

A instabilidade brasileira em “Terra Estrangeira”

GRACE CAMPOS COSTA¹

1. INTRODUÇÃO

Detesto me sentir manipulado no cinema por filmes que tentam agradar a qualquer preço. Mais: defendo a unhas e dentes aqueles filmes que dialogam com poucos espectadores, mas me fazem avançar a linguagem, experimentam com a forma e o conteúdo.

(Walter Salles)

O gosto pelo cinema veio desde muito antes da minha entrada na vida acadêmica e posteriormente, se fez possível à junção do meu interesse pelos filmes com os debates historiográficos. Tais ideias ficaram mais consistentes, de modo que minha escolha permeou pelo gosto do cinema nacional, com destaque pelo cenário cinematográfico que atravessou logo após a gestão presidencial de Fernando Collor (1990 – 1992) e a crescente reformulação das políticas culturais voltadas para a readaptação de meios audiovisuais.

Sobre a agitação acerca do cinema em relação às políticas de Collor, Jean-Claude Bernardet faz suas pontuações em um artigo da Folha de São Paulo, de 1990:

A produção cultural no Brasil está em crise. Parece haver consenso entre os produtores culturais sobre esse ponto. Parece também haver consenso quanto ao fato que a crise decorre de medidas adotadas pelo governo Collor, tais como a extinção da Lei Sarney e de instituições federais como a Pró-Memória, Funarte, Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro etc. (BERNARDET, 1993: 182).

Destarte tal tema nos oferece uma análise detalhada sobre o impacto do período político conflituoso nos âmbitos sócio-culturais que perpassaram durante a década de 1990 e que foi de grande importância para o reconhecimento do cinema brasileiro atual. Outro aspecto preponderante pelo interesse da pesquisa sobre História e Cinema é a possível

¹ Graduanda no Curso de História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia – INHIS/UFU. Bolsista do CNPQ/UFU, sob orientação da Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

contribuição do trabalho para esse campo historiográfico crescente no que se concerne às novas abordagens do conhecimento histórico.

Nos meados do século XX, ocorreu um fenômeno historiográfico que ampliou e explorou novas documentações históricas. Paulatinamente novos registros sociais foram objetos de constantes diálogos entre os historiadores. A Escola dos Anales, representada por Lucien Febre e Marc Bloch, legitimou a importância desses objetos artísticos para o conhecimento Histórico, uma vez que o objeto da história é o próprio homem, cujos rastros destes devem ser analisados, em que a cultura sob o prisma histórico não deve ser ignorado. Assim Marc Bloch explicitou:

Por trás dos grandes vestígios sensíveis a paisagem, [os artefatos ou as máquinas], por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições aparentemente mais desligadas daqueles que as criaram, são os homens que a história quer capturar. Quem não conseguir isso será apenas, no máximo, um serviçal da erudição. Já o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça (BLOCH, 2001:154).

Entretanto, não devemos esquecer-nos de atribuir também à importância das obras de Jacob Burckhardt e Johan Huizinga, fundamentais para o desenvolvimento desse estudo. Seus trabalhos objetivam a análise estética das manifestações artísticas, quanto à “ligação” dessas manifestações com os seus contextos históricos de produção.

Com o advento da popularidade do cinema e sua acessibilidade, os filmes foram enquadrados como registros históricos. Sendo então um novo tipo de linguagem, pode contribuir positivamente, se bem utilizado, com o intuito de enriquecer e ampliar a disciplina histórica. Porém algumas questões de ordem teórica e metodológica não foram resolvidas e ainda precisam ser investigadas, pois não foram completamente superadas suas tensões e controvérsias. O historiador Alcides Freira Ramos revela que os estudos historiográficos em relação ao cinema estão sendo gestados:

À luz de um primeiro exame, tem-se a impressão de que as principais discussões baseiam-se na necessidade de enfrentar uma dificuldade incontornável: não há uma

tradição solidamente constituída acerca da relação História – Cinema (RAMOS, 2002: 16).

