

Por um Cinema Humanista
A identidade cinematográfica de Walter Salles de
A grande arte até Abril despedaçado

Mariana Mól Gonçalves
Universidade Federal de Minas Gerais

Índice

1	Resumo	4
2	Abstract	5
3	Introdução	6
4	Apresentando Walter Salles	11
4.1	Colaboradores	21
4.1.1	Daniela Thomas	21
4.1.2	Walter Carvalho	23
5	Retomada do Cinema Brasileiro	26
6	Análises dos Filmes de Walter Salles	33
6.0.3	<i>A grande arte</i>	33
6.0.4	<i>Estrangeira</i>	37
6.0.5	Uma imagem na cabeça e um desejo de fazer cinema nas mãos	47
6.0.6	Colaborações do real	51
6.0.7	Central do Brasil	54
6.0.8	A forma a serviço da narrativa	59
6.0.9	Um filme de estrada	66
6.0.10	Diálogo com o Cinema Novo	68
6.0.11	O primeiro dia	71
6.0.12	A origem documental alimenta a ficção	75
6.0.13	Um filme coletivo	78
6.0.14	Em tempo real	80
6.0.15	<i>Abril despedaçado</i>	87
6.0.16	Sertão crepuscular	96
6.0.17	Hildebrandt e Caravaggio	102

6.0.18	Decantação do tempo	106
7	Considerações Finais	110
7.0.19	A Identidade do (e no) Cinema de Walter Salles	110
8	Bibliografia	118
8.0.20	Artigos em Periódicos	119
8.0.21	Sites Consultados	121
8.0.22	Palestra	122
8.0.23	DVDs	123
8.0.24	Vídeo	123
8.0.25	Programa de TV	123
8.0.26	Filmografia (Filmes citados por ordem de aparição no texto)	123
8.0.27	Ficha Técnica dos Filmes Analisados	127

Capítulo 1

Resumo

Walter Salles é um dos diretores brasileiros cuja produção cinematográfica é regular e bem aceita tanto pelo público quanto pela crítica. Reconhecido nacional e internacionalmente, Salles já dirigiu documentários, entre curtas e longas-metragens, mas há pouco mais de uma década se dedica ao cinema de ficção – até o ano de 2007 são nove obras. O diretor acredita que a forma e a técnica devem estar a serviço da narrativa: suas escolhas formais sempre dizem respeito às histórias que quer contar. Os filmes de Salles evidenciam a reeducação do olhar; a migração e o exílio; a busca por uma segunda chance e, principalmente, a transformação pelo afeto. O cineasta se considera um documentarista que dirige ficção e, não por acaso, há um forte componente documental em todos os seus filmes. Este estudo traz a análise de cinco longas-metragens de ficção dirigidos por Salles (*A grande arte*, *Terra estrangeira*, *Central do Brasil*, *O primeiro dia* e *Abril despedaçado*) e uma reunião de elementos que caracterizam os filmes e identificam o modo (e as estratégias) de narrar do diretor. Indiretamente, este estudo também retrata um período recente do cinema nacional (chamado de Retomada do Cinema Brasileiro), por meio do olhar de um cineasta que deseja contar histórias apreendidas de um Brasil real, contemporâneo e visto de dentro. A Salles interessa o cinema humanista.

Capítulo 2

Abstract

Walter Salles is one of the Brazilian directors whose cinematographic production is to regulate and well accepted by the public and the critics. National and internationally recognized, Salles had directed documentaries, among short and long-films, but over than a decade he dedicated himself to the fiction cinema - until the present year of 2007 he released nine films. The director believes that the form and the technique always must serve the narrative: his formal choices always refer to the histories that he wants to tell. Salles films evidence the re-education of the view; the migration and the exile; the search for a second chance and, mainly, the transformation through affection. The director considers himself as a documentarist that directs fiction and, not by a chance, has a strong documentary component in all his films. This study brings the analysis of five fiction long movies directed by Salles (High art, Foreign land, Central Station, Midnight and Behind the Sun) and a collection of elements that typifies the director cinematographic work and identify his way (and his strategies) of telling histories. Indirectly, this study also describes a recent period of the Brazilian cinema (the Retomada), through the director's view that desires to tell histories that takes the real, contemporary, and seen from the inside, Brazil. Salles concerns with a humanist cinema.

Capítulo 3

Introdução

*O cinema pode ajudar um país a se conhecer e também a se imaginar,
e se não imaginamos o que podemos alcançar não o alcançaremos.*

(Salles sobre a sétima arte)¹

Uma imagem poderia ser o ponto de partida para se construir um filme? Um rosto de mulher mutilado com a inscrição P; um casal a deriva ao lado de um navio encalhado; uma carta que nunca chega a seu destinatário; corredores de uma favela, de um depósito de armas e de um apartamento; uma camisa ensangüentada ao vento. Essas são algumas imagens que o diretor Walter Salles visualizou, seguiu e transformou em narrativas para cinco de seus longas-metragens de ficção analisados neste estudo: *A grande arte*, *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil*, *O primeiro dia* e *Abril despedaçado*.

Antes de se tornar diretor, a imaginação de Salles já era tomada por imagens cinematográficas e sua experiência com a tela grande vem de seus tempos de infância. Vivendo fora do país, sua diversão e refúgio eram as salas escuras. Na infância e adolescência, encantou-se com Charles Chaplin, John Ford, Sérgio Leone, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Mauro, Glauber Rocha, Mário Peixoto, Nelson Pereira dos Santos. Cada um desses mestres do cinema mundial tocou o jovem espectador de uma forma e deixou em sua bagagem cultural marcas que até hoje fazem parte de sua experiência como diretor.

Salles cursou Economia, mas desistiu das finanças para se dedicar à fotografia e ao cinema (que estudou nos EUA). Seu conhecimento da gramática cinematográfica vem da experiência na publicidade – foram mais de 200 propagandas – e na televisão – na qual dirigiu séries, como a premiada produção de

¹ SALLES in GASPAR, 2007.

1986, *Japão, uma viagem no tempo*, e, logo depois, especiais musicais. Todo o trabalho realizado para a televisão se tornou fundamental para sua trajetória no cinema e sua experiência posterior como documentarista transformou sua forma de olhar e retratar a realidade na ficção. Não por acaso, em seus filmes há um forte componente documental como característica marcante. Já em seu primeiro filme, *Krajcberg – O poeta dos vestígios* (Brasil – 1987), documentário co-produzido pela Rede Manchete, está um dos principais ingredientes de seus futuros filmes: um olhar humanizado e tocante.

Para Salles, a forma cinematográfica deve sempre estar aliada à narrativa. Seus filmes trazem escolhas formais afinadas à mensagem que o diretor deseja transmitir. A forma e o conteúdo andam juntos nos filmes de Salles que evidenciam a migração e o exílio; a busca por uma segunda chance; e, principalmente, a transformação pelo afeto e a necessidade de se aprender a olhar o outro.

Seu primeiro longa-metragem, *A grande arte* (Brasil / EUA – 1991), tornou-se uma experiência frustrante para Salles, tanto no que diz respeito à adaptação do romance homônimo de Rubem Fonseca quanto ao processo das filmagens e envolvimento da equipe. Nesse filme, o diálogo entre forma e conteúdo não se deu da forma mais eficaz – o que seria aprimorado nos próximos filmes produzidos pelo cineasta.

Terra Estrangeira (Brasil / Portugal – 1995) e o documentário *Socorro Nobre* (Brasil – 1995) começam a delinear estratégias e conteúdos que o diretor passaria a utilizar em sua trajetória cinematográfica. A partir deles também Salles redescobre o encanto de filmar. Em *Terra Estrangeira*, o diretor desperta para o prazer de se trabalhar com uma pequena equipe, mas totalmente imersa no mesmo desejo de fazer cinema. A parceria com Daniela Thomas traz a importância dos ensaios dos atores antes das filmagens – técnica que o cineasta conhece com a parceira e aperfeiçoa a partir daí. Com *Socorro Nobre*, Salles muda sua forma de narrar e, pela primeira vez, parte para um projeto sem um roteiro acabado, reconhecendo o frescor do inesperado.

Essas descobertas aprimoram sua maneira de filmar, o que leva Salles a produzir o seu filme de maior sucesso de público e crítica: *Central do Brasil* (Brasil – 1998). Assim como os dois filmes anteriores, essa obra apresenta retratos do Brasil e, de certa forma, trata de temas em comum revisitados de formas diferentes: a possibilidade da descoberta e de um novo começo – tema de interesse ao diretor, já por sua experiência documentarista ou talvez também por um desejo inerente de investigar lugares e gentes que não são tão próximas a sua realidade. Não somente como uma curiosidade antropológica, mas como uma possibilidade de descoberta – talvez por sua herança de documentarista

ou por uma vontade de buscar o desconhecido e aprofundar o olhar sobre o outro.

A Salles interessa investigar o homem e suas relações – seja no Rio de Janeiro, em plena virada do milênio, ou no sertão nordestino, ainda na década de 1920. Em *O primeiro dia* (Brasil / França – 1999) e *Abril despedaçado* (Brasil / Suíça / França – 2001), Salles desenvolve ainda mais seu olhar humanista e comprova seu desejo de contar histórias apreendidas de um Brasil real e visto de dentro.

Com vários prêmios em sua carreira, Salles é um dos poucos diretores brasileiros que tem uma produção cinematográfica regular e bem aceita tanto pelo público quanto pela crítica, de uma forma geral. Desde sua estréia no cinema, até o momento, Salles realizou, no Brasil, nove filmes como diretor, entre longas e curtas-metragens, ficções e documentários, além de atuar como produtor de filmes de novos cineastas nacionais.

Com obras produzidas fora do país, como *Diários de motocicleta* (*The motorcycle diaries* – Argentina / Brasil / Chile / Peru / Inglaterra / EUA – 2004) e *Água negra* (*Dark water* – EUA – 2005), além dos episódios em *Paris, te amo* (*Paris, je t'aime* – França – 2006) e *A cada um seu cinema* (*Chacun son cinema ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence* – França – 2007), Salles ampliou sua visibilidade internacional ao filmar histórias que ultrapassam as margens da realidade Brasileira. O cineasta se comunica com platéias de todo o mundo e, ao mesmo tempo, imprime sua identidade como diretor mesmo em filmes estrangeiros.

Para os amigos Waltinho, para os implicantes Walteza², Salles é hoje um dos mais conhecidos cineastas latino-americanos que circula tanto pelo mercado internacional quanto pelos principais centros de produção estrangeiros, como afirma Hoinéff (2004), na *Revista Bravo!*. Prova disso são os dois filmes coletivos franceses (*Paris, te amo* e *A cada um seu cinema*) que contaram com a participação de diferentes diretores dos cinco continentes e que tiveram Salles como um dos poucos representantes da América Latina. Para a revista norte-americana “Hollywood Reporter”, em sua primeira lista dos 50 latinos mais poderosos de Hollywood, Salles ocupa a 25ª posição, junto ao também brasileiro Fernando Meirelles (20ª posição)³.

Esta dissertação investiga a identidade cinematográfica do cineasta Walter Salles, a partir da análise de cinco de seus longas-metragens de ficção (já

² Segundo matéria “Príncipe Rebelde” (In: *Páginas negras*. Revista Trip. São Paulo, edição 122, 2004).

³ *Meirelles e Salles estão entre latinos mais poderosos de Hollywood*. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL80289-7086,00.html> (acesso em 31 de julho de 2007).

apontados), de revisão bibliográfica e de entrevistas concedidas pelo diretor a diferentes meios de comunicação. Essa investigação partiu do desejo de se aprofundar na análise do trabalho desse diretor que muitas vezes é criticado por questões relacionadas a seu parentesco, sua classe social ou situação econômica, e poucas vezes por sua sensibilidade, inteligência e talento em se expressar através do cinema.

Salles, que emergiu no período da chamada Retomada do Cinema Brasileiro apresenta uma obra com características e valores próprios que identificam seu trabalho como parte deste período recente do cinema nacional, bem como o destacam na cinematografia mundial – o que o fez ganhar notoriedade e respeito nacional e internacional como um dos expoentes do nosso cinema contemporâneo.

A escolha dos cinco filmes para análise (obras ficcionais, de temática nacional e longa duração) se justifica por dois motivos primordiais: primeiramente, por esses longas-metragens de ficção – de fácil acesso ao público em geral – estarem inseridos dentro do período da Retomada; além disso, as histórias “Brasileiras” são uma oportunidade de averiguar a questão da identidade nacional representada por eles no referido período. Cada filme tem seu projeto próprio, mas, vistos em conjunto, além de dizerem muito sobre seu autor – que deseja contar histórias humanistas – estes filmes também retratam, de diferentes formas, sua visão do Brasil.

Além de identificar elementos característicos da obra de Salles, procurando elucidar suas estratégias narrativas e aflorar sua visão de mundo e de cinema, este estudo, assim como as pesquisas relacionadas ao cinema nacional, ajudaria a abordar criticamente o passado brasileiro com o espírito de servir ao presente e ao futuro. Como afirma Paulo Emílio Salles Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado. Sendo assim, a dissertação está estruturada da seguinte forma:

- **CAPÍTULO 1 – APRESENTANDO WALTER SALLES:** oferece um breve histórico da vida do diretor carioca e da sua trajetória na sétima arte, com informações sobre sua formação cinematográfica, seus filmes e diretores prediletos, além das escolas cinematográficas que mais influenciaram (e influenciam) seu jeito de ver e fazer cinema. Sua produção cinematográfica realizada até o momento também está listada neste capítulo. O subtítulo *Colaboradores* traz o perfil de dois dos companheiros mais constantes de trabalho do diretor: o fotógrafo Walter Carvalho e a diretora Daniela Thomas.

- **CAPÍTULO 2 – *RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO***: discute o conceito e o termo Retomada, através de teorias e críticas de autores como Lauro Escorel, Lúcia Nagib, Ismail Xavier e Luiz Zanin Oricchio – utilizados como guia neste capítulo para conceituação deste período ainda recente do cinema brasileiro, quando Salles faz sua estréia na ficção. O diretor se enquadra nos elementos que caracterizam a Retomada quando mostra a realidade do país, através do retrato da violência, da economia, das relações pessoais, da história – ao mesmo tempo em que dialoga com elementos do Neo-realismo italiano e do Cinema Novo ao mostrar realidades como o sertão e a favela, produzindo relatos da luta pela sobrevivência nestes lugares (que serão melhor desenvolvidos nas análises dos filmes).
- **CAPÍTULO 3 – *ANÁLISES DOS FILMES DE WALTER SALLES***: aqui está o centro deste trabalho: a análise fílmica dos cinco longas-metragens realizados por Walter Salles no período da Retomada. Separados em sub-capítulos, as obras estão dispostas em ordem cronológica, com o intuito de evidenciar a evolução do trabalho do cineasta. O capítulo também traz os elementos característicos de cada um desses filmes e uma relação com as principais influências de Salles, como o Neo-realismo italiano e o Cinema Novo – que Salles assume como suas maiores referências.
- **CAPÍTULO 4 – *CONSIDERAÇÕES FINAIS: A IDENTIDADE DO (E NO) CINEMA DE WALTER SALLES***: por fim, a conclusão do pensamento desenvolvido neste trabalho encontra-se nesta última parte, em que está traçada a identidade do (e no) cinema de Walter Salles, a partir da reunião de todos os elementos presentes nos capítulos antecedentes.

Capítulo 4

Apresentando Walter Salles

O cinema foi como um refúgio, um outro mundo onde as histórias e os personagens eram muito mais interessantes do que o universo em que eu vivia.
(Salles, sobre sua infância)¹.

Um dos mais marcantes nomes da cinematografia nacional, a partir da década de 1990, o cineasta Walter Salles (Fig. 1) nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1956, no bairro de Botafogo. Filho do embaixador e banqueiro Walther Moreira Salles e de Elisa Margarida Gonçalves, Walter Moreira Salles Júnior passou parte de sua infância em diferentes países, como os Estados Unidos e outros da Europa, entre o final da década de 1950 e início da de 1960, devido à atuação de seu pai como diplomata. Desde muito cedo, ele foi exposto a culturas diferentes e suas primeiras lembranças da infância se misturam com o início de sua experiência com o cinema.

“Não foi lá uma infância particularmente feliz. Tenho uma vaga recordação dos dois ou três anos em Washington. As lembranças se tornam mais precisas a partir dos seis ou sete anos de idade, quando morei na França. Foi lá, aliás, que eu vi meus primeiros filmes, quase todos de Chaplin. Ele criou um grave problema, já que todos os filmes a que assisti depois de *Tempos Modernos* me pareceram pálidos, desinteressantes” (SALLES in D’ÁVILA, 2002, p. 206).

Salles passou sete anos na França e, embaixo do prédio em que morava, havia uma sala de cinema onde assistia a programas duplos e ciclos semanais.

¹ SALLES in CAETANO, 2005, p. 331.

Nessa sala, ele conheceu os *westerns*, “não somente de Ford, Hawks, Anthony Mann, mas também os primeiros filmes de Sergio Leone, por exemplo” (SALLES in NAGIB, 2002, p. 416). Salles também foi um jovem espectador do Neo-realismo italiano. Entre os filmes que o marcaram estão: *Rocco e seus irmãos* (*Rocco i suoi fratelli* – Itália – 1960), de Luchino Visconti; *Abismo de um sonho* (*Lo Sceicco bianco* – Itália – 1952), de Federico Fellini; *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di biciclette* – Itália – 1948), de Vittorio De Sica; e *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta* – Itália – 1945), de Roberto Rossellini, do qual afirma lembrar-se nitidamente.

“Evidentemente, só fui entender muito mais tarde o que significava o Neo-realismo italiano, que era, na verdade, um alargamento das possibilidades do discurso cinematográfico. No momento em que Rossellini tira a câmera do estúdio e mostra a vida na rua, ele redefine não somente uma estética cinematográfica, mas também uma ética cinematográfica. Por esse jogo de dados, tive acesso a essas imagens muito cedo” (SALLES in NAGIB, 2002, p. 416).

Ainda na França, Salles, por volta dos 13 anos de idade, conheceu os autores da *Nouvelle Vague*. Ficou fascinado com Jean-Luc Godard, em *O Demônio das onze horas* (*Pierrot le fou* – França – 1965), e descobriu-se próximo da questão do afeto desenvolvida por François Truffaut, como em *Jules e Jim* (*Jules et Jim* – França – 1962).

De volta ao Brasil, em 1969, Salles assistiu pela primeira vez aos filmes do Cinema Novo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Segundo ele, filmes como *Limite* (Brasil – 1931), de Mário Peixoto, e os de Humberto Mauro só descobriu depois dos vinte anos de idade. Em entrevista a Nagib, em *O Cinema da retomada – depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* (2002), Salles afirma que o ciclo que mais admira é o do Cinema Novo, pelo fato de que, pela primeira vez, teve a oportunidade e a possibilidade de ver, na tela do cinema, o rosto do Brasil.

Outra influência cinematográfica marcante de Salles é o diretor italiano Michelangelo Antonioni. De acordo com Salles, se existe algum filme que lhe deu vontade de fazer cinema, foi, sem dúvida, *O passageiro: profissão repórter* (*Professione: repórter* – Itália / França / Espanha – 1975).

“Quando tinha em torno de 16 anos, vi *O passageiro: profissão repórter* e a trilogia da identidade antoniesca me marcou profundamente: *Blow-up* [*Blow-up, depois daquele beijo* – Inglaterra

/ Itália – 1966], *Zabriskie Point* [EUA – 1970] e *O passageiro: profissão repórter*, mas *O passageiro* muito mais que os outros dois” (SALLES in NAGIB, 2002, p.417).

Segundo ele, três filmes o levaram ao cinema: *Vidas secas* (Brasil – 1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Memórias do subdesenvolvimento* (*Memorias del subdesarrollo* – Cuba – 1968), de Tomás Gutiérrez Alea, além de *O passageiro*, de Antonioni. Para Salles, os filmes “não têm relação entre si, a não ser na forma íntegra, vertical como olham para o mundo” (SALLES in CAETANO, 2005, p. 332).

Salles é formado em Economia, pela PUC do Rio de Janeiro, mas desistiu da carreira e logo depois se tornou mestre em Comunicação Áudio Visual, pela Universidade da Califórnia, EUA. Seu primeiro trabalho audiovisual aconteceu na Intervídeo – produtora de televisão que criou junto a Fernando Barbosa Lima e Roberto D’Ávila, na qual dirigiu uma série de entrevistas para o Programa Conexão Internacional. Foram cerca de 30 entrevistas com personalidades do cinema, da literatura, dentre outros, como John Huston, Federico Fellini, Marcello Mastroianni, Jorge Luis Borges, Vittorio Gassman e Costa-Gavras.

Para a televisão, Salles ainda realizou especiais, séries musicais (sobre os cantores e compositores Caetano Veloso, Chico Buarque, Marisa Monte) e documentários premiados (*Japão, uma viagem no tempo* – 1986) para as emissoras TV Cultura, TV Bandeirantes e a extinta Rede Manchete, nas décadas de 1980 e 90. De acordo com o cineasta, os documentários feitos para a televisão foram fundamentais em sua trajetória na ficção. “Se a gente não aprende a olhar a realidade, como tentar recriá-la na ficção?” (SALLES in D’ÁVILA, 2002, p. 206).

Em 1987, começa a trajetória de Salles no cinema, com a criação da Videofilmes – produtora especializada na realização de documentários e filmes de longa-metragem, junto a seu irmão, o documentarista João Moreira Salles. No mesmo ano, Salles realiza seu primeiro filme, o documentário *Krajcberg – O poeta dos vestígios*, com roteiro de João Moreira Salles. O filme conta a história do escultor, pintor e fotógrafo polonês radicado no Brasil, Franz Krajcberg, e sua luta em defesa da natureza Brasileira. O filme recebeu os prêmios de Melhor Documentário de Pesquisa e do Público no Festival Dei Popoli de Florença, na Itália, e Menção Honrosa do Júri no Festival de Montbéliard, na França, além do Tucano de Ouro, no 5º Fest Rio.

Salles se considera um documentarista que faz filmes de ficção, e acredita que seus filmes têm em comum uma “forte raiz documental” (SALLES in CALLIGARIS, 2000, p. 9). Sobre sua forma de trabalho, o diretor se de-

fine como “um trabalhador compulsivo que quer fazer um cinema humanista” (SALLES in BENÍCIO, 2004, p. 44).

Sua estréia em longa-metragem aconteceu em *A grande arte*, uma adaptação do romance homônimo de Rubem Fonseca. O filme é um policial, ao estilo *noir*², que conta a história de um fotógrafo que investiga o assassinato de uma prostituta. Para o próprio cineasta, o filme não dialoga com as possibilidades do livro: “é uma frágil transposição de uma obra literária que tem uma ressonância admirável” (SALLES in D’ÁVILA, 2002, p. 207).

Com elenco internacional e falado em inglês, *A grande arte* estréia também um dos primeiros fracassos de público do período do Cinema Brasileiro denominado de Retomada³. O filme fala de um Brasil que olha para fora e que, numa espécie de devaneio, utiliza elementos estrangeiros para se dar bem. Um cinema ainda não interessado em discutir questões próprias, nacionais.

No ano de 1995, Salles dirige seu segundo longa-metragem, *Terra Estrangeira*, co-dirigido por Daniela Thomas. Nesse filme, o diretor inaugura uma reformulação estética de seu cinema e, durante as gravações, desenvolve o processo de ensaio com atores que utilizaria em outras produções, com a ajuda e experiência da atriz Fernanda Torres e da diretora Daniela Thomas.

Em *Terra Estrangeira*, a trama, a estrutura narrativa e mesmo a opção de se filmar em preto-e-branco apontam uma nova estética do diretor. Repleto de belas seqüências – com fotografia de seu colaborador habitual Walter Carvalho – o filme mostra a perda de nacionalidade num período de decepção política e econômica no país (confisco das poupanças no Plano Collor). Salles conta a história de dois emigrantes que deixaram o Brasil em busca de sobrevivência em terras estrangeiras. Em termos mais amplos, o filme narra a história de dois órfãos de nação à deriva de trabalho, do destino e em busca de identidade, rumo à “metrópole” portuguesa. O roteiro também é de Salles e Daniela Thomas, juntamente com Marcos Bernstein.

Em depoimento a Lúcia Nagib, o cineasta resume como relacionou, em *Terra Estrangeira*, alguns elementos que esta dissertação pretende abordar:

“havia o desejo de homenagear o Neo-realismo italiano, na primeira parte do filme; de homenagear os primeiros filmes de

² O termo *Film Noir* foi criado pelos críticos franceses e o gênero descende diretamente do chamado filme de gângster norte-americano da década de 1930. Trata-se de um estilo influenciado pelo Expressionismo alemão, pelo Realismo poético francês e pelo romance policial. Os filmes possuíam uma iluminação expressiva que gerava um clima sombrio, mostrando um mundo de luz e sombras, onde uma moral maniqueísta e uma divisão simplista entre “bons” e “maus” cedia espaço à decadência e ambigüidade dos personagens.

³ Momento do cinema brasileiro que compreende a década de 1990 (a ser abordado no próximo capítulo).

[Wim] Wenders, quando o filme ganha a estrada; de homenagear de alguma forma a urgência do Cinema Novo, o desejo de se falar de um país através da identidade Brasileira, aquele movimento encabeçado por Nelson Pereira dos Santos” (SALLES in NAGIB, 2002, p. 419).

Luiz Zanin Oricchio, em *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada* (2003), analisa que *Terra Estrangeira* simboliza o luto de um período na trajetória de Salles, que retrata a estagnação social, para ressurgir em grande estilo ao contar uma história totalmente Brasileira em *Central do Brasil* (1998).

Entre *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil*, Salles dirigiu o documentário *Socorro Nobre* (1996) – sobre a troca de correspondência entre uma presidiária, a nordestina Socorro Nobre, e o artista plástico Franz Krajcberg – realizado com sobras de negativos de seu segundo longa-metragem. De acordo com o cineasta, *Socorro Nobre* foi de grande importância com relação à manipulação da emoção, “nem para um lado, nem para o outro, como também não se deve resistir aprioristicamente a ela” (SALLES in NAGIB, 2003, p. 420). *Socorro Nobre* foi o ponto de partida para seu próximo filme: *Central do Brasil* (1998).

Nesse seu terceiro longa-metragem, Salles mostra o encontro da escritora de cartas da estação central do Rio de Janeiro, Dora (Fernanda Montenegro), e do menino Josué (Vinícius de Oliveira). Através de narrativa bem conduzida, a trama evolui da cidade para o interior, no formato de um *road movie*⁴. Durante a viagem, Dora busca a afetividade recolhida, perdida na loucura da cidade grande, enquanto Josué deseja encontrar seu pai, no interior do Nordeste. Não existe sentimentalismo simplório na relação dos dois, não há lição de moral, enquanto Salles nos privilegia com a procura de um país perdido.

Central do Brasil foi um dos maiores sucessos de público e crítica durante o período da Retomada. O filme foi visto por mais de 1,5 milhão de pessoas no Brasil e alcançou reconhecimento internacional, recebendo prêmios mundiais, como, no Festival de Cinema em Berlim, o Urso de Ouro por melhor filme e o Urso de Prata de melhor atriz, para Fernanda Montenegro, além de indicações ao Oscar.

“Dora será a consciência pessoal em crise, quase um alter ego de um cineasta que, ele próprio, utiliza o cinema para conhecer mais de perto o seu país. Por isso, o ‘filme de estrada’ não fica

⁴ *Road Movie* – ou “filme de estrada” – é um gênero do cinema em que a ação se desenvolve durante uma viagem, ao longo da estrada. *Sem destino* (*Easy Rider* – EUA –1969), de Dennis Hooper, tornou-se uma referência do gênero.

apenas no deslocamento espacial, mas ganha a forma de uma viagem de iniciação” (ORICCHIO, 2003, pp.135-136).

De acordo com Salles, *Central do Brasil* foi o primeiro longa-metragem de ficção que realizou sem um roteiro acabado. No filme, o diretor reutiliza a troca de correspondências como elemento da história – que surgiu em *Socorro Nobre*. “O raciocínio é o seguinte: se uma carta pode transformar a vida de duas pessoas, o que aconteceria com cartas que não chegam a seus destinatários, que não cumprissem o seu destino?” (SALLES in D’ÁVILA, 2002, p. 208).

Salles usa a viagem dos personagens como uma metáfora de autoconhecimento. As estradas, como as de *Central do Brasil*, funcionam como divãs e quando os personagens caem no mundo estão fugindo de infortúnios, mas também estão em busca de uma nova chance e de humanidade.

O quarto longa-metragem da carreira de Salles, *O primeiro dia* (1999), também em co-direção com Daniela Thomas, trata da intimidade contemporânea e discute conflitos sociais do Brasil. O filme mostra o último dia do século XX, sob a ótica de duas pessoas em situações limite, um presidiário (Luiz Carlos Vasconcelos) e uma fonoaudióloga (Fernanda Torres), inseridos na mesma cidade: o Rio de Janeiro. Mais uma vez, Salles sai em busca de uma identidade nacional. Ao comentar a sinopse do filme em *Os Cineastas: Entrevistas a Roberto D’Ávila* (2002), o diretor justifica algumas crenças a partir da obra:

“o filme reflete sentimentos contraditórios: o desejo que o país mude, se torne mais justo, menos violento do que ele é hoje. Do outro lado, o filme reflete o nosso ceticismo, a nossa descrença em relação à possibilidade de mudanças estruturais imediatas. No entanto, é preciso fazer com que o otimismo transcenda qualquer forma de nihilismo, é preciso acreditar e lutar por mudanças estruturais urgentes nesse país” (SALLES in D’ÁVILA, 2002,p.213).

Em 2000, numa parceria com Daniela Thomas, João Moreira Salles e Kátia Lund, Salles dirige o documentário em curta-metragem *Somos todos filhos da terra*, sobre Adão Xalebaradã, morador da favela do Cantagalo, no Rio de Janeiro, que já compôs mais de 500 músicas, nunca gravadas no Brasil. O filme tem montagem de Daniela e Salles e a fotografia é de Walter Carvalho.

Seu longa-metragem seguinte, *Abril despedaçado* (2001), é uma adaptação de um romance de mesmo nome, do autor albanês Ismail Kadaré, mas Salles trouxe a história para o sertão e realidade brasileiros. Passado nos anos

de 1920, o filme fala da aridez e da crueza da vida de famílias inimigas que lutam por limites de terra e se envolvem em tragédias por pactos de vingança. Apesar de se tratar de uma fábula, *Abril despedaçado* “universaliza-se ao abordar o tema mais geral da luta do indivíduo contra um sistema que lhe dá um estatuto, mas exige em troca sua liberdade e sua vida” (ORICCHIO, 2003, p. 145).

A tradição impõe: uma morte, a trégua regulamentar, uma nova morte que vinga a primeira. Agora é a vez de Tonho (Rodrigo Santoro) vingar a morte de seu irmão mais velho (Caio Junqueira), que fora assassinado. Seu destino também é a morte. Esse é o ciclo e assim será até chegar a vez de seu irmão caçula, o menino chamado de Pacu (Ravi Lacerda). No período de trégua para a vingança de Tonho, Pacu se inquieta e sonha com outro fim. O menino não aceita a tradição e questiona sua existência: “é dele a sensação de se parecer com os bois, que, puxando a bolandeira para moer a cana, rodam, rodam e nunca saem do lugar. É dele o sonho de quebrar um dia o círculo e, quem sabe, ver o mar” (CALLIGARIS, 2000, p. 9). O diretor discute o mito, a perda inicial da terra e da tradição, mas aborda também a passagem da inocência. *Abril despedaçado* foi indicado ao Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro, em 2002.

Entre as realizações, Salles dedica um tempo aos roteiros e idéias dos filmes, como quem quer deixar o tempo transformar um projeto.

“Demoro em média três anos para amadurecer ou supervisionar o desenvolvimento de um roteiro, às vezes mais. *Central do Brasil* foi uma idéia criada em 1993, que só se concretizou em 1998. [...] *Terra Estrangeira* demorou três anos. [...] Conclusão: ou eu só filmo de três em três anos, ou tento alternar projetos mais pessoais com outros que não gerei, mas que sejam tematicamente próximos” (SALLES in D’ÁVILA, 2003, p. 216).

Dentro do panorama geral do cinema brasileiro da década de 1990, Angela Prysthon (2002) destaca a trajetória de Salles como emblema de uma “passagem gradual do pós-modernismo brasileiro dos anos 80 para o dos anos 90, como ilustração da substituição de um cosmopolitismo tradicional pela idéia – mesmo que implícita – de cosmopolitismo periférico”.

De acordo com Salles, os filmes que o interessam, como espectador e realizador, são aqueles sobre “como personagens são transformados pela realidade social e política que os cerca” (SALLES in CAETANO, 2005, p. 332).

Em 2002, depois de *Abril despedaçado* – último filme do diretor em análise neste estudo – Salles realizou dois curtas-metragens: *Armas e Paz*, com

duração de três minutos e co-dirigido por Daniela Thomas e Kátia Lund, com Adão Xalebaradá, o mesmo personagem de *Somos todos filhos da terra* (Brasil – 2000); e *Uma pequena mensagem do Brasil, ou A saga de Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic*, em parceria com Daniela Thomas, sobre os emboladores Castanha e Cajuzinho que, na frente de um velho cinema, desfiavam uma embolada⁵, que não poupa nenhum ídolo de Hollywood: de Stallone, 'fortão que tomou um bombão', a Schwarzenegger e Leonardo DiCaprio, o astro da superprodução *Titanic* (EUA – 1997), de James Cameron.

Salles foi convidado por Robert Redford (ator, produtor e diretor norte-americano que produziu o filme) para dirigir *Diários de motocicleta* (*The motorcycle diaries* – Argentina / Brasil / Chile / Peru / Inglaterra / EUA – 2004), inspirado nos diários de Ernesto Guevara e Alberto Granado, sobre a epopéia dos dois jovens argentinos pelo continente latino-americano. A produção contou com uma equipe multinacional e teve locações na Argentina, no Chile e no Peru. O filme obteve mais de 40 indicações internacionais e recebeu os prêmios de Filme em Língua Não-Inglesa e Melhor Trilha Sonora, da British Academy of Film and Television Arts (Bafta) e o Oscar de Melhor Canção Original, para “*Al otro lado del río*”, do argentino Jorge Drexler, além de ter sido indicado ao Oscar de Melhor Roteiro Adaptado.

Seu longa-metragem mais recente é o *thriller* hollywoodiano, *Água negra* (*Dark water* – EUA – 2005), estrelado por Jennifer Connelly, John C. Reilly, Pete Postlethwaite e Tim Roth. Salles foi convidado a dirigir uma versão ocidentalizada do terror, primeiramente realizado, em 2002, pelo japonês Hideo Hakata, autor de *Ringu* (Japão – 1998) – que foi refilmado como *O chamado* (*The ring* – EUA – 2002), por Gore Verbinski. Em julho de 2005, *Água negra* estreou em 2.657 salas nos Estados Unidos e rendeu quase US\$ 19 milhões nas duas primeiras semanas. Foi o quarto filme mais visto nos EUA, no fim de semana de estréia, mas a crítica norte-americana não foi receptiva, acusando-o de ser pouco assustador, item indispensável ao gênero de terror⁶.

Em 2006, Salles realizou o episódio no filme *Paris te amo* (*Paris, Je t'aime* - França / Liechtenstein – 2006), chamado “*Loin du 16ème*”, em mais uma parceria com a diretora Daniela Thomas. Os produtores Claudie Ossard e Emmanuel Benbihy propuseram a 21 diretores de todo o mundo, que abordassem um encontro romântico em Paris, nos dias atuais. Cada realizador ambientou sua narrativa em um dos bairros da cidade. Salles e Daniela Thomas contam a história de uma imigrante latino-americana (Catalina Sandino Moreno)

⁵ Processo musical e poético, comum no Nordeste brasileiro, caracterizado por textos declamados rapidamente, em tom de desafio, sobre notas repetidas.

⁶ Segundo dados da matéria “Cinema para estrangeiro ver”, de Maria Fernanda Vomero e Thais Gurgel (In: *Revista Bravo!* São Paulo, n.º. 95, agosto de 2005, p. 26-31).

que deixa seu bebê no subúrbio para cuidar de outro bebê, este nascido em berço de ouro. *Paris, te amo* é composto de 18 curtas de cinco minutos cada, dirigidos por Gus Van Sant, os irmãos Joel e Ethan Coen, Olivier Assayas, Alfonso Cuarón, Alexander Payne, Isabel Coixet, Tom Tykwer, dentre outros.

Em 2007, Salles dirigiu o segmento “A 8.944 km de Cannes”, na produção francesa *A cada um seu cinema* (*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence* – França – 2007), que comemorou os 60 anos do Festival de Cannes. Proposto pelo presidente do festival e ex-diretor artístico do evento, Gilles Jacob, o filme é composto de 33 episódios, de três minutos de duração cada, realizados por 35 diretores de renome internacional. Talentos, como Wim Wenders, Lars von Trier, David Lynch, Wong Kar Wai, Zhang Yimou, Takeshi Kitano, Ken Loach, Abbas Kiarostami, Jane Campion, Michael Cimino, Théo Angelopoulos, David Cronenberg, irmãos Coen, Manoel de Oliveira, Alejandro González Iñárritu, Andrei Konchalovsky, Claude Lelouch, Nanni Moretti, Roman Polanski, Raoul Ruiz, dentre outros, traçam diferentes abordagens sobre seu sentimento em relação ao cinema. De acordo com o crítico de cinema do jornal O Estado de São Paulo, Luiz Carlos Merten, que esteve na estréia do filme em Cannes, em maio de 2007, o episódio mais aplaudido pelo público foi o de Salles⁷.

Ainda no Festival de Cannes de 2007, Salles apresentou *Carta a V* (Brasil – 2007), um episódio alternativo à embolada com Castanha e Caju que ele também produziu para o coletivo *A cada um seu cinema*. A direção do evento gostou tanto que acabou programando-o para uma das sessões. O curta-metragem de apenas três minutos fala de uma carta que Salles envia a seu primeiro filho, Vicente, com o desejo de que ele se apaixone pelo cinema e pelos clássicos, assim como o pai. O filme inclui imagens de *Vidas Secas* (Brasil – 1963), de Nelson Pereira dos Santos; *O Homem de Aran* (*Man of Aran* – Inglaterra – 1934), de Robert J. Flaherty; *O Grande Ditador* (*The great dictator* – USA – 1940), de Charles Chaplin; *Limite*⁸ (Brasil – 1931), de Mário Peixoto.

Outras produções ainda estão em andamento⁹: *Linha de passe*, nova parceria com Daniela Thomas, em processo de filmagem, com previsão de lançamento para 2008, sobre quatro irmãos de uma família pobre que lutam para seguir seus sonhos; e *On the road*, a aguardada adaptação da obra de Jack Kerouac, filmada em preto-e-branco e produzida pela American Zoetrope, de Francis Ford Coppola, com previsão para 2009.

⁷ Segundo nota “*Chacun son cinéma*”, no Blog de Merten: <http://blog.estadao.com.br/blog/merten> (acesso em 12 de outubro de 2007).

⁸ Filme que Salles apresentou na sessão *Cannes Classic*, em uma cópia totalmente restaurada por sua produtora Videofilmes.

⁹ Informações encontradas no site www.imdb.com (acesso em 09 de outubro de 2007).

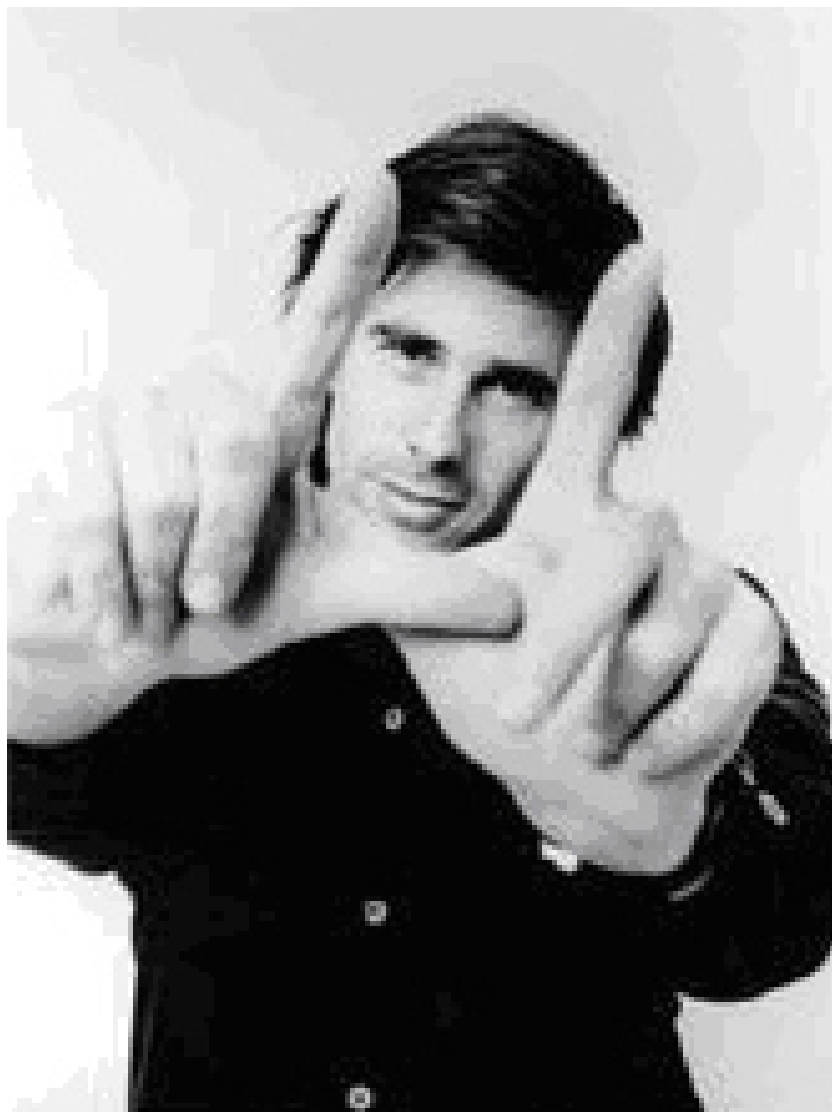


Figura 4.1: Walter Salles



Figura 4.2: Daniela Thomas, Walter Salles e Walter Carvalho

4.1 Colaboradores

Ao apresentar o cineasta Salles e seu processo de criação não há como não citar dois de seus parceiros constantes de trabalho: a diretora Daniela Thomas, presente (até 2007) em sete projetos em cinema; e o fotógrafo Walter Carvalho (Fig. 2), que trabalhou em todos os longas-metragens analisados neste estudo, sendo que em *A grande arte* não assinou a fotografia, mas participou da equipe – valiosos colaboradores em sua obra singular.

4.1.1 Daniela Thomas

Daniela Gontijo Alves Pinto nasceu no Rio de Janeiro, em 1959, cursou História, na Universidade Federal Fluminense (UFF) e, de acordo com a diretora, nasceu e foi criada como uma pequena comunista – Daniela é a filha mais velha do cartunista Ziraldo, que foi preso várias vezes durante a ditadura (THOMAS in NAGIB, 2002, p. 482). Em 1978, Daniela resolveu morar em Londres, onde ficou por três anos e se decidiu pelo cinema: comprou uma motocicleta e passou a ver de três a quatro filmes por dia. Ficou conhecida como

Daniela Thomas, por ter se casado com o reconhecido diretor teatral Gerald Thomas.

Daniela inscreveu-se no BFI (British Film Institute), fez vários cursos de teoria do cinema e, junto a outros nove estrangeiros, se envolveu com o professor americano Stephen Bernstein, que estava iniciando um curso chamado “Independent Film Making”. Em 1979, nesse instituto, Daniela teve ensinamentos básicos de edição, fotografia etc., e realizou vários médias-metragens, curtas e também videoclipes. A mesma equipe criou uma produtora, Crosswind Films, onde Daniela ainda ficou um ano e meio.

Em 1981, Daniela se mudou para Nova York, nos Estados Unidos, onde estava morando Gerald Thomas. Lá, realizou seu primeiro filme, um média-metragem intitulado *The other and I*, em que Gerald foi responsável pela preparação e direção dos atores, e ela ficou com a parte cinematográfica do projeto. O fotógrafo do filme é o também brasileiro Affonso Beato (fotógrafo de *Água negra* e também de filmes do espanhol Pedro Almodóvar). Depois desse primeiro filme, Daniela passou 10 anos sem se envolver com cinema, trabalhando em montagens teatrais de Gerald Thomas, criando cenários e figurinos.

De volta ao Brasil, em 1986, o primeiro trabalho que viu na televisão foi a série sobre o Japão, na extinta Rede Manchete, dirigida por Salles. Sobre a relação com o diretor, Daniela afirma que os dois ficaram “namorando” o trabalho um do outro à distância, antes de se conhecerem pessoalmente. O primeiro trabalho da dupla foi em um documentário sobre João Gilberto, entre outros especiais musicais, com Daniela na direção de arte e Salles na direção.

O primeiro trabalho no cinema juntos foi em *Terra Estrangeira*, em 1995, em que dividem a direção, o roteiro (junto com Marcos Bernstein) e Daniela ainda assina a direção de arte. De acordo com a diretora, o projeto surgiu de uma história que Salles lhe contara, junto a uma foto num livro de um navio encalhado. O primeiro tratamento do filme, realizado por Salles, foi refeito por Daniela e assim, ficaram mais dois anos trabalhando no roteiro.

Em *Terra Estrangeira*, Thomas sugeriu que os atores ensaiassem o filme todo antes das filmagens. A partir de então, Salles adotou esse processo nos filmes seguintes. A segunda parceria dos dois aconteceu no filme *O primeiro dia*, em 1999, em que Daniela também compartilha com Salles a direção e o roteiro (juntamente com Emanuel Carneiro e José de Carvalho).

Daniela também co-dirigiu com Salles mais quatro curta-metragens: *Somos todos filhos da terra* (Brasil – 2000); *Uma pequena mensagem do Brasil, ou A saga de Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic* (Brasil – 2002); *Armas e paz* (Brasil – 2002), também co-dirigido por Kátia Lund; e um episó-

dio do filme francês *Paris, te amo* (*Paris, Je t'aime* – França / Liechtenstein – 2006). Daniela também é responsável pelo roteiro de *O menino maluquinho 2, a aventura* (Brasil – 1998), um projeto de seu pai Zivaldo que iria dirigir, mas ficou grávida e, assim, passou a direção para Fernando Meirelles e sua irmã Fabrícia Alves Pinto. Considerada uma das melhores cenógrafas do país, Daniela Thomas acumula uma série de prêmios ao longo de sua carreira no teatro. Com previsão de lançamento em 2008, Daniela dirige novamente com Salles o longa-metragem *Linha de passe*.

4.1.2 Walter Carvalho

Walter Carvalho e Silva nasceu em João Pessoa, na Paraíba, em 1947, e é irmão do cineasta Vladimir Carvalho. Em 1968, Walter Carvalho chegou ao Rio de Janeiro, onde se formou como designer gráfico pela Escola Superior de Desenho Industrial. Trabalhou como programador visual, quando começou sua atividade de fotógrafo (*still*). Como fotógrafo, já expôs em diversos locais e foi bastante premiado. Hoje (na primeira década do século 21), Walter Carvalho é um dos mais talentosos e requisitados diretores de fotografia do Brasil.

Walter iniciou sua carreira no cinema aos 24 anos, fazendo assistência de direção para seu irmão Vladimir, no documentário em média-metragem *Incelência para um trem de ferro*, rodado na Paraíba, em 1971. Trabalhou também como assistente dos diretores de fotografia: José Medeiros, Dib Lutfi e Fernando Duarte, e logo passou à categoria de diretor. Seu primeiro trabalho autoral foi o documentário *MAM SOS*, de 1978, um curta-metragem sobre o incêndio do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, no mesmo ano.

Entre os anos de 1977 e 1982, Walter Carvalho produziu uma série cinejornalística sobre o “*métier* cinematográfico”, produzido pela Diretoria de Operações Não-Comerciais da Embrafilme, comandada pelo pesquisador e diretor da Cinemateca Brasileira, Carlos Augusto Calil. Em 1980, filmou o desmoronamento do prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE), com a idéia de transformar aquelas imagens em um curta-metragem: *Agonia* – que acabou engavetado.

Walter Carvalho também estudou cinematografia eletrônica, em um curso especial para convidados, na Rede Globo, em 1982, quando começou a trabalhar com televisão. Fez a direção de fotografia dos primeiros capítulos das novelas *Renascer* e *O rei do gado* (dirigidas por Luis Fernando Carvalho). Ainda na TV, realizou os especiais *Caetano Veloso 50 anos*, primeiro trabalho com Salles, e *Chatô – O rei do Brasil*, de Walter Lima Jr., para o canal a cabo GNT.

Como diretor de fotografia, já assinou mais de 60 filmes, entre longas, médias e curtas-metragens. Em seu currículo de fotógrafo, além dos filmes de Salles, estão as seguintes produções nacionais: *Com licença, eu vou à luta* (Brasil – 1986), de Lui Farias; *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (Brasil – 1987), de Roberto Farias; *Césio 137 – O pesadelo de Goiânia* (Brasil – 1990), de Roberto Pires; *Cinema de lágrimas* (Brasil – 1995), de Nelson Pereira dos Santos; *Notícias de uma guerra particular* (Brasil – 1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund; *Lavoura arcaica* (Brasil – 2001), de Luiz Fernando Carvalho; *Amarelo manga* (Brasil – 2002), de Cláudio Assis, dentre outros¹⁰.

Sobre o trabalho de fotografia nos filmes, Walter Carvalho explica, em entrevista à Revista de Cinema, que este virou uma religião para ele e completa: “me dou conta de que hoje faço parte de uma seita, que tem grandes cineastas em um altar”.

Mas Walter Carvalho não é só fotógrafo ou diretor de fotografia. Em 2002, o amigo João Jardim, com quem havia colaborado em publicidade, fez um convite para que ambos trabalhassem em uma produção que tratasse da miopia. A princípio, esse seria o mote de *Janela da alma* – primeiro filme documentário que dirigiu. “O filme acabou virando uma reflexão sobre as diferentes formas de olhar”, lembra Carvalho. O documentário tem depoimentos de nomes ilustres, como do diretor Wim Wenders, do escritor português José Saramago, do fotógrafo Evegen Bavcar e do médico neurologista e escritor Oliver Sacks. O filme, mesmo com poucas cópias, foi um sucesso de bilheteria, com 130 mil espectadores, sem marketing e sem campanhas de publicidade¹¹.

Seu segundo filme como diretor foi *Cazuza - O tempo não pára* (Brasil – 2004), uma cinebiografia de um dos mais importantes nomes da MPB na década de 1980, co-dirigido por Sandra Werneck. Como diretor de fotografia, Carvalho colaborou em dois filmes da diretora: *Pequeno dicionário amoroso* (Brasil – 1997) e *Amores possíveis* (Brasil – 2001). Seus outros filmes como diretor são *Lunário Perpétuo* (Brasil – 2003) e *Moacir Arte Bruta* (Brasil – 2005).

Sobre suas incursões como diretor de filmes, Walter Carvalho jura que é, ou melhor, *está* cineasta faz tempo. “Eu me considero cineasta mesmo sendo só fotógrafo, porque ser cineasta é questão de comportamento e não de profissão, em um país onde o cinema ainda não é tratado como indústria”¹². Ao

¹⁰ www.imdb.com

¹¹ www.revistadecinema.com.br

¹² www.revistadecinema.com.br

longo de sua carreira como fotógrafo de cinema, Walter Carvalho já conquistou 21 prêmios em festivais de cinema nacionais e internacionais.

Depois de explanar sobre Salles e as principais parcerias na realização de sua obra singular, é importante destacar o momento em que sua cinematografia emerge no cenário do Cinema Nacional, no início da década de 1990 – década que abarcou o que passou a ser denominado de Retomada do Cinema Brasileiro.

Capítulo 5

Retomada do Cinema Brasileiro

A década de 1990 começou com a posse do presidente Fernando Collor de Melo e também com a paralisação de políticas culturais de cinema e de muitas outras. O governo transformou o Ministério da Cultura em Secretaria e extinguiu a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S. A.), o Concine e a Fundação de Cinema Brasileiro. Assim, a produção cinematográfica caiu a praticamente zero e a cinematografia do país viveu alguns anos reclusa a poucas iniciativas. Após o *impeachment* do presidente e início de outro governo, em 1992, o país vivenciou a chamada *Retomada do Cinema Brasileiro*.

A partir da promulgação da Lei do Audiovisual – que cria mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal – e de outras leis de incentivo, a produção nacional começou a dar frutos. Entre 1995 e 2001, o país produziu 167 longas-metragens, contra menos de 30 nos primeiros anos da década de 1980. Em *Cinema de novo – um balanço crítico da retomada* (2003), Luiz Zanin Oricchio mostra dados do jornal Folha de São Paulo, de 24 de maio de 2002, de que a produção se estabilizou entre 20 a 30 títulos por ano. E surgiram, ainda, 60 novos diretores naquele mesmo período.

“O público de filmes brasileiros saltou de menos de 400 mil espectadores, entre 1990 e 1994, para 25 milhões, entre 1995 e 2000. O cinema beneficiou-se de R\$ 500 milhões, por meio de leis de incentivo, além de R\$ 70 milhões do orçamento da União em diversos programas de apoio, como Cinema Brasil, Mais Cinema e Apoio à Comercialização de Filmes” (ORICCHIO, 2003, p. 27).

O reinício da atividade cinematográfica Brasileira, em meados da década de 1990, foi como uma resposta à paralisação imposta pelo governo Collor. Além da utilização de leis de incentivo, existem alguns dados que compõem a

Retomada, como o interesse e a volta do público brasileiro às salas de exibição para ver histórias nacionais e uma redescoberta de temáticas Brasileiras nos filmes. De acordo com Oricchio, a partir do lançamento de *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, o público voltou a falar de cinema brasileiro. A partir de então, mesmo com poucas cópias e dificuldades de distribuição, divulgação e exibição, o cinema brasileiro tornou a despertar a atenção do público e da imprensa.

O termo Retomada do Cinema Brasileiro surge na imprensa nacional – que instituiu a produção cinematográfica do período como uma novidade, uma espécie de renascimento do cinema do país. Diferentes autores destacam períodos distintos na definição dessa Retomada. Assim, o conceito pode ser considerado “em aberto”, ou seja, ainda não há uma definição exata quanto às suas características e nem mesmo uma data definida para o fim deste reinício. Essa questão pode ser justificada por se tratar de um período recente da história do cinema nacional. Neste estudo, o termo Retomada é utilizado para referir-se ao período que compreende a década de 1990, momento em que ressurgiu de forma significativa a produção cinematográfica nacional – incluindo-se os principais filmes de longa-metragem do diretor Walter Salles aqui analisados.

Lúcia Nagib mapeia cerca de meia década do cinema brasileiro (1994 a 1998), “um breve período, mas significativo”, como afirma, em seu livro *O cinema da Retomada*. De acordo com a autora, a volta da produção nacional logo após o fim da Embrafilme é o resultado de um país que vinha acumulando traumas políticos, desde a ditadura militar, a doença e morte de Tancredo Neves e o desastre do governo Collor.

Para Nagib, o termo Retomada do Cinema Brasileiro não funciona. A autora acredita que houve uma euforia criativa em meados da década estudada e, graças, dentre outros fatores, à Lei do Audiovisual:

“A expressão ‘retomada’, que ressoa como um *boom* ou um ‘movimento’ cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. [...] o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de boom. A Lei N.º 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno” (NAGIB, 2002, p. 13).

O livro *Cinema Brasileiro 1995-2005 – ensaios sobre uma década* (2005), organizado por Daniel Caetano, revisa criticamente o panorama da produção de cinema no Brasil no período descrito e reúne diversas opiniões e autores que publicaram seus textos na revista eletrônica *Contracampo*. No ensaio de abertura, assinado por Daniel Caetano, Eduardo Valente, Luís Alberto Rocha Melo e Luiz Carlos Oliveira Jr., é realizado um histórico da década e o termo Retomada do Cinema Brasileiro é contestado.

Os autores acreditam que se houve uma retomada foi somente da produção cinematográfica. De acordo com Caetano, a rigor, a produção nacional nunca parou por completo e se houve a Retomada, a partir de 1995, este período não construiu uma cinematografia sólida, embora tenha produzido muitos filmes.

“É preciso apontar que, se houve de fato nos anos seguintes uma ‘retomada’ de uma produção cinematográfica paralisada pela falta de verba, esta se restringiu à produção de um certo tipo de longas-metragens, tendo em comum, principalmente, o fato de serem mantidos com dinheiro público” (CAETANO *et al*, 2005, p. 12).

Eduardo Escorel, em *Adivinhadores de água* (2005), caracteriza o momento como um “florescimento” e completa que a Retomada é uma “sensação ilusória”:

“Em apenas quatro anos, de 1990 a 94, passamos de um estado que muitos acreditavam agônico para outro em que se proclamavam ‘um renascimento que não parece confirmar-se nos limites de um surto’. Essa oscilação entre euforia e depressão acompanha na verdade, o cinema brasileiro desde seus primórdios” (ESCOREL, 2005, p. 14).

Escorel afirma que o cinema brasileiro sofre de um eterno recomeçar e indaga se, no Brasil, o cinema tem mesmo um estilo, como já conseguiu a televisão e a música popular, “cuja legitimidade social é incontestável” (ESCOREL, 2005, p. 18). O autor relaciona o cinema brasileiro a “adivinhadores de água”, referindo-se aos andarilhos que corriam o estado de Alagoas e apontavam, em troca de dinheiro, o lugar exato para cavar poços de água. Esses adivinhadores no cinema brasileiro seriam “redutos isolados de criatividade e talento”, como afirma o autor, e ele cita alguns diretores como Tata Amaral, Lírio Ferreira e Paulo Caldas – todos cineastas da década de 1990.

Luís Alberto Rocha Melo, em um ensaio de *Cinema Brasileiro 1995-2005* (pp. 67-78), afirma que a expressão Retomada do Cinema Brasileiro tem

dois sentidos “aparentemente contraditórios”: de um lado, ‘retomada’ traduz continuidade, processo evolutivo – retoma-se o cinema brasileiro porque, por alguma razão, ele deixara de existir –; de outro, ‘retomada’ significa fragmentação, descontinuidade, uma história feita em ciclos.

Segundo Melo, a Retomada do Cinema Brasileiro (e seu discurso) não diz respeito a um mercado de cinema no Brasil e, nem mesmo, à distribuição, circulação ou exibição dos filmes: “portanto, não quer dizer continuidade”. Para o autor, o que é retomado, então, não é a atividade cinematográfica em seu conjunto (produção-distribuição-exibição), mas um determinado discurso político para legitimar a produção de filmes (MELO in CAETANO, 2005, p. 67).

Consenso entre os autores é que a Lei do Audiovisual foi uma solução saudável para um momento crítico em que a produção de filmes precisava de um tratamento de emergência. Novos cineastas dirigiram seus primeiros filmes e os experientes voltaram à ativa graças a incentivos fiscais – ironicamente implantados pelo secretário de cultura que pertencia ao Governo Collor.

A diversidade de realizadores, temas e gêneros é um importante fator dessa Retomada. Nagib destaca o aparecimento de cineastas fora do eixo Rio - São Paulo, que mostram o Brasil em sua geografia ampla. O livro *O Cinema da Retomada* mostra o relato de estreantes e também a experiência de veteranos, de diferentes gerações, que compõem o cenário da produção do período. Na Retomada, “cineastas vindos da publicidade encontram com representantes do Cinema Novo, documentários estão ao lado da ficção comercial, dramas contemporâneos se alinham a filmes históricos” (NAGIB, 2002, p. 14).

A partir do levantamento feito em *Cinema de novo*, Oricchio discute a volta do cinema nacional na década de 1990 e conceitua o momento de Retomada, apontando como a produção cinematográfica se divide em novos gêneros, apesar de ter em análise as diversidades do Brasil.

De acordo com Oricchio, o movimento da Retomada articula-se em torno da convicção de que o cinema brasileiro passava por uma transição. Mesmo ao discutir exemplos nitidamente diferentes em seus estilos e concepções, o autor faz um trabalho de crítica a mais de 100 filmes, entre longas-metragens, curtas e documentários. Ao separar os capítulos por temas, Oricchio analisa e agrupa filmes em novos gêneros. São eles: identidade nacional, o passado brasileiro, espaços emblemáticos (sertão e favela), a violência, a família incompleta, relações de classe e de gênero. Partindo de heterogeneidades, o autor discute pontos positivos dessa “volta” do cinema nacional, mas não deixa de apontar fraquezas e polêmicas do período.

Para Nagib, a maior marca desse período é o aprofundamento na tentativa de apreensão de um Brasil real. Para alguns cineastas da década de 1990, o “renascimento” do cinema significou a “redescoberta” de um país. E durante os anos de 1996-98, essa busca pelo Brasil rendeu um aumento da produção cinematográfica.

Uma temática muito presente nos filmes do período discute questões relativas às raízes Brasileiras, tratando de passagens e personagens da história do país. O renascimento pode significar, então, a redescoberta da pátria. Essa temática está presente em *Terra Estrangeira* (1995), *O primeiro dia* (1999) e *Abril despedaçado* (2001) – obras muito diferentes entre si, mas tendo em comum discussão semelhante à encontrada em alguns filmes da Retomada.

Ainda sobre temática, de acordo com o jornalista e crítico de cinema Cléber Eduardo (in CAETANO, 2005, pp. 51-65), os filmes pós-Collor e antes dos sinais da Retomada evidenciam “uma evidente frustração das expectativas sobre o futuro pós-regime militar” e anunciam uma fase distópica. Esses filmes, então, observando o presente e o passado do Brasil, mantiveram um tom pessimista, às vezes agressivo, às vezes impotente, “vacinados contra febres de felicidade tropical ou contra um escapismo emprenhado em celebrar algum aspecto da vida do país” (EDUARDO in CAETANO, 2005, p. 51). E, se o ambiente é produtor de sofrimento, como cita Cléber Eduardo, um dos temas dessa Retomada é a fuga como solução ou, pelo menos, como tentativa.

“Não havendo a possibilidade de agir nos espaços sociais determinados pelos filmes, os personagens principais, de classes sociais distintas, de paisagem predominantemente urbana e situados quase todos na contemporaneidade, só têm como opção abandonar esses espaços, compensando a ausência de qualquer ação política comunitária com opções individualistas e redenções pessoais” (EDUARDO in CAETANO, 2005, p. 51).

Ismail Xavier, em *Cinema Brasileiro Moderno* (2001), afirma que o cinema brasileiro da década de 1990 exibiu sua diferença, mas não mostrou interesse em proclamar rupturas. Para o crítico, ao tratar de temas como a migração, o cangaço, a vida na favela, a Retomada privilegiou alguns dados de continuidade, como

“num retorno a espaços emblemáticos do Cinema Novo. Certos núcleos temáticos se recompuseram, como a questão da identidade nacional, e permaneceu o recurso a esquemas alegóricos na representação do poder” (XAVIER, 2001, p. 42).

Dentro da diversidade temática e de estilos, o que agruparia os filmes com algo em comum seria o tom pessoal de cada cineasta, a “autoria acentuada” que, de acordo com Nagib, é uma das marcas do cinema brasileiro pós-Embrafilme. Esse aspecto foi reforçado pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, em situação da exibição de *Rio, 40 graus* (Brasil – 1955), no *Projeto Jovens Artistas – a universidade recebe a nova geração*, em 25 de abril de 2005, em Belo Horizonte, quando justificou essa força da autoria Brasileira pela inexistência de uma indústria cinematográfica. E, ainda segundo Santos, o cinema brasileiro sempre parte de uma questão autoral, pessoal do diretor e, por isso, seria mais verdadeiro.

Não há um pensamento dominante que caracterize o período. Quanto à estética, prevalece a diversidade como valor. Os filmes do período buscam uma identidade nacional, assim como no Cinema Novo, mas não apresentam uma proposta política concreta, não há uma preocupação de movimento. Uma possível ligação entre os dois períodos, então, ficaria na utilização de termos em comum, como “sertão”, “favela” e “pobreza”. Entretanto, os filmes recentes falam de dramas e soluções pessoais, não exatamente coletivas.

Nagib exemplifica essa marca a partir da obra de Salles e, ainda, acrescenta um dado sobre uma nova preocupação social dos cineastas da década de 1990:

“Passada a vertigem Collor, quando o Brasil se tornou o país de emigrantes tão bem retratado em *Terra Estrangeira*, e quando os próprios cineastas saíram à procura de trabalho em outros países e línguas, *Central do Brasil*, filme símbolo da retomada, segue o movimento, sugerido no título, de convergência para o coração de um país que precisa mostrar sua cara. O filme se abre com imagens frontais de atores escolhidos entre populares, de idades, sexos e cores variadas, que ditam cartas com sotaques das diferentes regiões do Brasil. Evidencia-se aqui uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: cineastas procedentes de classes dominantes dirigem o olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos. Tenta-se vencer o abismo econômico entre realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade” (NAGIB, 2002, p. 6).

Como uma das tendências do cinema da Retomada, o retrato do Brasil através das diversas paisagens naturais, expõe o sertão novamente, mas não o mesmo sertão do Cinema Novo, e sim um sertão revisitado, à luz do final do século XX. De acordo com Nagib, esse novo olhar para dentro do Brasil é um

olhar de ternura, de esperança e que mostra a nova (ou seria velha?) imagem do país aos brasileiros.

Entretanto, a comparação com o Cinema Novo é inevitável, já que a Retomada utiliza uma das principais temáticas do movimento da década de 1960: a preocupação com a identidade nacional. A autora aponta as outras influências que o cinema dos anos 1990 também sofre, como do Cinema Marginal, das chanchadas e mesmo das pornochanchadas.

O diretor Walter Salles, em seu depoimento a Nagib (janeiro de 2002), não acredita no “renascimento do cinema brasileiro” e, para ele, a palavra ‘renascimento’ é excessivamente otimista. Mesmo consciente do aumento de produções cinematográficas do período, Salles enfatiza que para a existência real desse renascimento seriam necessárias produções constantes e qualitativamente conseqüentes. “Sem ousadia, sem desejo de redefinição da narrativa cinematográfica e sem vontade de transgredir, uma cinematografia não se renova” (SALLES in NAGIB, 2002, p. 418).

Já em entrevista de 2005, Salles acredita que seus filmes dialogam com os outros produzidos no Brasil nos últimos dez anos, através de um desejo de refletir sobre o país, sobre uma identidade Brasileira em constante mudança (SALLES in CAETANO, 2005, p. 332).

Para Nagib, o ano de 1998 é o ápice da Retomada, mas também é o início do seu fim, quando acontece a desvalorização da moeda nacional e também quando as empresas privadas “[...] que já haviam se retraído após um apoio mais ou menos indiscriminado ao cinema no início da Lei do Audiovisual, tornam-se exigentes e esquivas” (NAGIB, 2002, p. 18). Já Oricchio acredita que a Retomada do cinema nacional termina com *Cidade de Deus* (Brasil – 2002), de Fernando Meirelles, pelo fato de que o filme sintetiza elementos usados na Retomada, mas, principalmente, por ser inaugural de uma outra estética e relação com o mercado.

Após localizar a obra de Salles no contexto da História do Cinema Brasileiro, no momento em que ela se insere, cabe examiná-la com minúcia, atentando para as essenciais influências do diretor, além de localizar seus principais aspectos temáticos, assim como a utilização da linguagem cinematográfica.

Capítulo 6

Análises dos Filmes de Walter Salles

6.0.3 *A grande arte*

Quanto mais local for a história que você contar, mais universal ela se tornará.

(Salles citando Tolstoi)¹

Salles estréia no cinema no início da década de 1990, com o longa-metragem *A grande arte* (Brasil / EUA – 1991), cuja trama gira em torno de um fotógrafo norte-americano, Peter Mandrake (Peter Coyote), que está no Brasil para registrar o submundo do Rio de Janeiro e acaba se envolvendo em uma trama de violência, morte e vingança. Adaptação da obra homônima de Rubem Fonseca, que também assina o roteiro, o filme é um policial ao estilo *noir*, que mostra um Rio de Janeiro sem paisagens turísticas, de ruas sujas, com chuva e em tons de azul escuro.

A grande arte é uma produção Brasileira (co-produzida com os EUA), mas que não conta exatamente uma história nacional. Não há aqui a intenção de discutir questões próprias. Ao contrário, o filme fala (em inglês e castelhano) de um Brasil que olha para fora, um Brasil com ‘Z’. E, numa espécie de devaneio, também utiliza elementos estrangeiros para se dar bem. Um desses elementos é a escolha de um elenco internacional – os norte-americanos Peter Coyote, Amanda Pays, o boliviano Miguel Angel Fuentes e o francês Tcheky Karyo, junto a reconhecidos atores brasileiros, como Raul Cortez, Giulia Gam e Tonico Pereira, que se esforçam para soar como gringos.

¹ SALLES in D’ÁVILA, 2002, p. 213.

Eduardo Scorel, em *Adivinhadores de Água* (2005), diz que os filmes brasileiros do início dos anos 90 poderiam ser falados em inglês, queriam ser cosmopolitas e copiavam gêneros padronizados, pois este era um cinema brasileiro elogiado por ter desnacionalizado e por imitar o cinema norte-americano. “São festejados ‘filmes estrangeiros feitos por brasileiros’ que se referem a um Brasil virtual” (SCOREL, 2005, p. 20).

Todos os elementos típicos de um *thriller* policial estão presentes no filme: as perseguições, cenas de luta, sangue e trilha sonora musical de suspense. A escolha por um gênero bastante testado em todo o mundo e a idéia de transpor para o cinema uma história de um autor reconhecido nacionalmente demonstram que Salles não quis arriscar em sua primeira experiência cinematográfica e, ao mesmo tempo, há uma tentativa de diálogo com o público internacional.

De acordo com Oricchio (2003), o filme pode ser entendido como uma tentativa de aferir até que ponto vai a resistência do público brasileiro ao filme policial feito no país. Para o crítico, o grande público acostumado à longa tradição do modelo norte-americano, na verdade espera que este tipo de filme “falasse inglês”, num sentido mais amplo e não apenas literal, como em *A grande arte*. “Sendo os resultados estéticos nulos e os de bilheteria sofríveis, tudo parece indicar que não há solução para o filme criminal à Brasileira, pelo menos quando tenta imitar o original” (ORICCHIO, 2003, p. 190-191).

A *tag-line* do filme foi a seguinte: “uma obra-prima onde violência e beleza se completam”. E, em *A grande arte*, há lutas de facas, brigas, perseguições, prostituição, pobreza, sangue etc., mas há também momentos de respiro que apresentam cenas bem compostas, belas paisagens e enquadramentos precisos – que podem ser apontados como sinais do desenvolvimento do olhar cinematográfico de Salles. Segundo Oricchio (2003), “o filme tem um interesse específico quando entendido como ponto de partida de um cineasta em constante evolução” (ORICCHIO, 2003, p. 187).

A abertura do filme traz a frase do poeta grego Arquíloco, de 650 a.C.: “*I have a high art: I hurt with cruelty those who wound me*” (“Eu tenho uma grande arte: eu firo com crueldade aqueles que me ferem”). Na primeira cena, uma mulher cai na cama e seu rosto é mutilado por uma faca, com a inscrição “P” (Fig. 3). Antes de nos apresentar personagens, o diretor realiza um belo plano-sequência em que a câmera faz um *travelling* para trás, saindo do particular – a mulher na cama – para o geral – a cidade em que se passa essa história: vemos a mulher morta na cama; a janela do quarto em que está; o prédio com o letreiro “Rio Hotel”; outros prédios vizinhos; até o plano ganhar a cidade, na madrugada, como mostra o relógio de um prédio que marca 05:25.



Figura 6.1: Cena de *A grande arte*: rosto marcado com a letra “P”

Peter Mandrake está no Brasil para fotografar o submundo carioca: prostituição, pobreza, mendigos, vielas e favelas, meninos surfando nos trens urbanos etc. Nesse ambiente, o fotógrafo se envolve com uma garota de programa, Gisela (a Brasileira Giulia Gam), que lhe pede ajuda, pois pensa estar sendo perseguida por um cliente. Na mesma noite, Gisela é assassinada e em seu rosto também é marcada uma letra “P”, à faca.

Mandrake resolve investigar a morte de Gisela, mas acaba sendo vítima. É esfaqueado e sua namorada Marie (Amanda Pays) é violentada. Seu desejo de vingança aumenta e, então, ele decide aprender a usar uma faca – para ferir como fora ferido. Assim, pede a ajuda de Hermes (Tcheky Karyo), um especialista em “cortar e perfurar”. À medida que sua investigação avança, Mandrake se envolve em situações cada vez mais violentas.

O filme mostra diversas paisagens não tradicionais do Rio de Janeiro, como o centro antigo e abandonado, local de pobreza, prostituição e ilegalidade. Esse ambiente é o cenário para a história que está sendo contada – mas poderia se passar em qualquer outra grande cidade do mundo. Essa pode ser considerada uma faceta do Brasil conhecida internacionalmente: um país sem ordem, sem lei e de condições sub-humanas.

Salles, em *A grande arte*, ainda não dialoga com o Cinema Novo – do qual é confesso admirador – como acontece em seus longas-metragens seguintes. Nesse filme, não há nenhuma discussão social ou política. Segundo Oricchio

(2003), se o filme diz algo, é a respeito do devaneio nacional “com uma rápida e indolor inserção no Primeiro Mundo”, e ele está dentro de um espírito da época – do desejo de Collor em “alinhar o país, à força, à tendência internacional” (ORICCHIO, 2003, p. 188).

De acordo com Viany (1987), o Cinema Novo investiga a vida urbana, retrata as questões sociais e políticas do país. É um período de busca por registros de um momento histórico, político e social que mostravam as cores reais, sem nenhuma tentativa de esconder a realidade, e com muitos desejos de modificá-la através do reconhecimento de um povo nas telas.

Entre as imagens de violência e sangue, há detalhes bizarros nesse primeiro filme de Salles, além de personagens estranhos, como um “índio boliviano” gigante de um olho só e um anão “Nariz de ferro”, chefe do tráfico. Mas também existem seqüências e planos trabalhados de forma complexa, como a alucinação do fotógrafo, como se tudo estivesse dentro de um estúdio de revelação, em luz vermelha; ou as seqüências a partir do momento em que o filme “pega a estrada” em direção à fronteira do Brasil com a Bolívia. Aliás, a estrada e as fronteiras são temas que estão presentes em todos os filmes de Salles, em análise neste trabalho. Assim como Mandrake vai à Bolívia para se vingar, a estrada tem um sentido de mudança e transformação.

As críticas ao filme, como a da autora Angela Prysthon (2002) e do próprio Salles, destacam *A grande arte* como uma tentativa pouco imaginativa, frágil e pautada no modelo cinematográfico norte-americano.

Prysthon apresenta Salles e seus filmes posteriores (*Terra Estrangeira* e *Central do Brasil*) como uma evolução emblemática de uma passagem gradual dos anos 1980 para os anos 1990, como ilustração da “substituição de um cosmopolitismo tradicional pela idéia – mesmo que implícita – de cosmopolitismo periférico” (PRYSTHON, 2002). Para a autora, *A grande arte* é um epítome (resumo, sinopse, síntese) de todo o ideário fundamentado nos anos 1980, a saber, a estética pós-moderna e um sotaque estilístico forçosamente internacionalizado.

“Com os papéis principais divididos entre atores estrangeiros [...], e brasileiros, em locações relativamente ‘exóticas’ (parte do filme se passa na Bolívia), manejando uma linguagem cinematográfica esteticista e ligeiramente *yuppie*, Salles empreende uma tradução que, se em termos de narrativa, não é estritamente fiel ao livro que a originou, concretiza em imagens o pós-modernismo de Rubem Fonseca: uma versão requentada, pouco imaginativa e artificial-

mente cosmopolita do paradigma pós-moderno norte-americano”² (PRYSTHON, 2002).

A *grande arte* estréia também um dos primeiros fracassos de público da década da Retomada, de acordo com Oricchio (2003). Escorel (2005) evidencia como o fracasso da produção está ligado a escolhas equivocadas dos cineastas do período:

“[...] na busca de um passaporte para o mercado externo, surgiram em meio à crise que paralisou a produção de filmes em 1990, alguns filmes que associavam temática nacional com diálogos em inglês, mas que nem por isso alcançaram seu objetivo de serem exibidos com êxito fora do país” (ESCOREL, 2005, p. 45).

O próprio Salles afirma que o filme não dialoga com as possibilidades do livro: “é uma frágil transposição de uma obra literária que tem uma ressonância admirável” (SALLES in D’ÁVILA, 2002, p. 207). Para Salles, o processo do filme foi “muito hierarquizado e penoso do ponto de vista pessoal” (SALLES in NAGIB, 2002, p. 418).

A primeira experiência de Salles em longa-metragem não é o pior dos filmes nacionais e, como afirma Oricchio, muito longe disso, mas há um sentimento de artificialismo na obra. Traço que será extinto nos filmes seguintes do diretor, “à medida que definia seu estilo e reorientava na direção do país sua motivação de criador” (ORICCHIO, 2003, p. 189).

6.0.4 *Estrangeira*

Às vezes uma única imagem é necessária para você construir um filme.
(Salles citando Wim Wenders)³

Um navio emborcado na areia e um casal à beira mar, também impossibilitado de sair do lugar (Fig. 4). Essa era uma imagem recorrente na cabeça do diretor Walter Salles, que o perseguiu por dias. Andando pelas ruas de Paris, o diretor casou a sua obsessão com a imagem de um navio encalhado nas areias de Cabo Verde (África), que viu na capa de um livro do fotógrafo francês Jean-Pierre Favreau. Com um germe de história e a foto do navio, Salles procurou Daniela Thomas para apresentar sua idéia. Assim nasceu *Terra Estrangeira* (Brasil / Portugal – 1995), um dos primeiros filmes do período da Retomada.

² Ver PRYSTHON, Angela. “Rearticulando a tradição”. *Contracampo*, N.º. 07, julho de 2002.

³ SALLES in BENTES *et al*, 1999, p. 8.



Figura 6.2: *Terra Estrangeira*: imagem como ponto de partida

Os dois diretores se uniram para escrever e dirigir um filme sobre sua própria geração na recente história política Brasileira: o início da década de 1990, no período do governo Collor. Daniela ficou apaixonada pela história e depois de receber um primeiro tratamento do diretor, do qual não gostou, reescreveu 40 páginas, “tentando recobrar aquilo que Walter [Salles] tinha me contado. Não contra ele, nem tentando inventar nada, apenas retomar o que tinha ouvido”, afirma a diretora em *De volta a Terra Estrangeira*, faixa do DVD comemorativo aos dez anos do filme (2005).

A partir do novo tratamento, os dois diretores começaram do zero e o roteiro ainda foi trabalhado por mais dois anos. De acordo com Salles, em *De volta a Terra Estrangeira*, o roteiro ia mudando a partir do que encontravam nas pesquisas de locação, principalmente em Lisboa (Portugal), onde se passa a maior parte do filme.

Terra Estrangeira conta a história de Paco e Alex, dois jovens órfãos de um país, que partem em busca da identidade perdida e de novos sonhos. Os dois se encontram e descobrem como é perder-se de si próprios em terras estrangeiras. O filme se passa no início dos anos 1990, num Brasil congelado pelo governo Collor e sua política econômica neoliberal. Naquele período, muitos brasileiros abandonaram o país, em busca de oportunidades e emigraram para outros países.

Paco (Fernando Alves Pinto) é um aspirante a ator que vive com a mãe, Manoela (Laura Cardoso), em São Paulo. Alex (Fernanda Torres) é uma garçonete em Lisboa, que vive com Miguel (Alexandre Borges), um músico envolvido em contrabando e drogas. No início do filme as duas histórias são apresentadas paralelamente. O cotidiano dos personagens e suas aspirações são mostrados aos poucos para que o espectador os conheça e comece a compartilhar seus desejos e vislumbrar seu destino.

É Paco quem nos apresenta a parte paulistana da trama. Ele e sua mãe vivem em pleno Minhocão (diante do famoso viaduto, cujo nome oficial é Elevado Costa e Silva, na região central de São Paulo), no coração da cidade. Assim como o navio, o prédio onde moram evoca uma imagem emblemática do filme. Eles também estão emborcados no meio da geografia urbana de São Paulo, num espaço onde o ser humano foi espremido para a passagem do desenvolvimento. O estreitamento está presente na própria composição visual de algumas cenas, como na da morte da mãe.

Manoela é uma imigrante espanhola que deseja voltar para sua terra natal, San Sebastian (na Espanha), situada no país Basco. Depois de saber das novas medidas econômicas do governo⁴, Paco, que ainda não compartilha o desejo da mãe, é quem lhe informa que seu sonho deverá ser adiado. Em frente à televisão, do mesmo modo que a maioria dos brasileiros, Manoela assiste ao anúncio da então ministra da fazenda, Zélia Cardoso de Mello, sobre o confisco de seu dinheiro poupado por anos e, assim, descobre que seu sonho não se concretizará. O impacto da notícia é tão forte que Manoela não aguenta e morre.

Os planos aproximados da mãe ao ouvir a notícia, intercalados com imagens (reais) da TV, são suplantados por planos mais afastados, em que a mãe é vista na sala, sentada em frente ao aparelho televisor (de perfil para o espectador), emoldurada pela porta do quarto (Fig. 5). Essa composição deixa as laterais do quadro escurecidas, destacando-se a mãe, diminuída, ao centro. Sua presença no quadro é então estreitada, assim como suas esperanças, refletindo a restrição à concretização de seus sonhos.

Além disso, as imagens da ministra na TV resgatam um episódio traumático para o Brasil. A maioria dos brasileiros sentiu o desespero de Manoela e, assim como o personagem, cada cidadão morreu um pouco naquele momento. Aqui,

⁴ Um dia depois de assumir a Presidência, Collor anunciou uma série de medidas que, segundo seu governo, visavam reorganizar a economia nacional. Elaborado pela equipe da ministra Zélia Cardoso de Mello, o Plano Brasil Novo, mais conhecido como Plano Collor, determinou, entre outras medidas – como a extinção do cruzado novo e a volta do cruzeiro como moeda nacional – o bloqueio, por dezoito meses, dos depósitos em contas correntes e cadernetas de poupança que ultrapassassem os 50.000 cruzados novos.



Figura 6.3: Cena de *Terra Estrangeira*: mãe diminuída na composição do enquadramento

o filme se abre para o espectador, aproximando-o da realidade histórica do país, numa trama fictícia localizada numa época não muito distante. A escolha por mostrar cenas reais da ministra enfatiza o caráter documental da obra e traduz a urgência dos diretores em realizar um filme “colado” à realidade, sobre uma experiência vivida por um país, mas também por todas as pessoas envolvidas no projeto do filme.

Outro elemento real, ainda no início do filme, é o anúncio das calcinhas Hope (conhecida marca de lingerie) instalado no prédio dos personagens Paco e Manoela, ao lado do Minhocão. O *outdoor* mostra um dorso de mulher vestida apenas de calcinha com a inscrição “Hope 90” (Fig. 6) – uma mensagem interessante e, que adquire tom irônico ao momento histórico retratado no filme, quando se traduz a palavra para o português (“esperança”).

Alex nos apresenta Lisboa e o tratamento dado pelos patrícios portugueses aos brasileiros. Depois de sair do emprego, seu sentimento de exclusão cresce e ela, a cada dia, se sente mais estrangeira. Alex também decide deixar Miguel, quando o encontra em casa, usando droga – paga com suas próprias economias. Os dois alimentam desejos distintos. Agora, ela não tem para onde ir, está sem rumo.

Antes do encontro de Paco e Alex, as paisagens de São Paulo e Lisboa, respectivamente, se impõem como importantes personagens do filme – numa



Figura 6.4: *Terra estrangeira*: Minhocão com *outdoor* ao lado (*Hope 90*)

clara citação a Antonioni, ao demonstrar que a geografia transforma as pessoas. Como na bela seqüência em que aparece uma parte da cidade lisboeta: a câmera mostra a paisagem e, aos poucos, insere os personagens no quadro (Figs. 7 e 8). Esse é um plano pragmático ao projeto.

“Aí há uma herança de Antonioni, que sempre dizia que os personagens eram transformados, afetados, pelo mundo em que viviam. Acho que todos os movimentos interessantes do cinema são aqueles em que os personagens são transformados pelo entorno. A gente queria que essa fosse a marca de *Terra Estrangeira*” (SALLES em faixa comentada do DVD, 2005).

Ainda no meio das duas histórias são introduzidos os “pretogueses” de Lisboa – imigrantes de países de língua portuguesa como Angola, Moçambique e Cabo Verde – que não estavam previstos no roteiro original do filme. Esses personagens foram descobertos pelos diretores no período de pesquisa de locação e foram incorporados à trama como parte essencial de um Portugal que não aparece em lugar algum. De acordo com Salles, esses personagens representam o contraponto da colonização e acabaram entrando no filme pela porta da frente.

Os conflitos e a possibilidade do encontro aumentam quando Paco, órfão de mãe e de perspectiva, aceita entregar um pacote misterioso em Portugal – a



Figura 6.5: Cenas de Lisboa em *Terra estrangeira*



Figura 6.6: Cenas de Lisboa em *Terra estrangeira*

pedido de Igor (Luís Mello), um negociante mais misterioso ainda –, em troca de sua entrada na Europa. Aí começa a convergência dos espaços.

Até esse momento, o filme apresenta um caráter quase documental, de realismo social, que não nos deixa prever que tipo de narrativa ou de gênero será utilizado no desenvolvimento da história. Ainda nessa fase, o filme também é bastante “falado”. Os diálogos vão decrescendo ao longo do filme e, como afirma Carlos Alberto Mattos (na faixa comentada do DVD), os diálogos vão ressecando aos poucos. À medida que os personagens conhecem seus conflitos, a paisagem se impõe ao filme, deixando para as imagens as melhores explicações.

Chegando a Lisboa, Paco se hospeda no Hotel Viajante, morada também de outros imigrantes, como o angolano Loli (José Laplaine), e descobre que seu pacote misterioso é um violino. À procura de seu contato (Miguel) na cidade, Paco descobre que ele está morto. Paco acaba encontrando um cartão da Livraria Musicista e um endereço com um nome: Alex.

A forma com que Paco encontra Miguel é interessante e simbólica: a chegada de um que desconhece que mundo é aquele e a saída (morte) de outro que sabia bem onde estava. É como se Miguel desse lugar a Paco na vida de Alex e também na história do filme. Paco, aos poucos, vai montando a teia em que está metido e, assim, a cidade e outros personagens começam a fazer parte de seu universo.

Para Salles, o filme pode ser visto pelo ângulo da perda paulatina da inocência, que tanto marca o personagem de Fernando Alves Pinto. No começo, é notável a virgindade em sua aparência. Fernando (primo de Daniela Thomas), em seu primeiro papel no cinema, assim como seu personagem, vai se transformando ao longo do filme. De acordo com Daniela Thomas, como *Terra Estrangeira* foi filmado cronologicamente, o rosto do ator também vai se alterando.

A existência de um olhar inocente é ponto de partida da maior parte dos projetos de ficção de Salles. Assim como Paco, outros personagens de outros filmes – Josué, em *Central do Brasil*, e Tonho, em *Abril despedaçado*⁵ – são amadurecidos à força pela vida.

Em busca de respostas, Paco vai à livraria e vê Alex pela primeira vez – numa seqüência de planos de olhares entre os dois personagens. Pedro (João Lagarto) aconselha o brasileiro tão ansioso por respostas, dizendo que Lisboa é “um lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio”. Mas Paco ainda não consegue enxergar isso. Quando ele finalmente chega até Alex, encontra-a assustada e confusa.

⁵ Filmes analisados ainda neste capítulo.

Numa das seqüências mais bem compostas do filme, Alex leva Paco até Cabo Espichel⁶ – uma locação que fica a uma hora ao Norte de Lisboa, um dos pontos mais ocidentais da Europa – para supostamente negociar o violino com os contrabandistas. Enquanto os contrabandistas não aparecem, esses dois estranhos são obrigados a esperar infinitamente. Nesse espaço de tempo, eles se olham, se admiram, se reconhecem e, pela primeira vez, dormem juntos.

A espera e os momentos de silêncio dessa seqüência são muito bem pontuados pela trilha sonora musical composta por José Miguel Wisnik. Destaque para o som de violino, que é também um elemento importante na trama.

A seqüência apresenta lindas tomadas e, mais uma vez, a paisagem se impõe. Salles, que operou a câmera, e Daniela propiciam ao espectador um dos mais belos planos-sequência do cinema da Retomada – quando a câmera apresenta o lugar, “passeando” pela cruz, mostrando a cabine telefônica e os personagens, integrando-os ao espaço (Fig. 9). Essa seqüência rima com a de Lisboa, descrita acima, em que acontece o mesmo procedimento: a partir da paisagem, inserem-se os atores. Aqui, o vazio fala mais alto e a figura humana é reduzida a proporções pequenas, em mais uma citação a Antonioni. Podemos verificar uma semelhança dessa seqüência com as cenas da ilha no filme *A aventura* (*L'Avventura* – França / Itália – 1960), do diretor italiano.

A partir do momento em que os dois personagens se encontram, o filme abandona o realismo social e mergulha em características de gêneros cinematográficos diversos: primeiramente, a narrativa flerta com o policial, ao estilo *noir*; em seguida, há uma possibilidade de drama romântico; e, cada vez mais, aproxima-se do filme de estrada, que será predominante no desfecho da história.

No dia seguinte, Paco e Alex brigam e, de volta a Lisboa, cada um segue seu caminho. Ao chegar ao hotel, Paco é avisado de que sua mala fora levada e que tem um encontro marcado. Antes do encontro, Paco se encontra pela última vez com Loli e conta o acontecido ao amigo. Numa cena de alívio cômico e amostragem da diferença de expressões da língua portuguesa, os dois riem e Loli custa a entender que Alex “comeu” o brasileiro.

Ao som do fado “Estranha forma de vida” (interpretado pela jazzista portuguesa Maria João, composição de Alfredo Duarte e Amália Rodrigues), Paco se encontra com o chefe dos contrabandistas (Tcheky Karyo – ator de *A grande arte*) e Igor e é interrogado sobre o destino do violino. Aqui, o personagem

⁶ Cabo Espichel é uma península na costa de Portugal, ao norte de Lisboa, em que enormes penhascos caem abruptamente no mar. O Cabo abriga o Santuário de Nossa Senhora do Cabo, imponente igreja do século XVII, e um agregado de edificações, hoje abandonadas, como a antiga Ermida da Memória à Igreja Seiscentista, hospedarias rústicas, o aqueduto e a Casa da Água, uma unidade de valores gráficos.



Figura 6.7: Composição de plano em *Terra Estrangeira*: personagens integrados ao espaço

percebe, afinal, no que está metido, em mais um interessante plano-seqüência: Salles realiza um *travelling* circular, em volta da mesa, em que a câmera faz uma coreografia sincronizada com os diálogos e com os movimentos sutis dos atores no enquadramento. Nesta mesma seqüência, o filme introduz as línguas dos compradores: o francês e o inglês. Até então, o filme falava a língua nativa (português) e dos excluídos (dialeto dos imigrantes negros e dos brasileiros).

Sem dizer que o violino não está com ele, Paco foge do restaurante. Em seguida, o filme ganha velocidade e trilha musical de filme policial, quando Igor e um capanga correm atrás de Paco que some pelas ruelas e escadarias de Lisboa. De acordo com Daniela Thomas, a cena foi toda filmada com câmera na mão, para não perder o ritmo da cena.

De volta à livraria, à procura de respostas de Alex, Paco descobre que ela dera o violino que ele deveria entregar aos contrabandistas. Sem saída, Paco muda completamente: briga com Alex, a agarra, pega dinheiro e o carro de Pedro e ainda o mapa de San Sebastian. Agora ele não tem mais nada a perder, vai cumprir seu objetivo à força. O personagem que até aqui era sujeito passivo da ação, por tensão e/ ou pressão, começa a deflagrar os próximos acontecimentos. “Isso que sempre me interessou no cinema: personagens que se rebatizam frente ao conflito, que são obrigados a se redefinirem frente ao conflito, como Paco” (SALLES em faixa comentada do DVD, 2005).

O casal, assim, pega a estrada em fuga. No caminho, os dois começam a questionar o sentido e a validade do desterro. Somente agora, eles equacionam o exílio, o que não acontece no início do filme. É na estrada que os dois personagens começam a ver o resultado das escolhas feitas e, mais ainda, da fuga – valores característicos dos filmes de estrada.

É na estrada também que se conhecem, se amam e resolvem seguir juntos. Como na brincadeira que Paco propõe a Alex, de que, de olhos fechados, ela diga como ele está vestido. Daniela afirma que esse foi um artifício que eles criaram para restaurar o interesse de um personagem pelo outro: “Dentro dessa crise toda que eles estão vivendo, no que você fecha o olho para descrever o outro, você percebe o quanto você percebeu do outro”.

Alex vê o que sente por Paco. E, como afirmou Salles, rebatizados pelo conflito, agora os dois podem enxergar algum sentido à frente. O tema da canção *Vapor Barato*, composta por Jards Macalé e Wally Salomão, de 1971, começa a insinuar o desenlace final, surgindo na trilha sonora através dos acordes de violino.

O casal, então, entrega-se a essa nova descoberta e dorme mais uma vez junto. A cena do sexo tem uma qualidade de erotismo e delicadeza equilibrada pelo cuidado da montagem. Os planos e os fragmentos da imagem se integram muito bem, junto aos longos escurecimentos (*fades*) – forma encontrada por Salles e o montador Felipe Lacerda, durante a montagem.

Na manhã seguinte, Alex e Paco se deparam com o navio encalhado na areia. Rebatizados no amor e no mar, eles reaprendem a ver o outro e o mundo de uma forma diferente. Agora existe uma saída para toda aquela crise e para a fuga: o afeto entre os dois.

Depois da descoberta do amor, Alex, Paco e o próprio filme recobram uma tranquilidade que perderam ao longo da história e também ganham uma solaridade que não aparecia desde as cenas de Lisboa. A estrada continua e, de acordo com Salles, nesse momento as imagens homenageiam a *Nouvelle Vague* francesa, enquanto Daniela acredita que elas citam Mário Peixoto (conforme afirmam na faixa comentada do DVD, 2005).

Antes de cruzarem a fronteira entre Portugal e Espanha, Alex e Paco param num bar para se alimentar. Aqui, o tema *Vapor Barato* aparece cantado pela personagem de Fernanda Torres, como um anúncio do desejo dos dois personagens. Mas eles são surpreendidos por Igor e um capanga. Sem o violino e sem saída, Paco atira no capanga e é ferido por ele. Alex, desesperada, enfia um garfo na garganta de Igor e vai ao encontro de Paco. Alex carrega Paco para dentro do carro e cruza a fronteira em direção a San Sebastian.

Por uma estrada aparentemente sem fim, Alex leva Paco ao rumo sonhado desde o início da história. E o final do filme assume uma qualidade poética e dolorida na sobreposição da voz de Fernanda Torres, que chora e canta *Vapor Barato*⁷ para acalmar Paco, e a da cantora Gal Costa (numa belíssima versão da década de 1970, rearranjada para o filme). A música sobre a imagem aérea do carro seguindo ao longo da estrada, encerra o filme, deixando a cargo do espectador imaginar como aqueles personagens irão terminar sua viagem à terra estrangeira.

No surpreendente epílogo, o paradeiro do violino é descoberto. Numa estação de metrô, um cego toca o violino e os diamantes escondidos dentro da sua maleta são atirados ao chão e pisoteados pelos transeuntes. Segundo Salles, esse final é bastante “hustoniano” – numa última homenagem do filme ao diretor norte-americano John Huston, que realizou obras emblemáticas sobre a ganância, o fracasso e a frustração dos sonhos pelos quais seus personagens tanto lutam, como em *O tesouro da Sierra Madre* (*The treasure of the Sierra Madre* – EUA – 1948) e *O segredo das jóias* (*The asphalt jungle* – EUA – 1950).

6.0.5 Uma imagem na cabeça e um desejo de fazer cinema nas mãos

Terra Estrangeira é um filme que retrata a experiência de um cinema produzido coletivamente, “colado na realidade”, como afirma o diretor, e em caráter de urgência para evidenciar o que foi vivido no início da década de 1990. Essas características acabaram por definir opções estéticas muito importantes à narrativa do filme. Escolhas formais que ganharam propósitos narrativos, essencialmente cinematográficos. O filme foi selecionado por mais de 40 festivais e ganhou oito prêmios internacionais, entre eles o grande prêmio do público no Paris Internacional Film Fórum (França, 1995), no Festival de Cinema de Bergamo (Itália, 1996) e no Festival de Belfort (França, 1996).

No programa de TV realizado pelo Canal Brasil *A linguagem do cinema – A construção de um filme em torno de uma imagem* (Rio de Janeiro – 2001, direção de Geraldo Sarno), Walter Salles e Daniela Thomas falam sobre essa primeira experiência em dupla no cinema e Salles afirma que *Terra Estrangeira*

⁷ A letra diz: “Oh, sim, eu estou tão cansado / Mas não pra dizer / Que eu não acredito mais em você / Vou descendo por todas as ruas / E vou tomar aquele velho navio / Eu não preciso de muito dinheiro / Graças a Deus / E não me importa, honey... / Oh, sim, eu estou tão cansado / Mas não pra dizer / Que eu tô indo embora / Talvez eu volte / Um dia eu volto, quem sabe / Mas eu quero esquecê-la... eu preciso / Oh, minha grande / Ah, minha pequena / Oh, minha grande obsessão / Oh, minha honey baby...”.

retrata um desejo de reencontrar uma forma de fazer cinema que foi possível naquele momento: “É como se você deixasse de exercer a possibilidade de falar uma língua e voltasse a ter permissão de falá-la quatro anos depois. Cada sílaba, cada frase, cada palavra adquire uma sensação muito especial”.

O filme reuniu uma equipe que, em sua maioria, trabalhava pela primeira vez em cinema: atores, como Fernando Alves Pinto, Alexandre Borges, Luís Mello; técnicos, como o músico José Miguel Wisnik, responsável pela trilha sonora; e mesmo a diretora Daniela Thomas que, pela primeira vez, dirigiu e roteirizou um longa-metragem. Nesse processo coletivo, o filme ganhou uma liberdade de criação, do roteiro às filmagens, refletida na história pela força das contribuições trazidas pelos atores, técnicos e, principalmente, pelos acontecimentos sem previsão.

“[*Terra Estrangeira*] Foi um processo eminentemente participativo, fomos escrevendo o filme ao longo de dois anos, ensaiando o que havia sido escrito; a Fernanda Torres e o Fernando Alves Pinto vinham, a gente ensaiava, eles davam opiniões sobre os diálogos, a gente ia mexendo nos diálogos” (SALLES in NAGIB, 2002,p.418).

Depois da experiência de *A grande arte*, Salles assume ter reencontrado em *Terra Estrangeira* o prazer de fazer ficção “com a mesma leveza e o mesmo desejo” com que fazia documentários, como afirma em depoimento a Nagib (2002, p. 418). Para o diretor, sua primeira experiência em longa-metragem foi um processo muito mais hierarquizado e penoso do ponto de vista pessoal.

Se *Terra Estrangeira* mostrou um novo caminho para Salles, o filme também ofereceu uma nova faceta ao cinema nacional. Em seu segundo longa-metragem, o diretor renova temáticas, redefine estratégias narrativas e ousa na estética escolhida. Para muitos críticos – e, provavelmente, para o próprio Salles – esse filme tem gosto de estréia.

A primeira e mais importante escolha da obra foi a de filmar em preto-e-branco – decisão tomada pelos diretores junto ao fotógrafo Walter Carvalho. A fotografia em preto-e-branco, a câmera Super 16 mm e a imagem granulada (do início do filme) determinaram também um estado de coisas. As opções formais e estéticas escolhidas pelos diretores assumiram propósitos narrativos.

“Robert Frank, fotógrafo suíço radicado nos EUA, dizia que o preto-e-branco era ao mesmo tempo a cor da esperança e da desesperança, e esses sentimentos contraditórios são os que movem os personagens do filme” (SALLES in NAGIB, 2002, p.419).

O preto-e-branco confere uma qualidade jornalística à história e dialoga com o caráter em tom documental do filme – um claro desejo da equipe de transmitir a urgência daquele momento. O desejo de transformação do preto-e-branco e o sentimento de esperança/desesperança também definem a percepção que Salles e Daniela tinham em relação à chamada era Collor: “a esperança de um país que saía da ditadura, traída por aquele ser insano”, afirma Salles a Carlos Marcelo, no jornal Estado de Minas, em janeiro de 2006.

Explicitada em sua estrutura está a idéia dos realizadores de que o filme tivesse, em alguns momentos, qualidades específicas a diferentes gêneros. Também existia a vontade de homenagear o cinema de alguns dos diretores admirados pela dupla: Wim Wenders, em seus primeiros filmes que falam de crise e busca de identidade; Mário Peixoto e sua poética visual; e o já citado John Huston. A referência ao Neo-realismo italiano aparece na primeira parte do filme, claramente na figura trágica da mãe, Manoela (Laura Cardoso). Outra influência do Neo-realismo italiano pode ser verificada na utilização de espaços reais, sendo que poucas cenas do filme foram realizadas em estúdio. Além de todas essas citações, o filme dialoga ainda com o Cinema Novo, como afirmou o diretor:

“A gente queria que ele tivesse, em alguns momentos, qualidades específicas a gêneros que eram de um lado, o filme de estrada, o filme da procura de identidade, o filme da crise [...]. Mas, por outro lado, também um certo namoro com a idéia cinemanovista de você pegar a câmera na mão e enfrentar a coisa e fazer um cinema de urgência. E poder, ao mesmo tempo, homenagear o Neo-realismo italiano, com aquele início, aquela mãe que tem uma qualidade neo-realista, de alguma forma. O filme, eu acho que até conscientemente, ele atravessa esses gêneros todos e o final muito hústaliano assim” (SALLES in SARNO, 2001).

Dessa forma, *Terra Estrangeira* é instrumentado pela presença dessas diferentes referências e também da clara influência de Antonioni, do início ao fim – da força da paisagem sobre os personagens (Fig. 10), da idéia de que “os espaços vazios e o não-dito no filme deveriam ter a mesma importância que o dito” (SALLES in NAGIB, 2002, p. 419).

“A trama, a estrutura narrativa e mesmo a opção pela fotografia preto-e-branco apontam na direção de um *noir* clássico. Mas a ordem de preocupação dos diretores supera a classificação em gênero e a ultrapassa” (ORICCHIO, 2003, p. 194-195).



Figura 6.8: Cena de *Terra estrangeira*: força da paisagem sobre os personagens

Terra Estrangeira discute o desterro, o exílio, a busca da identidade de dois personagens e também fala da relação entre o brasileiro e o outro (estrangeiro). O desterro é apontado como a única saída, uma forma de fuga de um lugar em que se esgotaram as oportunidades. Mas o exílio, que nessa obra pode ser visto como econômico, político e até amoroso, se impõe com uma força quase fatal, acirrando o sentimento de não pertencer a ninguém ou a lugar nenhum. Para Oricchio (2003), o relacionamento entre o eu e o outro é um tema obsessivo de qualquer país em busca de identidade própria e tão clara às expectativas Brasileiras – explicitadas em diversos filmes do período da Retomada.

Terra Estrangeira também é um filme sobre a perda da mãe e recusa do pai, tanto do personagem Paco quanto do país. “Portugal descobriu o Brasil para melhor nos abandonar”, reflete Salles no segmento do DVD, *De volta a Terra Estrangeira*. Da renúncia cria-se a crise de identidade e somente na descoberta do afeto entre Paco e Alex está a redenção para a crise.

Terra Estrangeira traz as marcas do seu tempo. Para além dessas temáticas, o filme retrata um sentimento que tomava conta de todo o Brasil na virada dos anos 1980 para 90. Naquele momento, a perda de auto-estima e a incapacidade de assumir planos para o futuro eram sentimentos à tona no país. Para Oricchio, “ter conseguido registrar, em sua estrutura narrativa, essa ferida nar-

císica do brasileiro no início da década é um dos grandes trunfos desse filme”. (ORICCHIO, 2003, p. 71).

A eficácia do filme em retratar esse período recente do Brasil está impressa em seus belíssimos e bem elaborados planos e seqüências, realizados por um cineasta que domina profundamente a gramática cinematográfica, totalmente afinado com a mensagem que deseja transmitir.

6.0.6 Colaborações do real

O processo de realização de *Terra Estrangeira*, do roteiro até as filmagens, foi marcado por duas características: reflexão e improvisação. Diferentes acontecimentos reais foram incorporados à ficção e o filme ganhou diálogos, personagens, paisagens e até mesmo o final graças à força do inesperado. Salles atribui essa fácil adaptação ao imprevisto, tendo antes o cuidado na elaboração de um roteiro bem estruturado, à sua experiência com documentários.

Uma das experiências inovadoras para Salles foi trazida pela co-diretora Daniela Thomas: os ensaios. Antes das filmagens, os atores ensaiaram como se fosse teatro, sem cenário. Quando chegavam às locações, repassavam as cenas e os diretores faziam as marcações, sempre aproveitando o que o cenário tinha de realidade, como afirma Daniela (na faixa comentada do DVD). Além disso, diálogos foram adaptados devido a sugestões dos atores, ainda durante o processo dos ensaios.

Daniela trouxe a carpintaria dramaturgica de sua experiência teatral e que tanto reflete no frescor das atuações do filme. Segundo Salles (também na faixa comentada), esse método foi fundamental para a concretização do projeto em pouco tempo – as filmagens duraram pouco mais de quatro semanas. Para o diretor, os ensaios foram o passaporte para que o filme fosse possível, devido ao orçamento reduzido, de aproximadamente 300 mil dólares.

A aparição da Lisboa africana e dos “pretogueses” também aconteceu por um desses “acidentes” reais. Em busca de locações, os diretores se depararam com vários angolanos, moçambicanos e caboverdianos pelas ruas da cidade e passaram a se questionar se aqueles também não seriam “órfãos de Portugal”, assim como os personagens brasileiros. Dessa forma, o filme ganhou novos personagens, outras paisagens (como o Hotel dos Viajantes no cais) e mais um sotaque, modificando-se mais uma vez o roteiro original.

A seqüência em Cabo Espichel também não estava originalmente na história. Durante as pesquisas de locação, o local foi sugerido e imediatamente consentido pelos diretores por se tratar de uma paisagem naturalmente cinematográfica: a composição abarcando o mosteiro, a capela, o oceano, a cruz e ainda aquela cabine telefônica no meio do nada. Toda a seqüência foi



Figura 6.9: *Terra estrangeira*: Cenas no Cabo Espichel, “o fim do mundo”

criada pelos diretores momentos antes das filmagens. Todo o diálogo de Alex e Paco sobre o “fim do mundo” e a “infeliz” descoberta do Brasil decorrem do encontro desse espaço e dessa ponta do oceano (Figs. 11 e 12).

O final do filme também faz parte dessas colaborações do real. Havia um final escrito, verborrágico e que foi rasgado do papel assim que Salles ouviu a atriz Fernanda Torres cantarolando a música *Vapor Barato* no set de filmagens. O final do filme não seria o mesmo se Torres não se lembrasse dessa música, o que levou os diretores a reescreverem o final, no momento da filmagem, a fim de integrá-la à história. *Vapor Barato* transformou a conclusão do filme, deixando-o mais interessante e mais orgânico àquilo que estava sendo narrado.

A música *Vapor Barato* foi lançada em 1971, na voz de Gal Costa, no álbum *Gal: Fa-tal, a todo vapor*, em plena ditadura militar. A música fala desse difícil período brasileiro e do exílio forçado ou voluntário de artistas que tiveram que se afastar do país. Em 1971, a música soava como uma espécie de recado dos brasileiros e também dos exilados aos militares⁸. Mas no contexto da era Collor, a mesma canção também pode refletir a solidão dos exilados e ao mesmo tempo falar da esperança da volta para casa. Assim, a canção *Vapor Barato* no filme denota os sentidos da perda e do desterro e também pode ser lida como uma síntese de toda aquela viagem de iniciação dos personagens.

⁸ Conferir a letra à nota 17.



Figura 6.10: *Terra estrangeira*: Cenas no Cabo Espichel, “o fim do mundo”

Para a diretora Daniela Thomas, *Vapor Barato* resgata a auto-estima Brasileira que foi continuamente massacrada:

“Essa música retoma a sensação de identidade Brasileira. O passaporte que não presta, o brasileiro que não serve para trabalhar, o brasileiro que é o último da fila, que o português, que o francês [...] através da música, essa identidade cultural forte que o Brasil tem, a gente como brasileiro vendo o filme se sente realizado” (THOMAS na faixa comentada do DVD, 2005).

A cena final do longa foi filmada sem ter outra como alternativa. A seqüência em que Alex dirige o carro pela estrada “sem fim” foi feita de helicóptero e gravada de primeira. Mais uma vez o acaso transformou *Terra Estrangeira*, revelando a aptidão de Salles para incorporar improvisações pertinentes à trama, através de seu afinamento com toda a equipe integrada ao projeto.

De acordo com o diretor, uma das intenções era ter um roteiro poroso, ou seja, um roteiro adaptado à medida que fatos irrefutáveis fossem encontrados. Talvez por sua experiência em documentários e por estar antenado aos acontecimentos a sua volta, Salles entenda essas colaborações do real como possibilidades a mais na narrativa, que podem engrandecer e fortalecer a ficção. O

fato de o cineasta conhecer profundamente a “matéria” que está sendo filmada faz com que ele possa avaliar imediatamente se algo descoberto no momento é mais adequado ao que está no roteiro.

Terra Estrangeira foi realizado com uma equipe pequena, com baixo orçamento e em pouco tempo, cerca de quatro semanas. Todas essas características só confirmam a força desse filme que traz marcas do seu tempo, sendo um dos mais belos e representativos filmes da Retomada do Cinema Brasileiro e da carreira do diretor, mas que também se apresenta atemporal, mesmo depois de dez anos de seu lançamento (em 2007).

Terra Estrangeira retrata um período específico da história do Brasil, mas seu lirismo e poética são atemporais. Para Salles, dez anos depois do lançamento, o eixo da história se deslocou: o filme deixa de ser sobre os anos Collor para se aproximar de uma questão existencial mais profunda, ligada ao desterro e de todas as formas de exílio: amoroso, econômico e político. E ainda uma declaração de amor ao próprio cinema.

“Há uma leveza no fazer que revela a alegria que nós tínhamos em voltar a fazer cinema, depois de cinco anos de silêncio imposto pelo desgoverno Collor. Por isso as homenagens a tantos filmes e tantos movimentos que Daniela e eu gostávamos: o Neo-realismo italiano, Wenders e os filmes de estrada, a Nouvelle Vague e o Cinema Novo. *Terra é*, nesse sentido, um filme que celebra o nosso amor pelo cinema” (SALLES in MARCELO, 2006).

6.0.7 Central do Brasil

O realismo nada mais é do que uma ponte para o poético.
(Salles citando Georg Wilhelm Pabst)⁹

Depois de seguir por terras estrangeiras e tratar de exílio e desterro, Salles, em seu terceiro longa-metragem, percorre o caminho em direção ao interior do Brasil, para contar a história de um menino em busca do pai desconhecido e de uma mulher em busca de afeto. *Central do Brasil* (Brasil, Rio de Janeiro – 1998) refere-se à antiga estação ferroviária que ligava as grandes cidades ao centro do país – hoje, reduzida a transporte de carga e ligação entre os subúrbios da capital fluminense – mas fala, principalmente, do encontro com o interior brasileiro, lugar das verdadeiras raízes e identidade de um país. Assim, o filme busca uma saída no coração do Brasil.

Na *Central do Brasil*, trabalha Dora (Fernanda Montenegro), uma professora primária aposentada que escreve cartas para aqueles que não sabem ler

⁹ SALLES in COSTA, 1998, pp. 7, 8.

e escrever. Dora é uma mulher suburbana, sem família, que vive sozinha e segue, desencantada, a dura rotina das grandes cidades. Dora é mais uma no meio da multidão de pessoas que passam pela Central todos os dias.

O mundo de Dora é isolado, solitário e ela é incapaz de enxergar além daquela pessoa que está ditando a carta à sua frente. Sua ótica é fechada e sua única amiga é a vizinha Irene (Marília Pêra), também professora aposentada. Em casa, seu passatempo é julgar as histórias contidas nas cartas para decidir quais serão ou não postadas nos correios. Irene participa da brincadeira, mas reprova o deboche de Dora.

Um dia, Ana (Sônia Lira), uma jovem nordestina, aparece em sua banca para ditar uma carta ao marido, a pedido do filho Josué (Vinícius de Oliveira), um menino de nove anos que deseja encontrar o pai que ele não conhece. Dias depois, Ana muda de idéia e em uma nova carta escrita por Dora avisa que agora ela e o filho irão ao encontro do marido, Jesus.

Na saída da estação, Ana é atropelada por um ônibus e Josué fica desamparado. Sem ter para onde ir, a única referência do menino é a “escrevedora de cartas”. Dora vê Josué vagando pela Central e, mesmo a contragosto, decide levá-lo para casa. Irene se surpreende ao saber que Dora tem uma visita e que está ajudando o menino. Mas as intenções de Dora em relação a Josué não são as melhores.

Em acordo com um segurança da Central, Dora entrega Josué a um casal que facilita a adoção de crianças para estrangeiros, em troca de dinheiro. Dora troca Josué por uma televisão com controle remoto, antigo desejo dela e da amiga. Irene estranha a nova aquisição de Dora e dá pela falta de Josué. Dora conta que entregara o menino para adoção e Irene lhe sugere que, na verdade, essas pessoas fazem tráfico de órgãos. Mas Dora não quer saber. Irene a repreende, dizendo que não enviar as cartas é uma coisa, mas que vender o menino é cruel demais: “tudo tem limite”, afirma.

À noite, Dora não consegue dormir. No dia seguinte, ela volta a casa do casal para supostamente oferecer novas crianças e acaba tirando Josué de lá, agora a contragosto dele que perdeu sua confiança. Em fuga, Dora não pode mais voltar à Central do Brasil e, assim, decide levar Josué ao encontro de seu pai no interior do nordeste.

Toda a trajetória de Dora é marcada por essa nova companhia que ela não deseja, mas que também não consegue abandonar. Josué não confia em Dora, mas segue viagem ao seu lado, sabendo exatamente o que deseja encontrar. Essa mulher amargurada se une a um menino também sozinho, mas que ainda não fora contaminado pelas mazelas da cidade grande. À medida que viajam

país adentro, esses dois personagens, tão diferentes, vão se aproximando. E é na estrada que o destino dos dois se transforma.

Em *A linguagem no cinema*, Salles afirma que é Dora quem mais muda durante a história e que o filme é contado pelo seu ponto de vista. “O arco psicológico de Dora é o mais extenso em *Central do Brasil*”, completa o diretor. Sobre a complexidade do personagem, Oricchio (2003) afirma: “Dora é também uma mulher seca, embotada na luta pela sobrevivência, que terá uma ou duas coisas a aprender com o garoto que tem sob sua precária guarda” (ORICCHIO, 2003, p. 136).

Para a atriz Fernanda Montenegro (em depoimento contido nos extras do DVD do filme), Dora é de uma defesa pragmática: “dentro do pobre mundo, ela tem poder, poder de comunicação. Ela julga quem deve receber as cartas e é ela quem as escolhe”. A atriz ainda completa algumas características de seu personagem: “sua existência pragmática, descarnada e defendida na boa e sadia malandragem Brasileira”.

De dentro do ônibus, Dora e Josué começam a desbravar as estradas em direção ao coração do Brasil, passando pela Bahia, Pernambuco e Ceará (ao todo, a equipe de filmagem rodou mais de 10 mil km através do país). A paisagem emoldurada pelo céu azul e o verde das árvores vai se ampliando, assim como a relação dos dois evolui a partir do enfrentamento do desconhecido e do compartilhamento das experiências.

Dora e Josué passam a conviver, a princípio forçosamente, e é na viagem que vão se tornar cúmplices e amigos. Ela não tem planos para o futuro, depois de ter abandonado a sua vida no Rio de Janeiro, mas o menino é o anjo transformador da epopéia dele próprio e de sua companheira de viagem. Sendo assim, Josué é responsável pela segunda chance na vida de Dora. Sem saber o que os espera, durante a viagem, eles começam a compartilhar experiências e aprendizados. Os dois se descobrem e se completam: o menino vai conhecendo a dura vida pela qual passou essa mulher tão ressentida (que “nem pinta a cara”) e ela, por sua vez, vai se abastecendo do afeto desse menino que lhe ensina a olhar o mundo de novo.

No meio da viagem (também meio do filme), Josué e Dora conhecem o caminhoneiro Cezar (Othon Bastos), que os alimenta e oferece carona até a cidade onde está Jesus. Durante a viagem de caminhão, a amizade de Dora e Josué é selada. Ela consegue o afeto verdadeiro do menino quando pede ao caminhoneiro que o deixe dirigir o veículo, já que esta é a profissão que ele deseja seguir.

Se Dora é uma amostra contaminada do mundo da cidade grande, que ao rumar pelo sertão encontra uma humanidade interiorana, Cezar transita entre

esses dois mundos – como ele mesmo conta à Dora, sua casa é a estrada – Cezar conserva certa inocência de interior, mas tem um discurso das igrejas evangélicas, que parece emanar dos grandes centros. Como o filme mesmo mostra, a figura de um pastor evangélico aparece na estação da Central, pregando para ninguém; enquanto no sertão cresce a imagem de um país católico, cheio de peregrinos e romeiros.

A possibilidade de uma relação mais profunda entre Dora e Cezar assusta o caminhoneiro que acaba por abandoná-la e ao menino. Depois de ser abandonada, Dora chora pela primeira vez e Josué lhe diz que Cezar devia estar com medo. A “heroína” cometera sua “falha trágica”, ao tentar desistir de sua “missão” de acompanhar o menino ao seu destino e agora parece ter sido punida pelos “deuses”, ao ser alijada da possibilidade do amor de um homem. O encontro/desencontro dos três personagens marca a transição do universo perverso da cidade grande para o novo mundo no coração do Brasil. A estrada continua e a mudança da protagonista ainda não se completou.

“É também na estrada que, pela primeira vez, ela mostra desejo sexual e amoroso por alguém. Ela só consegue perceber a existência de um homem a partir do momento em que transforma e alarga sua visão de mundo” (SALLES in COSTA, 1998).

Sem dinheiro e perdidos no meio do sertão, Dora resolve dar seu relógio em troca de lugares num pau-de-arara que os conduz a Bom Jesus do Norte (Pernambuco). Agora sim, ela deseja ajudar o menino. Os dois seguem para o endereço da carta e, depois de muita expectativa, Josué revela a Dora seu temor de que o pai não deseje sua presença. Dora, num gesto maternal, responde que não há como isso acontecer. Ao chegar ao endereço, Josué conhece um homem, mas não é seu pai. Jesus vendera a casa a Jessé, há alguns anos, e este lhes dá o possível endereço do verdadeiro pai de Josué. Desapontado, é a vez de o menino chorar pelo desencontro.

De volta à cidade, sem o pai, sem dinheiro e com fome, Josué e Dora se desentendem durante uma procissão. Dora persegue o menino no meio de uma multidão e a cantoria, os lamentos, as imagens, os fogos, as velas e a fome a embalam num transe que termina em desmaio na Casa dos Milagres – local onde os fiéis fazem preces e agradecem os pedidos atendidos.

Numa das mais belas seqüências do filme (com mais de 700 figurantes), o diretor utiliza a câmera na mão e sons sobrepostos para reforçar o efeito da corrida e o transe de Dora. Para essa cena, Salles pensou no poder que o desconhecido tem de alterar as vidas. No momento em que Dora se defronta com uma geografia e com personagens sobre os quais não tem poder, ela é obrigada a agir de forma diferente. Suas certezas são abaladas.

“Ela vivia num mundo pequeno, previsível, controlável. Diante do novo, no caso o sertão do Nordeste, começa a se ressensibilizar, a descobrir a alteridade, e tudo se cristaliza no momento da procissão. Naquele instante ela descobre a gravidade de não ter enviado as cartas” (SALLES in COSTA, 1998).

Para Oricchio, o desmaio de Dora representa uma “maneira eficaz de revelar a dissociação da consciência ocorrida no contato com um mundo radicalmente estranho” (ORICCHIO, 2003, p.136). De fato, após essa “morte” simbólica do personagem, Dora renasce uma nova e melhor pessoa, capaz de escrever as cartas ditadas pela pobre e esperançosa população e enviá-las a seus destinatários, como um trabalho digno e edificante.

Quando recobra a consciência, Dora está no colo de Josué (Fig. 13), numa citação invertida à *Pietà* (em português, Piedade) – obra de Michelangelo que descreve Maria amparando o Cristo morto em seus braços¹⁰. Com as esperanças esgotadas de encontrar o pai, mas já unidos pela amizade, os dois se bastam. A imagem, aliás, é a utilizada nos principais cartazes promocionais do filme. De frente para a imagem de São João e um retratista, Josué tem a idéia de ganhar dinheiro: o menino oferece o serviço de Dora para escrever “cartas para casa e mensagens para o santo. E por apenas um real”. Dora atende seus clientes – e também pela primeira vez – com um sorriso no rosto.

Depois de “ficarem ricos”, como Dora festeja com Josué, os dois tiram fotos com São João, comem, dormem em hotel e cada um ainda realiza um desejo: Josué compra um vestido “de mulher” para Dora e ela, no dia seguinte, antes de saírem em busca de Jesus, decide finalmente postar todas as cartas no correio, cumprindo o objetivo do trabalho realizado e pago.

No caminho, Dora previne o menino sobre suas expectativas em relação ao pai e lhe conta que assim como seu próprio pai a esquecera, ela teme que um dia Josué também a esqueça. O menino afirma que não quer esquecê-la. Ao chegarem ao endereço, enganam-se novamente. Jesus vendera aquela casa também e, de acordo com o novo morador, ele se perdeu no mundo. Mais uma vez decepcionado, Josué chora. Mas dessa vez Dora lhe propõe voltarem juntos. O menino, feliz, aceita.

Toda a peregrinação em busca do pai poderia ter sido em vão, mas os dois são surpreendidos por Isaías (Matheus Nachtergaele), filho mais velho de Jesus, que fora informado de que estavam à procura de seu pai. Isaías os leva para a casa e, lá, o menino conhece seu outro irmão, Moisés (Caio Junqueira).

¹⁰ A obra de Michelangelo é talvez a *Pietà* mais conhecida e uma das mais famosas esculturas feitas pelo artista. É datada de 1498-1499 e está na Basílica de São Pedro, no Vaticano, feita em mármore; a escultura tem 174 X 195 cm.



Figura 6.11: Imagem que alude à “Pietà” em *Central do Brasil*

Josué consegue, enfim, chegar em casa, mas lá encontra o pai, ao lado de sua mãe, somente numa fotografia na parede.

Numa carta de Jesus, endereçada a Ana, de alguns anos atrás, Dora lê aos três filhos de Jesus que ele saíra em busca da mulher no Rio de Janeiro e que, arrependido, desejara voltar para casa para reencontrá-la e aos filhos, Isaías, Moisés e Josué. É Dora quem inclui o menino nas palavras de Jesus e, assim, acaba decidindo que Josué deve permanecer ali, junto a seus irmãos.

À noite, em silêncio, ela veste o presente de Josué, passa batom e segue para o ônibus. Josué percebe que Dora o deixou e corre atrás dela, mas Dora já está novamente na estrada. No ônibus, ela escreve uma carta emocionada ao menino, dizendo-lhe sobre seu desejo de que ele seja feliz, de como sente saudades do seu passado e de como nunca irá esquecê-lo. E, para que eles não se esqueçam um do outro, eles sempre terão a fotografia com São João.

6.0.8 A forma a serviço da narrativa

Depois de realizar o documentário *Socorro Nobre* (1995), sobre a troca de correspondência entre a presidiária Socorro Nobre e o artista plástico Franz Krajcberg, Salles dirigiu seu terceiro longa-metragem de ficção, usando as cartas como elemento chave e ponto de partida do enredo. *Central do Brasil* é resultado da história original escrita pelo diretor, muito influenciado pelo de-

sejo de “dar voz, ouvir sem julgar e de não ser dogmático nem catequizante”, como afirmou a Nagib (SALLES in NAGIB, 2002, p. 420). E a primeira voz que se ouve no filme é a de Socorro Nobre, que dita uma carta a Dora, numa participação afetiva.

“Fiquei impressionado com a importância de uma carta, de como algo tão prosaico pôde mudar a vida de uma pessoa (no caso da presidiária, é a maneira como ela acaba conhecendo um ídolo; no do garoto Josué, é o ponto de partida para uma relação afetiva com Dora). E se a carta dela não tivesse sido enviada? Dessa pergunta surgiu *Central do Brasil*” (SALLES in RANGEL, 1998).

Em janeiro de 1996, o filme recebeu o Prêmio 100 Anos de Cinema de Melhor Roteiro, do *Sundance Institute*, instituto de cinema independente dos EUA, chefiado pelo ator e produtor Robert Redford, sendo premiado com 300 mil dólares¹¹. De acordo com Salles, *Central do Brasil* não existiria sem o *Sundance*, já que o prêmio “lançou [o projeto] no mercado internacional e fez mais fácil a busca pelo resto do orçamento” (SALLES in SUNDANCEFILM, 2007). No roteiro, o diretor contou com a ajuda de dois roteiristas iniciantes em cinema no período: Marcos Bernstein (co-roteirista de *Terra Estrangeira*) e João Emanuel Carneiro, que aprimoraram a idéia inicial – “a mistura do arcaico com o moderno é deles” (SALLES in RANGEL, 1998). O roteiro sofreu diversas modificações até o início das filmagens (em novembro de 1996) e mesmo durante as filmagens.

Central do Brasil foi um grande sucesso de público no Brasil. No ano de seu lançamento, o filme alcançou mais de 1,5 milhões de espectadores e, até o ano de 2004¹², era o primeiro das dez maiores bilheterias do país. Além do roteiro premiado, o filme recebeu mais de 52 prêmios internacionais. No 48º Festival de Berlim, em 1998, ganhou o Urso de Ouro de Melhor Filme; Fernanda Montenegro recebeu o Urso de Prata de Melhor Atriz e ainda levou o prêmio do Júri Ecumênico de Melhor Filme. Em 1999, o longa ganhou o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro e recebeu a indicação de Melhor Atriz para Fernanda Montenegro; além das duas Indicações ao Oscar: Melhor Atriz para Fernanda Montenegro e Melhor Filme Estrangeiro.

¹¹ SUNDANCEFILM. 25 years of the Sundance Institute Fall 2006. Disponível em www.sundancefilm.com (acesso em 05 de março de 2007).

¹² *Riofilme enfrenta grave crise financeira*. Belo Horizonte, jornal O Tempo, 23 de abril de 2005.

Mais de 30 países assistiram a *Central do Brasil*, de acordo com a revista *Bravo!*¹³, e quase uma década depois de seu lançamento, o filme ainda é destaque na cinematografia recente do país: na 10ª Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), em 2007, foi um dos escolhidos como “Filme da Década”, junto a *O Invasor* (Brasil – 2001), do diretor Beto Brant, e *Cidade de Deus* (Brasil – 2002), de Fernando Meireles.

Para Salles, *Socorro Nobre* é o ponto de partida, mas *Terra Estrangeira* também é constitutivo de *Central do Brasil*. Trata-se da eterna história de duas pessoas que buscam uma solução para sua crise de identidade. A diferença é que em *Terra Estrangeira* os personagens fogem e, em *Central do Brasil*, a saída está em adentrar o país. Oricchio acredita que, no contexto da filmografia de Salles, *Terra Estrangeira* deve ser considerado como o momento de luto, muito doloroso, porém necessário para a reconciliação, que acontece em seguida com *Central do Brasil* (ORICCHIO, 2003, p.71). Em depoimento a Nagib, o diretor descreve a relação entre *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil*:

“Ambos têm um ponto em comum, que é a questão da alteridade e da solidariedade como formas possíveis de redenção e de saída. [...] a estrutura político-social determina aquilo que Paco e Alex devem ser; enquanto em *Central*, o personagem de Josué, por exemplo, usa esse determinismo e reescreve seu próprio futuro através da ação, como sujeito participante da ação” (SALLES in NAGIB, 2002, p. 420-421).

Diferente de *Terra Estrangeira*, em que a câmera é carregada na mão para contar a história de “forma urgente”, como assim desejavam os realizadores; em *Central do Brasil* há uma tentativa de recuperação da identidade e do afeto, um novo olhar passa a ser construído a partir do encontro de Dora com Josué. Para narrar essa mudança, o realizador utiliza a linguagem formal servindo ao conteúdo de forma funcional; e, como ele mesmo afirma em *A linguagem no cinema*, a linguagem está a serviço dos personagens Josué e Dora.

Central do Brasil é claramente um filme dividido em dois momentos: o primeiro ainda no Rio de Janeiro e o segundo quando Dora e Josué pegam a estrada. O que acontece aos personagens é refletido na estética do filme: no início, ainda na cidade, as cenas são mais secas e violentas; ao começarem a viajar, os planos se tornam mais longos e contemplativos. Quando os personagens descobrem uma segunda chance, o espectador percebe melhor a profundidade de campo das imagens, os sons se tornam mais puros e as cores aparecem com

¹³ RANGEL, Maria Lúcia. “Terra Brasileira”. In: *Revista Bravo!* São Paulo, março de 1998, edição 06, p. 84-88.



Figura 6.12: *Central do Brasil*: plano fechado em Socorro Nobre com fundo desfocado no Rio e plano aberto com ampla profundidade de campo no nordeste

mais destaque. A montagem, realizada por Isabelle Rathery e Felipe Lacerda (que também montou *Terra Estrangeira*), aponta nessa mesma direção: o filme se torna muito mais calmo e claro, à medida que avança.

Um exemplo dessa escolha formal a serviço da narrativa está no início do filme na apresentação de Dora – uma mulher incapaz de ver além do que está a sua frente e indiferente às pessoas a sua volta. Para simular a visão de Dora, a lente permite o foco somente naquele personagem a sua frente, sendo que o fundo aparece embaçado, pois, para o personagem, nada é nítido. A perda da identidade no espaço urbano é dada pela pouca profundidade de campo (Fig. 14).

Quando deixam a cidade e rumam em direção ao sertão, Dora se aproxima de Josué e começa a perceber que o mundo é mais largo do que ela via da janela da sua casa ou da estação. Na medida em que ela vai se interessando por outras pessoas, também o filme ganha profundidade de campo (Fig. 15) – as lentes passam de 300mm, no início, para 24mm, às vezes 21mm, no final, de acordo com o diretor (em depoimentos nos extras do DVD).



Figura 6.13: *Central do Brasil*: plano fechado em Socorro Nobre com fundo desfocado no Rio e plano aberto com ampla profundidade de campo no nordeste

A ferramenta formal escolhida para narrar essa mudança do urbano para o sertão foi o *wide-screen*¹⁴ – processo em que se usam lentes anamórficas que ampliam o espaço, através do aumento da profundidade de campo e das laterais do quadro. Para o diretor, a opção por esse formato possibilitava inserir os personagens numa geografia plana, “sem ter que fazer plano/contraplano, sem ter que cortar daqui e cortar pra ali” (SALLES em extras do DVD, 2005). Assim, o diretor quer destacar como aquela geografia (seca, plana e rude do sertão) é impactante e dona de uma importância determinante para a história dos personagens – aqui se verifica mais uma vez a influência de Antonioni na cinematografia de Salles.

¹⁴ “O *wide-screen* (tela ampliada) foi desenvolvido pela indústria cinematográfica para oferecer à platéia de cinema uma experiência visual que não fosse possível através da televisão – que estava diminuindo o público das salas de exibição. Em 1953, a Twentieth Century-Fox lançou o filme *O manto sagrado* (*The robe* - EUA - Direção de Henry Koster) no revolucionário processo de tela ampliada denominado CinemaScope, que empregava uma lente anamórfica na câmera para comprimir a imagem, alargando-a. O efeito era uma imagem que envolvia a platéia, procurando trazer o espectador para dentro da tela. O processo foi tão bem sucedido que outras companhias logo começaram a usar sistemas similares com outras denominações, sendo que o termo “scope” passou a ser comumente empregado para tais processos anamórficos” (ANDRADE, 2004, p. 235).

Ainda no início do filme, o monocromatismo também espelha o ambiente e o mundo apequenado do personagem Dora. Quando os personagens adentram as estradas do país, uma nova escala cromática invade o filme, como o azul do céu (que não aparece nas cenas no Rio de Janeiro); o verde das árvores; o vermelho do batom de Dora; os tons quentes das velas durante a procissão. Antes exiladas na cidade grande, as cores predominantes e fortes começam a fazer parte do filme depois que Dora amplia seu olhar.

De acordo com o diretor, desde o início da produção do longa, todos os departamentos sabiam que essas cores iriam entrar no filme a partir do momento que ele “pega a estrada”, assim como a melhor definição dos sons e das lentes. “A pré-definição desses elementos ajuda cada departamento a ver o filme antes dele acontecer. Todo mundo pode ver o filme e pode colaborar dentro desse espírito” (SALLES nos extras do DVD, 2005).

A utilização do som obedece à mesma lógica da elaboração visual. Na estação, os ruídos apresentam-se de maneira confusa, sem que se possa distingui-los. A produção utiliza várias camadas sonoras (passos, vozes, música, barulho dos trens etc.) para criar uma confusão e uma sensação de claustrofobia daquele ambiente dos grandes centros urbanos.

No segundo momento, o som segue a nova lógica das objetivas: torna-se mais puro à medida que os personagens se aproximam do sertão. E, pela primeira vez, ouve-se a música original do filme, composta por Antonio Pinto (técnico de som, internacionalmente conhecido) e Jacques Morelenbaum (músico arranjador). Os instrumentos clássicos vão sendo substituídos pouco a pouco por instrumentos nordestinos, como a rabeca¹⁵ tocada pelo músico Siba (do grupo pernambucano Mestre Ambrósio).

Em *Central do Brasil* existe a preocupação de uma cena ser casada com a próxima, ou seja, uma cena gerar a seguinte e ter seus planos também relacionados com o som. Como pode ser verificado em dois exemplos do início do filme: Josué raspa o peão na mesa de Dora / as pessoas passam pela Central; Dora rasga as cartas em casa / as pessoas saem dos trens urbanos. Em entrevista a Nagib, Salles conta que ao pensar o filme com a equipe havia o desejo de que os planos dialogassem entre si (Figs. 16 e 17), tanto do ponto de vista da imagem quanto do som:

¹⁵ A rabeca é um instrumento de arco, precursor do violino, de origem árabe. No Brasil, a construção, a afinação e a maneira de tocar mudam conforme a região de origem, assim como o material utilizado na sua confecção, que pode ser madeira, cabaça ou bambu. No país, o instrumento é utilizado em manifestações populares e religiosas desde os remotos tempos da colonização.



Figura 6.14: Enquadramentos que “rimam” em *Central do Brasil*



Figura 6.15: Enquadramentos que “rimam” em *Central do Brasil*

“o filme é construído em torno de rimas visuais e sonoras, que foram identificadas antes da filmagem. O plano exterior do trem, quando Dora vai entregar Josué à família que vai vendê-lo ao exterior, mostra os vagões indo da esquerda para a direita, numa curvatura que é idêntica à do prédio seguinte. O barulho do trem continua em cima do prédio de uma maneira não-realista, mas que junta as pontas” (SALLES in NAGIB, 2002, p. 421).

6.0.9 Um filme de estrada

Depois de flertar com o gênero em *Terra Estrangeira*, é em *Central do Brasil* que o diretor Walter Salles aprimora o emprego das matrizes dramáticas do chamado filme de estrada. De acordo com David Laderman, em seu livro *Driving visions: exploring the road movies* (2002), um filme de estrada pode ser identificado a partir da fórmula iconográfica: automóvel (carro, motocicleta, bicicleta, ônibus, caminhão etc.), *highway* (no português, estrada – pelo menos em uma benevolente tradução comparativa) e paisagem. Em *Central do Brasil* estão os ônibus velhos, as estradas de terra, as rodoviárias e paradas precárias, as alargadas paisagens do sertão (Fig. 18), mas o que Salles quer mesmo retratar é como o enfrentamento com o desconhecido assusta, seduz e transforma os personagens.

Segundo Laderman, “cruzar as linhas de um estado ou de um país é deixar o familiar para trás, se aventurar no novo e no desconhecido” (LADERMAN, 2002, p. 14 – tradução da autora). No filme de Salles, o deslocamento espacial não é tratado somente como transporte para um destino, já que toda a trajetória de Dora e Josué toma a forma de uma viagem de iniciação.

“Depois da viagem, não serão mais os mesmos. A apatia converte-se em ação, a indiferença em solidariedade e o desprezo em confiança. Como em toda bela fábula moral, ‘*Central do Brasil*’ não se preocupa em doutrinar. Contenta-se em mostrar, sugerir e convidar a quem quiser para que vá e veja” (COSTA, 1998).

Outra característica de um filme de estrada descrita por Laderman e presente em *Central do Brasil* é o final em aberto, não-concluído: a história termina com a sugestão de novos destinos. “Protagonistas de filmes de estrada freqüentemente escolhem o movimento perpétuo mesmo quando o discurso do filme termina” (LADERMAN, 2002, p. 30 – tradução da autora). A história finaliza com Dora novamente na estrada, sem destino certo, e Josué ainda com uma vida inteira pela frente.

Como se afirmou no item 3.2 sobre *Terra Estrangeira*, Salles é um diretor que acredita nas colaborações do real na realização de seus filmes de ficção e



Figura 6.16: *Central do Brasil*: filme de estrada

em seu terceiro longa-metragem não foi diferente. Desde a maneira aleatória que o diretor encontrou o garoto Vinícius de Oliveira, até a inserção de relatos verdadeiros das cartas no filme (de acordo com o diretor, no *making of* do DVD, 90% são reais) são acontecimentos não-planejados que foram inseridos no roteiro final.

Poucas semanas antes de começar as filmagens, no aeroporto de São Paulo, Salles foi abordado por Vinícius de Oliveira, que trabalhava como engraxate e lhe pediu dinheiro para comprar um sanduíche. Comovido com a figura doce do menino, o diretor lhe ofereceu um papel em *Central do Brasil*. De acordo com o *making of* do DVD, antes de conseguir o papel de Josué, Vinícius participou de testes com outros 1.500 jovens atores. “Então, acho que não fomos nós que escolhemos o Vinícius; ele nos escolheu”, afirma Salles.

No primeiro dia de filmagem, a mesa de Dora foi posta na estação. No roteiro, havia uma série de cartas já escritas, e os atores, na maioria estreados, iriam interpretá-las. De acordo com Salles, em entrevista a Jurandir Freire Costa (1998), o conteúdo das correspondências falava de laços com regiões ou familiares distantes, com o objetivo de mostrar possíveis razões da migração interna Brasileira. Entretanto, ao iniciarem as filmagens, a experiência foi outra:

“[...] ao ver a mesinha, os próprios usuários da Central começaram a se sentar, a ditar as cartas e a pedir que fossem enviadas. Pouco a pouco fomos substituindo os depoimentos do roteiro pelos depoimentos espontâneos, que tinham uma carga afetiva, uma transparência de sentimentos sem dúvida responsáveis pela voltagem emocional do filme” (SALLES in COSTA, 1998).

Para o diretor, a experiência das cartas foi vital para o filme. Esses acidentes são inseridos aos filmes de Salles não com um rigor documental, mas como uma forma de dar mais vivacidade ao filme, como ele mesmo completa: “sobretudo, em se tratando de um ‘filme de estrada’, que é uma matéria viva, pronta a renovar-se e a remodelar-se, em função das surpresas que encontramos e da inventividade de todos os que colaboram em sua realização” (SALLES in COSTA, 1998).

6.0.10 Diálogo com o Cinema Novo

O movimento do Cinema Novo brasileiro registrou momentos históricos, políticos e sociais do país, usando as suas cores reais, sem nenhuma tentativa de esconder a realidade, e com muitos desejos de modificá-la através do reconhecimento de um povo nas telas. *Central do Brasil*, de uma forma revisitada, apresenta algumas pontes de diálogo com o pensamento cinemanovista quando retrata a realidade dos centros urbanos, do sertão e de seu povo e, ainda, quando sai em busca da temática crucial da militância política do Cinema Novo: a identidade nacional.

O teórico Ismail Xavier (2001) afirma que o Cinema Novo trouxe às telas “temas de uma ciência social Brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (XAVIER, 2001, p. 19). A busca pelo pai é uma necessidade de referência: Josué quer ver o pai que não conheceu, quer conhecer o sertão sob seus cuidados e quer ainda sua ajuda na formação do seu caráter, de sua identidade. Ao buscar essa identidade do menino, *Central do Brasil* acaba por mostrar uma identidade do país, do interior de raízes dolorosas, mas profundas.

Jurandir Freire Costa (1998) acredita que *Central do Brasil* retoma o projeto que fascinou o Cinema Novo: mostrar o Brasil escondido ao Brasil oficial. “Os personagens que partem em busca do país, do pai ou das emoções perdidas vão revelando, no mesmo movimento, o mais íntimo de si e o mais íntimo de uma terra que amedronta e seduz” (COSTA, 1998).

Para Salles, *Central do Brasil* reverencia o cinema clássico, mas dialoga, principalmente, com os grandes cineastas brasileiros, como Nelson Pereira dos



Figura 6.17: Cenas da procissão em que Dora acaba em transe, em *Central do Brasil*



Figura 6.18: Cenas da procissão em que Dora acaba em transe, em *Central do Brasil*

Santos. O filme retoma o eixo pelo qual passou o Cinema Novo, a região Nordeste, e faz uma releitura daquilo, “puxando o chapéu para uma tradição cinematográfica que é tão nossa. Aqueles rostos, aquelas caras aprendi vendo *Vidas Secas* [Brasil, 1963] e os outros filmes do Nelson”, homenageia o diretor, em depoimento nos extras do DVD.

“*Central do Brasil* é um microcosmo daquilo que acontece no país. É por isso que o filme começa na própria estação ferroviária, com o desejo de mostrar um país sem maquiagem, sem véus, com todas as suas mazelas” (SALLES in NAGIB, 2002, p. 421).

Outros pontos de diálogo com a tradição do Cinema Novo são o lado documental da ficção – já mencionado –, a celebração da cultura oral sertaneja e também o transe de Dora no meio da procissão (Figs. 19 e 20). Em *Central do Brasil*, o sertão não é violento. O sertão caracterizado por Salles é rude, mas também é puro e inocente – um espaço para a segunda chance de Josué.

“Sertão amistoso, onde a violência é interiorizada, como no encontro de Josué com a primeira família, calada e hostil. Na cena, com poucos diálogos e um preciso senso dramático, vemos o menino passar da euforia ao choro e frustração por não achar o pai. Nem o pai, nem o sertão correspondem às suas idealizações” (BENTES, 1998, p. 89).

A identidade nacional revelada em *Central do Brasil* (e em outras produções do diretor), além de se relacionar a paisagens do país, narra histórias de personagens que poderiam ser retirados da vida real, do cotidiano. A ficção realizada por Salles soa “real”, humana, discute questões e problemas existentes no Brasil. O diretor quer que seus personagens tenham “a mesma ambivalência que nós temos em relação à vida” (SALLES in BENÍCIO, 2004, p. 43). Através do personagem Dora, Salles destaca a brutal indiferença da atualidade e *Central do Brasil* se mostra um filme em consonância com o seu tempo (outro pressuposto do pensamento cinemanovista).

Central do Brasil não pretende e não traz nenhum discurso político, nem quer que o seu final seja uma resolução exemplar. O filme quer, sim, mostrar rostos de “gente de verdade” na tela (em mais uma referência ao cinema de Nelson Pereira dos Santos), sensibilizar por meio da narrativa sem ornamentos, que nada tem a ver com os ícones televisivos, como Salles afirmou em entrevista a Costa. “Foi isso que o Cinema Novo realmente fez, criar a possibilidade de se pensar num cinema que fosse um espelho da brasilidade” (SALLES in

COSTA, 1998). Para o diretor, o filme fala principalmente da importância de se perceber o outro:

“Procurei passar essa idéia, mostrando como alguém que nem sequer enviava as cartas que prometia enviar finalmente torna-se capaz de descobrir ela mesma a importância do que havia desprezado. Foi esta minha intenção” (SALLES in COSTA, 1998).

6.0.11 O primeiro dia

Parto quase do pressuposto antonionesco de que existe uma relação entre a geografia física e a geografia humana.
(Salles citando Michelangelo Antonioni)¹⁶

Em 1998, a rede de televisão francesa ARTE, importante fomentadora do cinema independente mundial, e a produtora *Haut et Court* convidaram 10 jovens realizadores de países diferentes (Alemanha, Bélgica, Brasil, Canadá, EUA, Espanha, França, Hungria, Mali e Taiwan) para fazer um filme ambientado na virada do século. A premissa central desta série, intitulada *2000 visto por*, era conhecer as diversas visões em torno da noite de 31 de dezembro de 1999, além da liberdade de criação e orçamentos reduzidos de produção de cada país. O realizador escolhido no Brasil foi Walter Salles, que convocou novamente a amiga Daniela Thomas para co-dirigir o episódio da série. *O primeiro dia* (Brasil – França, 1999) é a versão longa e editada para cinema de *Meia-Noite*¹⁷, título do episódio realizado pela dupla Brasileira.

O filme conta a história de João (Luiz Carlos Vasconcelos) e Maria (Fernanda Torres), dois habitantes de uma mesma cidade – o Rio de Janeiro –, mas de mundos distantes, que se encontram, em momentos cruciais de suas vidas, no dia 31 de dezembro de 1999. *O primeiro dia* desenvolve as histórias dos personagens paralelamente e toda a narrativa é recortada e interrompida por cortes, *fades* (escurecimentos da tela) e notas¹⁸ de informação do dia e das horas que correm até o novo milênio – inclusive, com o som de batidas de relógio – para mostrar as diferenças entre esses personagens e apresentar os ambientes de cada um deles, antes da virada.

No prólogo do filme, por uma fresta de um muro, aparece Francisco (Matheus Nachtergaele), o terceiro personagem que vai detonar toda a trama do filme e desencadear o encontro de João e Maria, da favela e do asfalto.

¹⁶ SALLES in MATTOS *et al*, 2006.

¹⁷ A versão entregue para a Arte chama-se *Minuit* e tem 15 minutos a menos que *O primeiro dia*. O episódio foi exibido nas TVs da França e Alemanha.

¹⁸ Neste trabalho as notas estão destacadas do texto com estilo de fonte em itálico.

Francisco aguarda a chegada de um policial no depósito de armas do Estado do Rio de Janeiro – um labirinto apertado e lotado de armas ilegais recolhidas pela polícia – e está “de fuga”, como ele mesmo diz, por ter delatado policiais corruptos. Mas, antes de fugir, ele precisa de dinheiro para visitar sua mulher e filho. O único policial que não entregou (José Dumont) lhe dá o dinheiro e, depois de receber o “beijo de Judas”, sentencia: “tu vai comer formiga! Tua boca vai ficar cheia de formiga”.

Os créditos do filme aparecem por sobre a cidade do Rio de Janeiro, que se apresenta como um emaranhado de prédios rodeado pelos morros e favelas e ladeada pelo mar. Em uma prisão, um velho presidiário, chamado de Vovô (Nelson Sargento), profetiza: “O ano 2000 será o ano da liberdade. Temos de fazer o que deve ser feito”.

Rio de Janeiro / 30 de dezembro de 1999. O jovem João está preso e não se importa com os avisos de seu colega de cela sobre a chegada do novo milênio. O velho contabiliza: “o nove vai virar zero, o outro nove vira zero, o outro vira zero e o um vira dois”. Mas, para João, “dois mil, três mil, cinco mil é tudo a mesma coisa”. Ele só quer dormir, não quer ver nem ouvir nada, porque nada vai virar, ainda mais dentro da prisão. Enquanto isso, do outro lado da cidade, Maria trabalha com um surdo-mudo em seu apartamento, até ser interrompida pela chegada de seu marido Pedro (Carlos Vereza). Maria ensina seu aluno a dizer, na linguagem de sinais, “Feliz Ano Novo”.

30 de dezembro de 1999 (23 hs). O tempo passa e, na cela de João, Vovô, meio louco, meio sábio, canta “Samba, agoniza, mas não morre”¹⁹ (de autoria do próprio Nelson Sargento), ao ouvir os fogos de artifício e ver as luzes do lado de fora e acaba passando mal. João se assusta e, ao tentar socorrer o velho, inutilmente, promete-lhe que vai mudar. Dentro de casa, Maria acorda com o barulho dos fogos e se assusta ao não encontrar Pedro ao seu lado, na cama. Abaixada, por acreditar que se tratavam de balas perdidas, ela o encontra na sala e diz: “achei que a nossa hora tinha chegado”.

Último dia de 1999. Depois de assumir as palavras do velho, João negocia seus 30 anos de prisão por um serviço para o carcereiro (Tonico Pereira): matar seu melhor amigo, Francisco. Para isso, o carcereiro arranja-lhe uma fuga da cadeia, prometendo-lhe a liberdade, após a execução do encargo. Maria acorda e encontra no espelho de seu banheiro um bilhete: “desculpa Maria, mas se há um dia na vida para se decidir alguma coisa, este dia é hoje”. No último dia do ano, do milênio, enquanto João está livre e caminha pelas ruas da cidade,

¹⁹ Letra da canção: “Samba, agoniza, mas não morre / Alguém sempre te socorre / Antes do suspiro derradeiro / Samba, negro forte destemido / foi duramente perseguido / na esquina, no botequim, no terreiro / Samba, inocente pé no chão / a fildalguia do salão / te abraçou, te envolve (bis) / Mudaram, toda sua estrutura / te impuseram outra cultura / e você nem percebeu”.

fascinado ao olhar os prédios e as pessoas, Maria encontra-se abandonada sem nenhuma explicação e, desesperada, sai às ruas sem rumo e sem esperanças. Em pleno bairro de Copacabana, internacionalmente famoso por suas comemorações de *reveillon*, Maria anda pelas mesmas ruas e papéis picados por onde João passara e sequer nota o movimento das pessoas.

No meio do filme (aos 34 minutos), Maria esbarra em Francisco na rua e o filme muda o rumo da história: a câmera passa a seguir Francisco morro acima. Antes de fugir, Francisco decide voltar para casa, uma última vez, para rever a mulher e o filho. Enquanto isso, João segue o mesmo beco de Francisco, à sua procura. No asfalto, Maria entra numa farmácia para comprar remédios para dormir. Ela parece ter encontrado uma saída para seu desespero. No morro, Francisco recebe João e se surpreende com sua fuga. Frente ao silêncio do amigo, Francisco entende o que ele pretende fazer ali e ainda tenta negociar sua morte para a meia-noite e um, “para ver o ano 2000”, mas João não aceita. Francisco se ajoelha em frente a João e reza: “obrigado Senhor, por essa bala que vai entrar na minha cabeça. Obrigado Senhor Deus, filho da puta. Pai Nosso que estais me vendo aqui que nem um bicho. Santificado seja pela vida de merda que deu pra mim. Venha a nós o vosso puteiro. Seja feita a vossa sacanagem. Amém”²⁰. Depois de terminar a reza, João engatilha a arma e demora a atirar. Quando Francisco encara João, a tela fica preta e ouve-se o som do tiro. Serviço feito, João desce o morro, mas, na saída do beco, encontra o carcereiro. João volta e foge entre as ruelas da favela, contra as pessoas que seguem em direção à praia para o *reveillon*, e consegue escapar dos policiais ao entrar numa garagem de um prédio no asfalto.

Último dia de 1999 (20 hs). Enquanto João se esconde no topo do prédio, Maria aparece sentada no chuveiro, meio desacordada. O tempo passa: *Último dia de 1999 (23 hs)*. Numa bela composição de quadro, de dentro do banheiro do apartamento de Maria, vê-se o corredor, a sala ao fundo e através do espelho nota-se o chuveiro ainda ligado. Maria se levanta, encara o espelho (em mais uma bela composição de quadro) e, com aparência sonâmbula, deixa o apartamento com o chuveiro ligado.

Exatamente quando o filme completa uma hora de duração, João percebe a presença de Maria no telhado do prédio. Vestida de branco e segurando uma garrafa de champanhe, Maria segue em direção à borda do prédio, de frente para a orla da praia, lá embaixo, infestada de gente. João a segue em silêncio. Ela brinda à paisagem, e depois de beber, deixa o copo cair e encara o pre-

²⁰ Destaque para a atuação e sotaque carioca do ator paulistano, que recriou quase todas as falas do personagem, junto a Cida Alves (do Chapéu Mangureira), em longas conversas na favela, de acordo com o release do filme.

cipício. Ao acompanhar os fogos de artifício no céu, ela vê o Cristo Redentor iluminado no alto. Maria, então, abre os braços e, numa fração de segundos, o som desaparece para ressurgir em seguida, retomando o burburinho da cidade. Quando projeta seu corpo para baixo, João a agarra pela cintura. Maria se debate, mas João não a solta. Ela briga por ele não ter deixado que caísse e lhe pede: “me solta, me deixa cair, eu só quero dormir” e vai desfalecendo. João percebe seu estado e, para acordá-la, assume as palavras do Velho: “você não vê? Vai virar! Vai virar tudo! O nove vira zero, o outro nove vira zero, o outro vira zero e o um vira dois. Vai virar tudo. O certo vira errado. O errado vira certo”. Maria parece despertar e João completa: “e o que mata agora salva!”.

Maria se solta e novamente corre em direção à beira e, mais uma vez, João a segura com uma mão e em outra segura a arma. Ele coloca a arma na cabeça dela, e avisa: “Tu diz a hora”. Maria fecha os olhos. A queima de fogos começa em Copacabana e o barulho da festa na praia aumenta. Ouve-se a contagem regressiva e João engatilha a arma. A contagem atinge o zero e os fogos explodem no céu. Maria, então, sorri e abraça João, que grita: “Ninguém morre mais nessa terra. Ninguém morre mais nessa cidade. Ninguém morre mais nesse país”. João ergue a arma para o alto e atira; em contigüidade visual, sobem fogos de artifício, estourando no plano seguinte. Assim, num dos mais belos momentos do filme, os tiros “se transformam” em fogos de artifício brilhantes e fugazes. “Tu sabe que dia é hoje? Hoje é o primeiro dia!”, completa João. Os dois giram abraçados, com os fogos pipocando no céu. “Ninguém morre mais depois de hoje. Ninguém mata mais. Zerou! Zerou! Ninguém morre mais”, continua João. Os dois se beijam e a câmera circula ao redor do casal, em movimento alucinante, cada vez mais rápido, com os fogos explodindo no céu. Aos poucos, os ruídos vão desaparecendo até que a bela trilha musical toma conta da cena, acompanhando o movimento dos personagens e da câmera que gira em torno deles.

O primeiro dia nasce ensolarado e Maria agradece a João por ter-lhe dado a oportunidade de ver a beleza daquela manhã. João, também agradecido, olha a paisagem e diz: “ela é meu perdão, não é Velho?”. Maria se batiza em águas tranqüilas do mar de Copacabana, enquanto João a assiste da areia. Agora os dois estão em paz. Mas o encontro dessas duas pessoas, desses dois mundos, é interrompido por um tiro de verdade. Da água, Maria vê João. As pessoas se aglomeram em volta do corpo e ela coloca uma rosa branca no peito dele. Saindo da praia, Maria sente o vento em seu rosto. De volta ao seu apartamento, ela encara a janela da sala e abre a cortina. Enfim, ela abre os olhos para a paisagem (realidade) a sua volta.

6.0.12 A origem documental alimenta a ficção

A partir da idéia inicial de que “o que mata agora salva”, Salles convidou Daniela Thomas para co-dirigir e também roteirizar seu quarto filme de ficção, *O primeiro dia*. O roteiro contou ainda com o trabalho de João Emanuel Carneiro e João de Carvalho. O filme não apresenta uma trama muito desenvolvida, tem uma duração de apenas 72 minutos e poucos personagens. Entretanto, ao mesmo tempo em que suscita idéias relacionadas à virada do milênio (sugestão da produção), o que o filme quer discutir é a cisão entre dois mundos – distintos, mas contíguos – que coexistem no Brasil: a favela e o asfalto (resposta dos realizadores).

No início do processo do filme, a idéia de mostrar a passagem do milênio importava pouco aos dois diretores, como afirmam no *release* divulgado na ocasião de lançamento do filme, em 1999. Fazer um filme sobre essa data tão explorada os intimidou, pois carrega muitas conotações que, na opinião de Thomas, são “da pior espécie, esotéricas, futurísticas, coisas que realmente nos repugnam” (THOMAS no *release* de 2007). A idéia só se tornou possível quando a dupla entendeu esse momento como “um ponto de convergência, como um marco estrutural numa história sobre vidas e pessoas”, segundo Thomas.

Salles nunca se interessou por qualquer exercício de futurologia e, de acordo com o próprio, no *release* do filme, também não se sente próximo da ficção científica nem na literatura, nem no cinema. De acordo com o diretor, com a proximidade do novo milênio, o tema proposto adquiriu uma qualidade praticamente documental e foi isto que o interessou.

Ainda segundo Salles, a passagem do milênio ainda remete à idéia que sucessivas gerações se acostumaram a ouvir que o Brasil é o país do futuro.

“De alguma forma, a chegada do terceiro milênio nos confronta com o fato que esta terra prometida nunca se concretizou. Sobrou a evidência das nossas próprias limitações, um país que, como disse Caetano Veloso, não atingiu o seu apogeu e já está em ruínas” (SALLES no *release* de 2007).

Para Daniela Thomas, a forma de atender à encomenda tão específica da TV francesa foi contar uma história,

“no caso, uma história sobre escolhas e sobre destino. Se a proposta te inspira a criar personagens verossímeis, não vejo problema. Na verdade, foi bem estimulante para nós. Foi uma oportunidade maravilhosa para tratar de questões sobre a natureza de

nossas vidas na cidade onde moramos, no tempo em que vivemos”
(THOMAS no *release* de 2007).

Os maiores estímulos para o desenvolvimento do roteiro vieram das idéias de Jurandir Freire Costa e do livro *Cidade Partida*, de Zuenir Ventura. *O primeiro dia* tenta ecoar os conceitos que eles desenvolvem sobre a incapacidade dos brasileiros de lidar com a idéia do outro e a cisão social que resulta deste estado de coisas. De acordo com Salles, os ensaios de Ventura e Jurandir sobre “*apartheid* social e afetivo” numa cidade fraturada como o Rio de Janeiro foram fontes de inspiração essenciais para a criação da história do filme.

Zuenir Ventura lançou *Cidade Partida* (1994) um ano depois da violenta chacina de Vigário Geral²¹. No livro, o jornalista carioca narra sua experiência de aproximação entre dois mundos: a favela Vigário Geral e a organização não-governamental Viva Rio, fundada por cidadãos “do asfalto”. O livro de Zuenir reúne informações desde a década de 1950 sobre a crescente violência no Rio de Janeiro e ainda traz experiências e entrevistas realizadas pelo autor que durante dez meses freqüentou Vigário Geral. A cisão entre o asfalto e o morro é o tema principal do livro, como o próprio título evidencia.

De acordo com Daniela Thomas, em entrevista a Kleber Mendonça Filho (1999)²², os artigos escritos pelo psicanalista Jurandir Freire Costa sobre o caso do índio Galdino, em Brasília²³, foram também influenciadores do caminho que enxergaram para o filme. Freire fala da cisão psíquica que existe na sociedade e da existência de uma ‘coisificação’ do outro no Brasil.

“Esta incapacidade de ver o outro ficou tão bem delineada pelos artigos que decidimos fazer um filme aonde os personagens vindos de mundos à parte pudessem, pela primeira vez, se olhar. Imaginamos que Maria, o personagem da Fernanda, seria uma das pacientes do Jurandir, enquanto o João representaria o índio Galdino. Brecht dizia ‘aquele que você mais teme pode ser seu

²¹ Na madrugada do dia 29 de agosto de 1993, a favela de Vigário Geral, no município do Rio de Janeiro, foi invadida por um grupo de aproximadamente 50 homens encapuzados e fortemente armados que arrombaram casas e assassinaram 21 moradores, entre jovens, adultos e crianças, atingindo famílias inteiras. Segundo o Ministério Público, o crime ocorreu em represália à morte de quatro policiais militares, atribuída a traficantes daquela região, numa praça da mesma favela, denominada “Catolé do Rocha”, no dia anterior.

²² Durante a 23ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em novembro de 1999, Daniela Thomas e Walter Salles concederam uma entrevista a Kleber Mendonça Filho, que está na íntegra no site <http://cf.uol.com.br/cinemascopeio/entrevista.cfm?CodEntrevista=45>.

²³ No dia 20 de abril de 1997, o índio pataxó Galdino Jesus dos Santos foi brutalmente assassinado em Brasília por cinco jovens de classe média alta, enquanto dormia em um ponto de ônibus.

salvador’ e, com isso, o filme foi criado sob o impacto desse material que dá ao nosso trabalho sua estrutura estilhaçada composta por momentos de enorme esperança e grande desesperança” (THOMAS in FILHO, 1999).

Outra influência no resultado do filme foi o documentário sobre a violência urbana no Rio de Janeiro, *Notícias de uma guerra particular* (Brasil – 1999), dirigido por João Moreira Salles (irmão de Walter) e Kátia Lund. Salles participou do documentário e montou a versão francesa chamada *Vidas Curtas*, em homenagem a *Vidas Secas* (Brasil – 1963), de Nelson Pereira dos Santos. Na entrevista a Filho, Salles aponta que durante o processo do documentário surgiram indicações de que deveriam olhar para algo que não mais se via.

Em *O primeiro dia*, dois mundos se opõem: a favela e o asfalto, os pobres e os ricos e, de acordo com Thomas, este é um fato que está presente de forma brutal na vida das pessoas, das cidades e de todo o Brasil. Segundo a diretora, a realidade destes dois universos distintos numa mesma cidade pode parecer esquemática e simplista, mas está lá, é real,

“como duas cápsulas de tempo convivendo por capricho de alguma divindade sádica: nos morros a cidade medieval, dominada por príncipes analfabetos, com seus fuzis, cheia de pragas e disputas, de música e crianças, e do outro, à beira mar, o pesadelo moderno: a metrópole dos prédios de apartamentos, amontoados uns sobre os outros e ocupados por seres humanos alienados e obcecados pelo amor romântico e por bens materiais” (THOMAS em *release* de 2007).

Para Salles, a banalidade perversa com a qual essa cisão acontece é impressionante. Um lado finge que o outro não existe e, para o diretor, trata-se, portanto, de uma verdadeira questão do olhar. Em *O primeiro dia*, o diálogo entre a favela e o asfalto acontece num outro espaço: na tela do cinema.

Mais uma vez, interessa ao cineasta mostrar a necessidade de se reaprender a olhar, a enxergar o outro. E, na opinião de Salles, se uma imagem de *O primeiro dia* pode sintetizar esse sentimento é aquela em que o personagem de Fernanda Torres pela primeira vez olha o que está à frente da janela dela.

“Toda vez que é enquadrado aquele espaço, a janela está abaixada. Ela não quer ver. Só a partir do momento em que ela vive a mudança do milênio, ela aceita a idéia do outro, da alteridade, e abre a janela” (SALLES in SARNO, 2001).

6.0.13 Um filme coletivo

O primeiro dia dá continuidade a uma forma de realização cinematográfica iniciada em *Terra Estrangeira*, primeira parceria de Salles e Daniela Thomas, que se caracteriza pelo dinamismo e um enorme prazer de filmar com um pequeno grupo sintonizado. Além da dupla de diretores, grande parte da equipe teve participação autoral no projeto. Alguns exemplos desse processo coletivo são: a interpretação do ator Matheus Nachtergaele – que, segundo Salles, em *A linguagem do cinema*, leu o texto de João Emanuel Carneiro, pesquisou o que o personagem poderia ser na vida real e acabou recriando quase todas as falas –; a contribuição de Fernanda Torres – que escreveu toda a cena da farmácia – e de Nelson Sargento – cujo samba cantado por ele na seqüência da prisão, foi sugerido pelo próprio músico –; e, finalmente, a movimentação dos atores no topo do prédio – concebida e ensaiada pelos próprios atores Luiz Carlos Vasconcelos e Fernanda Torres que, de acordo com Thomas, trouxeram opções de coreografias que foram incorporadas nos ensaios nas poucas horas que antecederam o *reveillon*, filmado em tempo real.

“A maneira que encontramos foi trabalhar de uma forma muito coletiva e também mais intuitiva do que qualquer outro projeto, pela urgência com a qual o [convite da *Arte*] aceitamos. Foi um trabalho feito por adição, no qual a aventura coletiva foi levada ao paroxismo” (SALLES in FILHO, 1999).

A equipe de *O primeiro dia* é constituída de parceiros que já participaram de outros projetos do diretor Salles, como o fotógrafo Walter Carvalho, que trabalhou em *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil*. Em *O primeiro dia*, Walter Carvalho realiza uma fotografia dramática e carregada de contrastes. De acordo com o *release* do filme, o diretor de fotografia corporificou o desejo dos diretores de realizar um filme urgente e nervoso.

Para Walter Carvalho, *O primeiro dia* se encaixa no perfil das novas produções nacionais de médio e pequeno porte, e a fotografia desenvolvida por ele seguiu este exato modelo, “sem perda no resultado técnico e visual do filme”, como afirma no *release*. Esses filmes, na opinião do diretor de fotografia, se baseiam em roteiros ágeis e inteligentes, equipes menores, locações acessíveis, redução no volume dos equipamentos e na escolha certa do seu *casting*. Para ele, assim esses filmes podem encontrar o difícil diálogo com o grande público, na disputa desleal do nosso mercado com o norte-americano.

“Nos filmes realizados com orçamentos menores, cada departamento procura resolver as dificuldades de forma econômica e criativa. Neste caso, procuramos encontrar a fotografia no roteiro, na dramaturgia dos seus personagens, sem criar nenhuma maquiagem especial. Um filme não é uma engenharia de efeitos. Muito mais importante do que aparato tecnológico é o que está diante das câmeras” (CARVALHO em *release* de 2007).

A trilha sonora musical ficou a cargo de Antonio Pinto, que também trabalhou em *Central do Brasil*. Junto de Eduardo Bid e Naná Vasconcellos, Antonio criou melodias comoventes que inspiraram os ensaios do filme. O diretor de *casting* Sergio Machado incorporou novos talentos ao filme e realizou uma figuração inteiramente composta por não-profissionais. Machado também realizou o *casting* de *Central do Brasil*.

Sobre a parceria com Daniela Thomas em *O primeiro dia*, Salles afirma que a mão de Thomas está claramente presente no filme, rebatendo críticas sobre a autoria menor da diretora na realização. De acordo com o diretor, em entrevista a Filho (1999), foi Daniela quem tornou o filme possível, quem desenhou suas feições, quem delineou o roteiro, escolheu o elenco – com a exceção de Luiz Carlos Vasconcelos que o diretor conheceu durante a seleção de *Central do Brasil* – e tam-

bém quem os ensaiou. “Quando um filme é resultado do trabalho de tantos co-autores, é necessário que haja uma pessoa [Daniela Thomas] responsável pela definição de um vetor de desenvolvimento”, afirma Salles (in FILHO, 1999).

O primeiro dia recebeu o prêmio de Melhor Diretor, Melhor Roteiro e Melhor Ator, para Matheus Nachtergaele, no Grande Prêmio Cinema Brasil, em 2000, além de ser considerado o Melhor Filme Ibero-americano, pela Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematograficas (México, 2000). A Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) ainda premiou Fernanda Torres como Melhor Atriz e Luiz Carlos Vasconcelos como Melhor Ator, em 2000.

6.0.14 Em tempo real

Há no filme um sentido de urgência que move os personagens e, que de certa forma, ecoa em seu processo de realização. Equipe pequena, filmagem em tempo real, equipamentos leves, sem gruas, uso praticamente exclusivo de câmera na mão e ensaio prévio das cenas trouxeram uma grande agilidade às filmagens que aconteceram em apenas três semanas.

“De cara, houve um desejo de o filme ser feito de uma forma coletiva, mas que também tivesse uma qualidade estilizada e que incorporasse vários personagens que estariam em movimento naquela noite do dia 31. E, por trás de tudo isso, haveria o problema da incomunicação nessa cidade, que espelha, de alguma forma, os problemas de incomunicação e o problema de olhar o outro que existe no país como um todo” (SALLES in SARNO, 2001).

Para representar essa idéia da incomunicação, surgiu a “gramática visual” dos corredores no filme. De acordo com Thomas, em *A linguagem do cinema*, esse processo foi descoberto durante a pesquisa das locações.



Figura 6.19: Corredores de *O primeiro dia*: Depósito de armas, presídio, favela e apartamento de Maria (visto do alto a escada)

Os diferentes espaços da prisão, da favela e do apartamento de classe média em *O primeiro dia* são interligados por um mesmo elemento: corredores escuros, longos, claustrofóbicos e inquietantes. Para Salles, os corredores constituem uma rima visual para lembrar o quanto são distantes e próximos aqueles personagens. “A estrutura labiríntica da cidade induz a isso, tornando possível utilizar a geografia como um elemento narrativo”, afirma o diretor, no *release* do filme (1999).

O corredor da prisão (Fig. 22) foi construído para as filmagens, mas a arquitetura da favela nada mais é do que uma aglomeração de vários corredores. “Assim que você entra, você entende que está no interior / exterior ao mesmo tempo. Não é uma externa de verdade, sempre com as paredes passando por você” (Fig. 23), descreve Thomas, em *A linguagem do cinema*. Outro corredor representado no filme é o depósito de armas do Estado do Rio de Janeiro que foi filmado como realmente é: um cômodo com diversos corredores apertados e cheios de armas (Fig. 21). A filmagem no local



Figura 6.20: Corredores de *O primeiro dia*: Depósito de armas, presídio, favela e apartamento de Maria (visto do alto a escada)

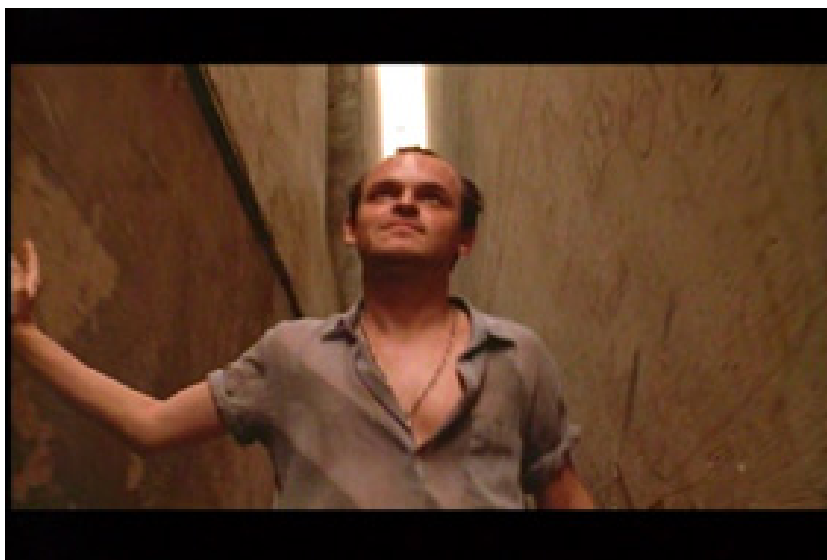


Figura 6.21: Corredores de *O primeiro dia*: Depósito de armas, presídio, favela e apartamento de Maria (visto do alto a escada)



Figura 6.22: Corredores de *O primeiro dia*: Depósito de armas, presídio, favela e apartamento de Maria (visto do alto a escada)

foi realizada com câmera na mão²⁴ e “um calor de 40 graus”, de acordo com Thomas. O contraste e as áreas de sombra e luz foram utilizados para potencializar a angústia da cena.

De acordo com Salles, uma das coisas interessantes no projeto de *O primeiro dia* foi a necessidade de se filmar em tempo real, na noite de *reveillon*, no Rio de Janeiro. Tudo o que foi filmado no teto do prédio, por exemplo, foi realizado em tempo real. Mais uma vez, essa estratégia remete à experiência do realizador como documentarista – “necessidade de incorporação daquilo que está acontecendo naquele momento específico”, como ele afirma em *A linguagem do cinema*. “O momento de você captar o real é o único momento, não há outra oportunidade. Já estou acostumado com o documentário em perceber essas coisas sem a tensão do momento” (SALLES in SARNO, 2001).

²⁴ A levíssima Aaton 35mm, que se tornou sonora graças a cobertores que a embrulhavam, de acordo com o *release* (1999).

As cenas do topo do prédio constituem a mais longa seqüência do filme, a mais trabalhada pela equipe e a mais significativa da trama também. A seqüência foi filmada em tempo real, minutos antes da virada do ano de 1998 para 1999, e de uma só vez – claro que depois de exaustivos ensaios do elenco e da equipe de filmagem. Recriar um *reveillon* em Copacabana não estava nos planos da equipe, por questões de falta de tempo e do baixo orçamento. De acordo com Thomas, depois dos ensaios na tarde do dia 31 de dezembro, os atores estavam no espaço, os Walters (Salles e Carvalho) nos lugares posicionados e tudo estava pronto para ser filmado na hora do estouro dos fogos de artifício. Assim, tudo foi filmado de primeira, devido à grande concentração de todos no *set* de filmagem.

Nessa seqüência tão bela e de tamanha significação para a história do filme, Salles e Thomas realizaram o encontro de João e Maria e, conseqüentemente, o encontro dos dois mundos que não se esbarram. Como a sinopse contida no DVD do filme anuncia: “é nesse espaço, entre o céu e a terra, na utopia de uma única noite, que a cidade partida finalmente se abraça, que o milagre se produz... até a chegada do primeiro dia”.

“*O primeiro dia* quer acreditar que aquele espaço utópico que é o teto do prédio de Copacabana, naquela última noite do milênio, possa ser projetado nos dias e noites que virão a seguir. Mas a própria experiência do documentário e a compreensão do Brasil de hoje nos levou a uma não-romantização do final do filme. Para a carreira comercial de *O primeiro dia*, teria sido melhor se tivéssemos alforriado João. Infelizmente, esta não é a realidade do país. Os únicos que se salvam são os de classe média para cima. Optamos por fazer um filme manifesto que refletisse a situação pela qual passa este país” (SALLES in FILHO, 1999).

Em *O primeiro dia*, os dois personagens principais se desenvolvem na história com relações inversas com o tempo. João escapa do seu destino e não tem tempo a perder, mas também não pode fazer com que o relógio pare. Maria está perdida, gostaria de dilatar o tempo e deseja dar fim a sua vida. Os dois desejos colidentes se encontram naquele topo do prédio, no momento da virada. É ali que João salva Maria e lhe dá a oportunidade de viver o primeiro dia – que ela não desejava e ele nem acreditava. O teto do prédio é o espaço de redenção dos dois personagens e o seu encontro é o desejo – mesmo que utópico dos realizadores – do abraço possível desses dois mundos.

Ao “transformar”, através da montagem, os tiros da arma de João em fogos de artifício (Figs. 25 e 26), *O primeiro dia* traz, enfim, um sentimento de alívio. Toda a angústia retratada até então se atenua quando a seqüência fica só com o som da música e os fogos fazendo desenhos no céu. O tiro que se transforma em fogo de artifício é o que Martin (1990) chama de símbolo plástico, utilizado em “planos em que o movimento de um objeto ou um gesto – ou sua ressonância afetiva – pode evocar uma realidade de outra ordem” (MARTIN, 1990, p.100-101). O teórico francês completa: “a força e a eficácia do símbolo serão tanto maiores quanto menos visível ele for de início, quanto menos fabricado e artificial parecer” (MARTIN, 1990, p. 105).

Daniela Thomas acredita que *O primeiro dia* é um filme que traz perguntas e não soluções. Sobre a comparação deste filme com o anterior do diretor Salles (*Central do Brasil*), em entrevista a Kleber Mendonça Filho (1999), a diretora disse que este é um filme mais difícil, mais duro e que mostra o Rio de Janeiro de uma forma pouco vaidosa. “O público vai esbarrar numa imagem desagradável da cidade, do Brasil. [...] Em *O primeiro dia* a mensagem é mais dura ainda, sem redenção”, afirma Thomas.



Figura 6.23: Seqüência de planos que sugere a transformação dos tiros em fogos de artifícios em *O primeiro dia*



Figura 6.24: Seqüência de planos que sugere a transformação dos tiros em fogos de artifícios em *O primeiro dia*

“Somos um pouco sádicos, o caos não será resolvido nessa equação desse filme. Pelo contrário, não se resolve uma questão dessa ordem com uma pequena ação. O filme termina no recomeço da história” (THOMAS in SARNO, 2001).

Salles acredita que todo seu trabalho – e também as obras realizadas na Videofilmes – está imbuído num desejo de transformação, modificação, como afirma em *A linguagem do cinema*.

“Não é à toa que a questão da identidade é tão presente nos filmes feitos nos últimos cinco anos. É para saber exatamente pra onde a gente vai. É a não aceitação de um *status quo*. Não é à toa que todos os personagens que a gente fez estão querendo ultrapassar o ponto de onde saíram e ainda estão com a vida em aberto” (SALLES in SARNO, 2001).

Esse desejo de mudança, mesmo sem saber bem para onde, é característica de João e Maria e de muitos outros personagens de Salles, como pode ser verificado nos protagonistas do longa-metragem seguinte do diretor: *Abril despedaçado* (2001).

6.0.15 *Abril despedaçado*

Cada vez que o relógio marca mais um, mais um, mais um, na verdade

ele está dizendo menos um, menos um, menos um.

(Salles citando Mário Peixoto)²⁵

Abril despedaçado (Brasil / Suíça / França - 2001) é o quinto longa-metragem do diretor Walter Salles e é o primeiro a tratar de um universo fabular que tem o sertão brasileiro como palco da eterna luta entre tradição e o desejo de liberdade. Duas famílias, Breves e Ferreira, estão envolvidas em disputa de terras e travam entre si uma guerra de sangue. Quando alguém de uma

²⁵ SALLES em extras do DVD *Abril despedaçado*, 2002.



Figura 6.25: *Abril despedaçado*: Camisa balançando ao vento

família é assassinado, um membro dessa família tem permissão de cobrar o sangue de um membro da outra. O filme é uma adaptação do romance homônimo do albanês Ismail Kadaré²⁶.

Sertão brasileiro, 1910. O filme começa com uma silhueta negra contrastada com um fundo azul e a voz de uma criança (o menino chamado de Pacu, interpretado por Ravi Ramos Lacerda) em *off*. Menino, assim chamado pela família, é o narrador do que será contado, assim que ele conseguir se *alemburar* de uma história, porque outra não sai de sua cabeça: “é a minha história, de meu irmão e de uma camisa no vento”, relata.

Uma camisa manchada de sangue balança ao vento (Fig. 27). O pai (José Dumont), junto da mãe (Rita Assmary) e do Menino, anuncia que o sangue começou a amarelar. Esse é o sinal de que o ciclo de sangue vai continuar. Atrás da camisa aparece Tonho (Rodrigo Santoro), o filho mais velho da família Breves.

²⁶ KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



Figura 6.26: Bolandeira do ponto de vista do sol castigante em *Abril despedaçado*

A família Breves vive em Riacho das Almas, onde a água já secou e só sobraram as almas, como bem define Menino, e onde “o sol ferve a cabeça, assim como a rapadura no tacho”. É nesse meio do nada, “em cima do chão e debaixo do sol”, que eles disputam pedaços de terra com os Ferreira, criadores de gado e donos de uma melhor situação de vida.

O sustento dos Breves vem da plantação de cana-de-açúcar e de seu beneficiamento para fazer rapadura. Todos trabalham na bolandeira – antiga moenda de cana, feita de madeira e movida pela força dos bois (Fig. 28). O pai conduz os animais, Menino carrega a cana, Tonho mói os colmos e a mãe retira o bagaço. Por ali, a vida não é fácil e o futuro não parece diferente do que é o presente: todos os dias, a família Breves trabalha na bolandeira, também num ciclo sem fim. Mas é Menino o único a enxergar este condicionamento em que vivem.

Chega a vez de Tonho vingar a morte de seu irmão Inácio (Caio Junqueira). Não há mais tempo, a camisa

já amarelou. O pai lembra-o de sua obrigação, a mãe pede para que ele faça descansar a alma de seu outro filho, mas Menino não aceita. É essa a sina dos Breves, não há escapatória. Sob a luz da lua cheia, Tonho sai em busca da casa da família Ferreira e em direção a sua incumbência.

Menino é o único a não aceitar a ordem dessa disputa de terras e mortes. É dele a leitura de que esse ciclo mortal não vai deixar sobrar ninguém. Mas Tonho cumpre sua missão. Essa é a lei: olho por olho, homem por homem. Depois do enterro do morto, Tonho pede a trégua ao patriarca dos Ferreira – um velho cego dos dois olhos (Everaldo de Souza Pontes). O velho concede a mesma trégua que os Breves concederam ao seu neto: até a próxima lua (quando o sangue secar na camisa).

O velho coloca no braço de Tonho uma fita negra (“de um morto para outro”) para simbolizar que a vida do jovem Breves vai durar a trégua de uma camisa ensangüentada. Antes de Tonho deixar a casa dos Ferreira, o velho pergunta sua idade e ele responde: “20”. O velho continua: “a tua vida agora tá dividida em dois. Os vinte anos que tu já viveu e o pouco tempo que te resta pra viver”, e ainda diz que Tonho nem conhecerá o amor. Ao som das batidas de um relógio, o velho completa a profecia: “tá vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um, ele vai tá dizendo: menos um, menos um, menos um” – aqui, Salles faz uma homenagem a uma frase que ouviu do diretor de *Limite* (Brasil – 1931), Mário Peixoto.

Antes de Tonho voltar para casa, Menino é surpreendido por dois viajantes: Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos) e Clara (Flávia Marco Antonio), que procuram a cidade mais próxima, Bom Sossego. Menino os aponta o caminho e Clara lhe presenteia com um livro. Mesmo sem saber ler, o menino se encanta com o presente, já que sabe “ler as figuras”.

Quando Tonho retorna, a mãe se orgulha e retira a camisa do varal. Agora, a alma de Inácio terá descanso. O pai ainda lhe pede ajuda para resolver algumas coisas da casa antes da próxima lua, como consertar o telhado em caso de chuva. Tonho aceita em silêncio, enquanto Menino, mais uma vez, resignado, responde ao pai que por lá “chove nunca”.

Com o livro, o menino libera sua imaginação. Ele troca o balanço – sua única distração na fazenda – para sonhar com as histórias do livro, que “fala de tudo”, como ele explica ao irmão. Se Menino é o único a contestar o modo de vida por aquelas bandas, agora ele sonha com o mar, com a sereia que lhe deu o livro e um mundo de peixes, siris, navios.

Na cidade, o pai e Tonho se surpreendem com novidades. O pai é pego de surpresa com o pagamento que recebe pelas rapaduras. O dono da venda (Othon Bastos) informa-lhe que a quantia está certa, os preços da rapadura é que baixaram por conta das usinas a vapor. “É o progresso”, anuncia o negociante, que ainda completa, dizendo que os Breves deveriam seguir o exemplo. Tonho se espanta com a chegada de Salustiano e Clara montados em pernas-de-pau para anunciar o espetáculo circense da noite seguinte. Na volta da cidade, o pai não se conforma e Tonho sonha.

A cena de negociação da rapadura entre o pai Breves e o dono da venda é uma referência emblemática a outros filmes do período do Cinema Novo que desejavam retratar a opressão do trabalhador frente ao explorador. Cenas como essa estão presentes em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e também em *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. No filme de Salles, a parte mais fraca perde para a mais forte, devido ao “progresso” tecnológico, às usinas de vapor; ou seja, todo o empenho dos Breves no trabalho da bolandeira é obsoleto. Oricchio analisa a cena como um anúncio do desgaste de um ciclo econômico:

“E, como ele, anuncia-se todo um modo de vida destinado a desaparecer, com suas tradições, seus usos e costumes, incluindo aquele malfadado, que dá tema ao filme, das brigas de família e da vingança ininterrupta. [José Dumont [o pai] é passado; Pacu, o garoto, aquele que olha para o futuro (o mar), e Tonho se dilacera entre um e outro” (ORICCHIO, 2003, p. 147).

Em casa, Tonho conta a Menino que viu a sereia e que ela é do circo. O menino fica intrigado. A família segue trabalhando. No fim do dia, Menino fala a Tonho de sua vontade de ver o circo. O irmão mais velho lhe diz que o pai nunca permitiria. Lucidamente, Menino sentencia: “a gente é que nem os boi: roda, roda e nunca sai do lugar”. À noite, Tonho toma a decisão de fazer a vontade do menino. Os dois fogem para ver o circo. Lá, Tonho fica maravilhado com Clara e seus truques com fogo. Ele não consegue tirar os olhos da moça. No circo, os irmãos Breves se encantam e riem das maravilhas do espetáculo.

Ao fim da apresentação, Menino procura Clara para que ela o ajude a *lembrar* a história, e também lhe apresenta seu irmão. Salustiano não gosta e tenta espantar os dois; mas, antes, resolve dar um nome ao menino sem nome, um nome que será só seu: Pacu – já que ele gosta tanto de “bicho do mar”. Menino é esperto: na volta do circo, questiona a Tonho se o “brincante” estava lhe fazendo de besta, já que “Pacu é peixe de rio”.

Através das cores do circo, da leveza do riso e do fascínio do fogo, os brincantes trazem a Pacu a possibilidade de realização do seu sonho. Salustiano e Clara representam totalmente o inverso de tudo o que Tonho e Pacu presenciaram em sua vida seca e árida no sertão. Para Contardo Calligaris (2000), o riso, o fantástico das pernas-de-pau e das labaredas de fogo cuspidas são os “cantos da sereia que convidam a esquecer as obrigações mortíferas e a pegar a estrada” (CALLIGARIS, 2000, p. 7). O autor ainda expõe a complex-

idade do casal circense²⁷: “os brincantes são os portandartes da modernidade, na qual sonhos, anseios e sentimentos (também o ódio) falam mais alto que o cânone da tradição” (CALLIGARIS, 2000, p. 7).

Ao chegarem em casa, Tonho e Pacu são surpreendidos pelo pai, que não aceita que tenham ido à festa numa hora daquelas e diz a Tonho que ele perdera o respeito pelos mortos da casa e que ele deveria se guiar pelo irmão mais velho falecido. Tonho, de pronto e pela primeira vez, responde: “Se preocupe, não. Já tô seguindo os passos dele”. O pai não acredita na provocação e manda o filho se calar. Tonho o enfrenta mais uma vez, e acaba apanhando. Nessa seqüência, o trabalho de iluminação é de uma força narrativa intensa: as chicotadas são “entendidas” pelo movimento de aumento e diminuição das chamas dos candeeiros na mão do pai e de Pacu. O diretor de fotografia Walter Carvalho utilizou apenas a luz de velas para iluminar o rosto dos atores: “eu só pedia pra chegar perto do rosto, tanto que quando o candeeiro apaga com a violência do pai batendo no filho some a luz do Rodrigo [Santoro]” (CARVALHO in MONCAIO, 2002) – (Fig. 29).

Assustado, Tonho parece não querer aceitar o destino que está fadado a seguir. Pacu, sabiamente, lhe diz que ele tem que ir embora. Porém, no dia seguinte, tudo continua igual: o trabalho, o calor, a bolandeira. Mas, de repente, os bois empacam e param de rodar. No fim do serviço, Pacu percebe que dessa vez os bois estão rodando sozinhos em volta da bolandeira. Tonho, que segura nos ombros a canga que prende os bois, se assusta e, em silêncio, volta ao trabalho. Em uma dupla metáfora visual, Salles mostra como os bois e os Breves estão presos ao ciclo do trabalho e da sua própria tradição.

No dia seguinte, Pacu acorda e não vê Tonho ao seu lado. O menino fica contente. Tonho saíra em busca de

²⁷ Oricchio (2003) acredita que Salles realiza duas conexões com o seu casal circense: a primeira com Lorde Cigano (José Wilker) e Salomé (Betty Faria), personagens de *Bye bye Brasil* (Brasil, 1979), direção de Cacá Diegues; e a segunda com o casal que escapa da morte em *O sétimo selo* (*Det Sjunde inseglet* – Suécia – 1956), de Ingmar Bergman.



Figura 6.27: Cena de *Abril despedaçado*: iluminação feita somente de velas

Clara na cidade e resolvera seguir até Ventura com os circenses. Pela primeira vez, Tonho trilha caminhos nunca imaginados e ele está cada vez mais encantado com Clara. Ela, por sua vez, se percebe também interessada em Tonho. Mas o jovem Breves tem pouco tempo: depois de Ventura, terá que voltar.

Em casa, os pais se preocupam com o sumiço do filho. Eles já perderam tudo e, se Tonho não voltar, a família perderá também a honra. Em Ventura, Tonho se entrega aos encantos de Clara. Ele experimenta sensações que nunca havia sentido, como na seqüência em que ele roda Clara no alto de uma corda. Os enquadramentos, o movimento circular, a velocidade dos giros e o contraste com o azul do céu endossam essa seqüência com beleza e representação narrativa. Tonho está apaixonado e se declara, mas Salustiano não gosta do que vê e tira Clara de perto dele.

Tonho volta ao lar, para a felicidade dos pais e desespero do irmão sonhador. O seu tempo está acabando. A camisa continua a amarelar. Mas, antes da desgraça, Pacu proporciona a Tonho um “vôo” em seu

balanço (em mais uma bela seqüência do filme). “Hoje tu fica no meu lugar, e eu, no teu”, propõe o menino. Tonho aceita e, por alguns segundos, experimenta de novo a sensação de liberdade que conhecera com Clara na cidade. Entretanto, em meio ao êxtase de seu vôo, