.pdt.org.br/personalidades/jango_historia_7.htm). Acesso: mai, 2002.
- GREIBER, Betty Loeb, *et al.* *Memórias da imigração libaneses e sírios em São Paulo*. Discurso Editorial: São Paulo, 1998.
- HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A. 2000
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JACQUES, M.G.C. Identidade. In: M.G.C. Jacques; M.N. Strey; N.M.G. Bernardes; P. Guareschi; S.A. Carlos & T.M.G. Fonseca (Eds.), *Psicologia social contemporânea: livro texto* (pp.159-167). Petrópolis, RJ: Vozes. 2003
- MOSER, G., Uzzell, D. Environmental Psychology. In T. Millon & M J. Lerner (Orgs.), *Comprehensive Handbook of Psychology, Volume 5: Personality and Social Psychology* (pp. 221) Nova York: Wiley. 2003
- NETTO, Arthur Prado e ALMEIDA, Katherine. Terra Estrangeira. Editora da UFBA In: *Revista Olho da História*, Bahia, n. 3. Disponível em: <http://www.ufba.br/~revistao/03terra.html>, página principal, 1999.

- NERUDA, Pablo. *Confesso que vivi*. São Paulo: V&R Editora:, 2003, p. 53.
- PALMA, Glória Maria. *Literatura e Cinema: A Demanda do Santo Graal e Matrix, Eurico, o Presbítero e a Máscara do Zorro*. (Mestrado) Bauru – SP: EDUSC. 2004.
- PESSOA, Fernando. Disponível em: <http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acaeiro/tejo.html>, Junho de 2007.
- POL, E. La apropiación del espacio. Em L. Iñiguez & E. Pol (Eds.), *Cognición, representación y apropiación del espacio* (pp. 45-62). Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1996.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.21.
- SAID, Edward. *Representações do Intelectual*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- SALLES, Walter e THOMAS, Daniela. *Desejo de cinema. Terra Estrangeira*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1997.
- SARTRE, Jean Paul. In: CAMUS, Alberto. *O estrangeiro*. Coleção Miniatura Nova Série – Área Literatura, Lisboa: Editora Livros do Brasil.
- SILVA, Carlos. Matéria Samba, carnaval e a Identidade Brasileira. *Diário Catarinense Caderno de Cultura* de 5/02/2005.
- SOARES, Bernardo. Descobrimento. In: GALHOZ, Maria Aliete; CUNHA, Teresa Sobral. *Livro do Desassossego*, (heterônimo de Fernando Pessoa). Lisboa, Ática, 1982 vol. I p. 16-17.
- THOMAS, Daniela. BERNSTEIN, Marcos e SALLES, Walter. *Roteiro: Terra Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

TWIGGER-ROSS, C.L.; UZZEL, D.L. Place and identity processes. *Journal of Environmental Psychology*, 16, 205-220. 1996

WALTHER, Ingo P. *Picasso.*, Alemanha: Benedikt Taschen Verlag GMBH, 1994.