Alguns rejeitam o filme como uma fonte histórica pelo fato de ser audiovisual, uma vez que os registros escritos possuem credibilidade por estar cristalizado durante todo o processo de busca documental. Para Robert Rosenstone, o filme também tem uma “linguagem” peculiar, mas que deve ser compreendida. Este meio audiovisual este inserido socialmente, que pode ir além do entretenimento. Quase sempre está intrínseco a certas posições ideológicas, com um novo tipo de reflexão sobre o passado, que não fica submersa somente no campo da escrita, da oralidade ou de outras fontes ditas “primárias” ou formais:

Vemos a história (com H maiúsculo) como um tipo de prática especial, que insiste em um certo tipo de verdade histórica e tende a excluir outras. Podemos falar superficialmente de nossa admiração pela tradição oral, pelos bons museus históricos, por mostras dignas de notas ou até mesmo por um ou outro filme (geralmente documentários). Mas não temos muitas dúvidas que a verdade sobre o passado reside em um discurso com base empírica que se desenvolveu ao longo dos últimos dois séculos, foi incutido em nossa cabeça durante a graduação e é constantemente reforçado pelas normas da profissão.(ROSENSTONE, 2010: 120).

Esses pressupostos marcados na historiografia nos autorizam um diálogo do filme “Terra Estrangeira” com a História. Fica evidente em sua filmografia, que o diretor Walter Salles tem como desejo, abordar através de seus filmes, a realidade brasileira contemporânea. Segundo a pesquisadora Lúcia Nagib, Salles é considerado um dos expoentes do chamado “Cinema de Retomada”. Após, as produções fílmicas realizadas nas décadas de 1960 e 1970, o cinema autoral e poético² foi se desmanchando do início dos anos 1980. Esse cinema de retomada, segundo alguns críticos, era uma nova recuperação das novas produções cinematográficas, voltado para a reflexão da sociedade e resgatando o prestígio conquistado no passado.

² Conceito do cineasta italiano Pablo Pasolini, em que o “Cinema de Poesia” era uma etapa elevada de se fazer cinema, através de novos experimentos estéticos e lingüísticos, superando o “Cinema de Prosa”, filmes próximos da linguagem literária. Retirado da obra: FREIRE, Janaína Cordeiro. **Identidade e exílio em Terra Estrangeira**. São Paulo: Annablume, 2009, pp. 37-38.

Destarte, proposta de análise do filme vai além do seu formato ou recurso estético, mas se volta para as suas representações e sentidos, tendo como questionamento inicial, a compreensão desse cinema contemporâneo e de seu emaranhado de conceitos, como “Cinema de Retomada”. Para Michel Foucault, esses conceitos não surgem aleatoriamente, mas são construídos, frutos de um processo historiográfico que os legitimaram.

Dois aspectos relevantes devem ser analisados no filme. A identidade contemporânea, cujo filme apreende e propicia uma reflexão: o deslocamento geográfico e conseqüentemente essa perda de identidade, com uma relação entre o centro e periferia, ou seja, Portugal e Brasil. Além de conciliar esses movimentos migratórios, com a conjuntura política e econômica do país, que é vivenciado na produção e no enredo do filme: a crise do governo de Fernando Collor. Certamente esse período foi marcado pelo caos econômico, com o confisco da poupança, o que acarretou no desespero do cidadão brasileiro. A autora Janaína Cordeiro Freire (2009, p.20), sintetiza os aspectos cruciais da obra *Terra Estrangeira*, que “*é uma sobreposição de lamentos que produzem a estranha impressão de haver algo em comum entre tão diferentes sotaques, populações e culturas.*”

Alguns problemas pertinentes podem ser levantados através do estudo do filme: como a questão da perda da identidade é retratada no filme? Como são as reações dos personagens em detrimento do choque cultural? Como a relação entre centro e periferia é dialogada sob o prisma contemporâneo? E como a política da era Collor desencadeou esse processo de emigração e a sensação de abandono oferecida pelo próprio país?

Por fim é preciso destacar a trajetória de Walter Salles e as influências tomadas por ele de outros cineastas, bem como a sua preferência pelo gênero *road movie*. É essencial percorrer o caminho cinematográfico do diretor a fim de tentar desnivelar essa construção coletiva que elevou o seu cinema a um grande patamar, que permeou no circuito estrangeiro, mas que nunca se atreveu perder suas características de um cinema genuinamente brasileiro. Para o historiador Marc Ferro(1989, p.64) o cineasta manipula o processo fílmico de modo semelhante ao ofício do historiador, uma vez que “*o cineasta seleciona, na história, os fatos e as características que sustentam sua demonstração, abandonando os outros e agradando a si e aos que compartilham suas opiniões.*”

2. CAMINHADA METODOLÓGICA

Utilizar corretamente o filme como documento histórico é uma opção enriquecedora a fim de abranger o conhecimento de um determinado assunto. Destarte, Terra Estrangeira cumpre o papel de fazer entender, mesmo que metaforicamente, o processo político brasileiro que atravessou a década de 1990. Oferece uma análise e uma crítica que não devem passar despercebidas pelo historiador.

É retirando esse extrato histórico do filme e colocando-o para dialogar com os outros tipos de interpretação e de fontes, que possibilita ao pesquisador maior entendimento referente à sua produção histórica. Afinal, os cineastas não têm preocupações sobre a metodologia histórica e como ela deve ser aplicada em suas obras. É o historiador quem tem de procurar a sua relação histórica nas produções.

Contudo é importante ficar atento também às possibilidades em que o cineasta estava inserido no momento das filmagens, ou seja, compreender como o diretor opera a construção do filme e as suas limitações. Outro aspecto considerável é entender a estética do filme e sua propagação nas discussões relacionadas com História e Cinema.

É frutífero analisar o filme Terra Estrangeira e desnudar suas propostas a fim de entrecruzar com os diferentes tipos de documentação. Como fonte secundária, serão utilizadas críticas sobre o filme, sua repercussão nacional e internacional, além de um levantamento bibliográfico destinado à temática trabalhada. A fonte primária, evidentemente será a obra cinematográfica, avaliada através de uma minuciosa decupagem.

Será válido produzir uma pesquisa baseada no cenário político, econômico e social que o país atravessou na década de 1990 e todas as consequências geradas. O filme ilustra o episódio e suas conclusões. Explicita o exílio opressor que a sociedade conviveu e que ainda se faz presente. Walter Salles fala sobre esse tema:

[...] se há um filme em que todas as formas possíveis de exílio se encontram, é Terra Estrangeira, correalizado por Daniela (Thomas). Exílio político e econômico (os anos de Collor), exílio amoroso, e até exílio do sentido mais literal da palavra – o da pátria (STRECKER, 2010: 110).

Infelizmente o número de trabalhos acadêmicos destinados a essa temática ainda são insuficientes. Também é patente reforçar a importância do cinema, não para ser uma mera imagem banalizada do ocorrido, mas como fonte de sabedoria para a pesquisa, em que o professor e escritor Robert Rosenstone avalia esse envolvimento entre a história e o cinema:

Em termos de conteúdo informativo, densidade intelectual ou revelações teóricas, os filmes sempre serão menos complexos do que a história escrita. No entanto, as suas imagens em movimento e suas paisagens sonoras criaram complexidades vivenciais e emocionais desconhecidas para a página impressa. (ROSENSTONE, 2010:132)

O filme nos revela uma contra análise social, como afirmou Marc Ferro. Desse modo, ela rompe com uma história tradicionalista e institucionalista, colocando à deriva uma sucessão de personagens e suas diferentes vozes no processo histórico, conscientizando sobre a importância da História e os seus sujeitos. Também é fruto de um produto intelectual que não deve ser ignorado pela sua importância como um documento artístico e expressão de uma determinada época, pelo seu lugar social. Como uma linguagem ela deve ser lida historicamente, mas a partir do prisma cinematográfico, a fim de proporcionar ao pesquisador seus próprios problemas de leitura do passado e finalmente dar voz aos calados pela História rígida e institucionalista, que durante algum tempo predominou como incontestável na nossa historiografia.

3. OBJETIVOS:

O filme “Terra Estrangeira” é tido como uma evidência histórica proposta pelo cineasta, através de seu recorte histórico. Partindo desse pressuposto, é importante ressaltar a necessidade de lidar com duas temporalidades: a primeira sobre o tempo que a história está sendo contada e o tempo de produção do filme, fator esse decisivo para a compreensão de uma análise histórica. Com o intuito de explicar esse duelo temporal, o historiador Alcides Freire Ramos responde:

[...] o filme histórico é aquele que, olhando para o passado, procura interferir nas lutas políticas do presente. Se isso não se constitui como algo inteiramente

inusitado para o pesquisador em história, o que o autor acrescenta é que exige um exame mais acurado (RAMOS, 2002: 32).

Destarte a obra fílmica permite uma análise abrangente sobre o panorama brasileiro da década de 1990. O aspecto central que ronda esse documento artístico é a perda de identidade brasileira, decorrente ao deslocamento. A fusão cultural gera um esquecimento das raízes nacionais. Portugal, abordado no filme como um local de fuga entre os personagens, é tido como um centro permeado por diferentes cidadãos de outros lugares periféricos, como latinos americanos e africanos.

Essas relações são pautadas pelo fascínio do outro, mas também pelo preconceito ou a visão estereotipada e exótica do imigrante. Outro fator importante é a diferenciação dos conceitos de cultura e identidade cultural que devem ser repensados com a proposta temática do filme.

4. ANÁLISE FILMÍCA DE “TERRA ESTRANGEIRA”

Francisco/Paco, Miguel, Manuela e Alex. Estes personagens centrais do filme *Terra Estrangeira* são brasileiros e suas histórias se entrecruzam na obra cinematográfica de Walter Salles. Seus sonhos pessoais foram abdicados pela situação econômica e política do país. Após a ditadura militar no Brasil, muitos são expatriados da sua própria pátria. A cena inicial do filme nos informa sobre o cenário político na era da redemocratização:

Brasil, Março de 1990: Após tomar posse, Fernando Collor, o primeiro presidente eleito desde o golpe militar de 1964, anuncia o congelamento de todas as poupanças. O país para, predomina o caos. Nos anos seguintes centenas de jovens deixaram o país.

A emigração se tornou novamente hábito. Se o exílio ditatorial era relacionado com a liberdade de expressão, na década de 1990, os motivos se diferem. A situação financeira de muitos brasileiros não era estável o suficiente para permanecer em casa. O resultado foi trabalhar no exterior. Na edição do jornal *Folha de São Paulo*, de março de 1990, atenta os leitores sobre o crescente desemprego:

O presidente Fernando Collor, 40, disse ontem que poderá criar medidas que evitem o desemprego caso empresas comecem a fazer demissões acima de suas taxas normais da rotatividade da mão de obra. Ele não especificou que medidas seriam estas, mas afirmou que um eventual aumento nas demissões “não seria bem recebido” pelo governo.³

Com o desemprego e o confisco da poupança por prazo indeterminável, os brasileiros não encontraram oportunidades de melhoria de vida em seu país. É a partir desse aspecto político e econômico que o filme se desenrola.

A cena seguinte mostra uma voz em *off* fazendo uma leitura dramática do romance *Fausto*, de Goethe. A câmera destaca a sua atenção para a janela do apartamento de Manuela e Francisco, que lê o seguinte trecho:

- Como é que vou dizer isso? Sinto os meus poderes aumentarem. Não. Eu sinto os meus poderes aumentarem. Eu estou ardendo, bêbado de um novo vinho. Eu sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da Terra e o prazer dela. De lutar contras as tempestades e de enfrentar a era do trovão. Nuvens se ajuntam sobre mim. A lua esconde a sua luz, a lâmpada se apaga. A lâmpada se apaga. Eu devo levantar. Devo levantar. E não era nada aquilo que me bastava. Agora eu não quero mais a parte. Eu quero toda a vida... toda a vida.

A imagem de São Paulo é mostrada não como um todo. Mas sim pequenos fragmentos, sugerindo um caos urbano, além de explicitar a era da contemporaneidade, com as propagandas tomando os espaços das construções, ressaltando a política neoliberal do período. A cidade está deteriorada, cuja impressão que transmite ao espectador é de um local alheio ao indivíduo, de não pertencimento.

O sonho de Francisco fica claro no início: a tentativa de ser reconhecido através da arte. Sua mãe Manuela não fica otimista em relação a escolha do seu filho. Durante épocas de

³ **CADERNO DE ECONOMIA**. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 mar. 1990. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br>>. Acesso em: 15 de julho.

incertezas, ela acredita que a faculdade de física era o melhor caminho e que o esforço de Francisco para ingressar na atuação não era promissor.

Contudo Manuela parece não compreender a situação financeira que o país enfrentava. Estava ciente que a viagem a sua terra natal, San Sebastian seria materializada em breve. Seja com o dinheiro na poupança, além das economias obtidas como costureira. Em um diálogo com o filho, Manuela parece não querer acreditar nas dificuldades impostas pelo país para viajar até a Espanha:

Manuela: - Eu estou louca para te contar uma coisa. Sabe o que é? Eu encontrei no jornal uma agência de viagens que deixa a gente pagar a viagem para a Espanha em 36 vezes com juros baixíssimos.

Francisco: - Juros, mãe? Você sabe o que significam juros no Brasil? A gente vai ficar pagando a vida inteira.

Manuela: - Não... não, não. É engano seu! Isso e mais o dinheiro que eu guardei na caderneta vai dar certinho. Pode se preparar para conhecer a terra de sua mãe.

Francisco: - Mãe presta atenção: a gente não tem a menor condição de ir para a Espanha agora. Mesmo que a gente consiga pagar as passagens, como a gente vai se manter lá, mãe? Na boa, esquece San Sebastian, pelo menos por enquanto.

Mas é na próxima cena que os planos de Manuela são desfeitos. Ela está em frente à televisão quando vem a notícia real de ministra da economia Zélia Cardoso de Melo, que haverá congelamento do dinheiro guardado nos bancos e devolvido após 18 meses. Os diretores utilizam a cena real, entrelaçando ficção com realidade, seja através de entrevistas ou notícias de jornais. A face do desespero de Manuela perante a notícia é uma imagem que está na memória de muitos brasileiros, onde a nação enquanto lugar promissor e de esperanças para um futuro melhor é interrompida. A socióloga Janaína Cordeiro Freire salienta a ideia da nação brasileira:

Mesmo conscientes da heterogeneidade dos traços culturais brasileiros, resultantes, sobretudo, da histórica miscigenação de etnias, uma expressiva parte dos estudiosos no início do século XX esforçava-se para localizar este núcleo cultural, central e profundo, que atravessaria tempos, espaços e níveis sociais. Embutida nesta busca, estava a noção de progresso, relacionada, por seu turno, ao nascente progresso de modernização brasileira e de modernidade (FREIRE, 2010: 47).

Paralelamente a vida do casal de brasileiros residentes em Lisboa também é abordada. A garçonne Alex e o músico Miguel. Suas rotinas são brevemente mostradas, como o emprego ultrajante de Alex e a maneira desrespeitosa como é tratada. Posteriormente os dois olham a vista da cidade de Lisboa, que é mostrada com certo ar colonial:

Alex: - Eu gosto dessa cidade a essa hora. Cidade branca. Bonito, né? Só que as vezes me dá um medo.

Miguel: - Medo? Medo de quê?

Alex: - Medo de você dançar e eu ficar sozinha em um lugar que eu nem escolhi para viver.

Miguel: - Então...a gente pode ir para onde você quiser, Alex.

Alex: - Você não está entendendo. Não depende do lugar. Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira. Cada vez mais eu tenho consciência do meu sotaque. De que minha voz é uma ofensa para o ouvido deles. Sei não. Acho que estou ficando velha.

Com esse dialogo fica evidente que Alex perdeu sua identidade entre os portugueses, cujo filme ressalta a pluralidade de etnias na capital de Lisboa, como angolanos e outros latinos. Com a globalização, existe uma homogeneização da identidade, apesar do choque constante entre nações. O teórico cultural Stuart Hall afirma que:

Um tipo diferente de mudança estrutural esta transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido solidas localizações como indivíduos sociais (HALL, 1997: 9).

Após assistir a notícia sobre o confisco da poupança, Manuela entra em desespero com o fato de que a viagem para San Sebastian não será materializada. Ela falece, mas os detalhes não são abordados no filme. Paco, após o episódio, desiste da carreira artística e passa a carregar consigo o sonho da mãe.

Sua fase final em São Paulo desperta a sensação de um pré-exílio, onde este vaga pelas ruas da cidade. O curioso é que ele se depara com cartazes e outros tipos de propaganda eleitoral referente ao então presidente da República, Fernando Collor. Os mendigos e indigentes compõem o caos da paisagem contemporânea, explicitando a noção de retrocesso da nação brasileira.

Na próxima cena, Paco perdido e sem perspectivas para o futuro, conhece o enigmático Igor, que lhe oferece a possibilidade de conhecer San Sebastian. Ele afirma que o jovem Paco (Igor troca o nome Francisco para Paco) pode levar uma encomenda para ele até a Portugal, quando na verdade, se trata de contrabando. Janaína Cordeiro Freire analisa essa abordagem de Igor:

A condição de seu exílio é interna e anterior à decisão de deslocar-se para outro continente. Paco, de certa forma, vivencia uma experiência de tempo disjuntivo à proporção em que articula o passado recente, marcado pela perda, e um futuro de incertezas. O presente contínuo de sua existência é interrompido apenas pelo convite feito por Igor para transportar um violino até Lisboa, em uma disfarçada operação do contrabando (FREIRE, 2010:1979).

Ao mostrar suas “reliquias” para Paco, Igor fala sobre a perda do interesse sobre o passado no mundo contemporâneo:

Igor: [...] - porque a memória Paco foi se embora com os visionários e com o ouro, com os santos barrocos e com Aleijadinho. Estamos a viver o império da mediocridade, meu amigo. Dos engarrafamentos aos shoppings centers, dessa falsa modernidade de janotas incultos. De leitores de Sydney Sheldon. É o fim do mundo, Paco!

Miguel também está relacionado com Igor. Ele serve como intermédio entre Igor e os outros ladrões para a entrega de mercadorias. Viciado em drogas, Miguel se apropria das economias de Alex. Ele promete que vai arrumar um bom dinheiro para ambos se mudarem até outro país. Ele vende a encomenda de Igor e fica com o dinheiro. Em desespero, Alex vende seu próprio passaporte, onde sua nacionalidade brasileira mais uma vez é desprezada:

Comprador I: - Brasileira.

Comprador II: - Quanto?

Alex: - 3.000 dólares.

Comprador II: - É muito caro. O passaporte brasileiro não vale nada. 300 dólares e não mais.

Alex: - Mas é praticamente novo.

Comprador I: Mas é brasileiro.

Esse diálogo nos mostra que o Brasil era desprezado perante as outras nacionalidades, estando em baixa, seja pelo desemprego, pela sua economia e sua política instável.

Paco está pronto para ir até Portugal. Seguindo as recomendações de Igor, ele deveria entregar a encomenda nas mãos de Miguel e receber seu pagamento, para o jovem continuar sua viagem rumo a San Sebastian. Miguel, porém, é assassinado por ter vendido a encomenda de Igor. No hotel em Lisboa, Paco fica esperando por Miguel e decide procurar notícias sobre o brasileiro.

Com a ajuda de um angolano, Paco chega até a residência de Miguel, que já está morto. Ele encontra um cartão escrito “A Musicóloga”, a loja de Pedro, amigo do casal, com o endereço de Alex. Paco vai até a loja e pergunta sobre Miguel Moraes a Pedro. Este se faz de desentendido, mas adverte Paco:

Pedro: - Esta é a primeira vez que você vem a Portugal, não é? É o lugar ideal para perder alguém ou perder de si próprio.

Destarte, a afirmação do personagem nos revela que Portugal é uma terra sem identidade, devido aos fenômenos migratórios. A identidade dos personagens, em especial, de Alex é questionada durante o filme, onde ela nem mais se lembra de como é ser brasileira.

Paco decide ir ao encontro de Alex, mas ela, a princípio, a enxerga como uma ameaça e confunde-o com os comparsas de Igor. Depois de explicada a situação de Paco, Alex percebe que o destino dele poderá ser o mesmo de Miguel. Por este motivo, Alex decide doar a encomenda, um violino recheado de diamantes para um desconhecido. Portanto, ambos devem fugir de Igor e seus comparsas, além de fugir de Portugal. Essa se torna a última chance de Paco ir até a terra de sua mãe e também o único sonho possível a ser realizado. Durante o percurso eles encontram um navio encalhado em uma praia, que surge como uma alegoria a desesperança, aos sonhos que foram consumados pela triste realidade. É nessa jornada rumo ao país Basco que Alex encontra seu brasileiro com Paco, pois fala que está retornando a velha Alex:

Paco: - Nunca pensei que você fosse assim.

Alex: - Eu era assim, quer dizer eu sou assim!

O desejo de Paco se torna irrealizável durante o caminho e tem fim quando ele não consegue escapar de Igor, que o fere gravemente. Alex carrega Paco para o carro e prossegue a viagem até San Sebastian, cantando “Vapor Barato”, de Jards Macalé e Waly Salomão. A música é um clássico da MPB e fala justamente sobre o exílio:

Para isso contribuiu a trilha sonora de José Miguel Wisnik – sua primeira para o cinema. Acima de tudo, um “acidente” propicia a chave para a resolução da trama. Traduz o sentimento de reconciliação dessa geração perdida com seu país, através de sua maior expressão cultural: a música. O episódio da inclusão da faixa: “Vapor Barato”, de Jards Macalé e Waly Salomão, foi determinante (STRECKER, 2010:108).

Na cena final, a câmera tira o close da personagem Alex e filma o carro atravessando a longa estrada, sem previsão para o futuro, sem nada adiante e sem a possibilidade de Paco conhecer a terra da sua mãe. Terra Estrangeira explicita, de forma crua, que o sonho dos brasileiros pós-ditadura militar, por um país melhor, não passava de uma utopia.

5. CONCLUSÃO:

Terra Estrangeira possui diversos elementos que são válidos de ser estudados. O presente trabalho, seja pela questão do tempo, faz apenas uma síntese das questões principais abordadas no filme. Além de ser um filme que marca o conceito do “Cinema de Retomada”, emociona os brasileiros devido ao tom humanista que só o cinema pode proporcionar ao momento difícil do nosso país.

Walter Salles e Daniela Thomas não aborda sobre o futuro, que naquele período, nos parecia tão confuso. Mas dialoga passado e presente no filme, seja com as questões políticas, sociais e econômicas do Brasil contemporâneo ou nos jogos entre periferia e metrópole, fazendo uma releitura do passado colonial.

Portugal não perde sua áurea do que foi no passado, mas que pela perda da memória, não tem mais reconhecimento no passado. O Brasil ainda é visto como a periferia, nas relações entre brasileiros e portugueses, onde os primeiros são os filhos renegados da sua metrópole.

Outra preocupação dos diretores é lançar uma crítica a era conturbada do meio artístico. O personagem Paco decide largar a faculdade para se tornar ator, mas desiste, uma vez que o país não dá apoio aos movimentos culturais. O Brasil, em especial, a década de 1990, não fornece apoio às manifestações artísticas. A crise não atingiu somente a economia, mas o nosso patrimônio cultural.

O longa metragem se funde com a realidade. Mescla o documentário com o ficcional, através do advento dos meios de comunicação em massa oriundos do período contemporâneo. As informações são rápidas e precisas. O tempo é outro, cujo filme anseia em mostrar o Brasil se transformando, mesmo que seja da pior maneira.

O exílio segundo Terra Estrangeira, não ocorreu com os manifestantes políticos na década de 1960 e 1970, mas também com uma fase que parecia ser promissora devido a redemocratização brasileira. Com uma política corrupta, a emigração se tornou novamente uma realidade, em busca de uma vida melhor ou no mínimo estável.

Por fim, os cineastas presenteiam os espectadores com um documento artístico sobre o panorama brasileiro da década de 1990, onde a concentração não está nos detalhes dos fatos, mas sim nos sentimentos dos personagens durante o período que modificou a vida de muitos brasileiros.

6. REFERENCIAIS BIBLIOGRÁFICOS

BILHARINHO, Guido. **O Cinema Brasileiro Nos Anos 90**. Uberaba, Brasil: Instituto Triangulino da Cultura, 2000.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Tradução de Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

BURKE, Peter. **Variedades da história cultural**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje** (série “Folha Explica”). São Paulo: Publifolha, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forence - Universitária, 1982.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FREIRE, Janaina Cordeiro. **Identidade e exílio em Terra Estrangeira**. São Paulo: Annablume, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1972.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

LOPES, Denilson (Org.). **Cinema dos Anos 90**. Chapecó: Editora Argos, 2005.

MESSIAS, Carlos. Pé na tábua. **Revista GOL**, São Paulo, jun.2012.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo. Ed. 34, 2002.

OLIVEIRA, Dennilson de (coord.). **História e audiovisual no Brasil do século XXI**. Curitiba: Jaruá, 2011.

PATRIOTA, Rosangela. O Teatro e o Historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: PATRIOTA, Rosangela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. **O Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Ecofalante, 2010.

STRECKER, Marcos. **Na Estrada: O cinema de Water Salles**. São Paulo: Publifolha, 2010.

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

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. (José Carlos Avellar, org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WENDERS, Wim. **“A Paisagem Urbana”**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n : 23, 1994.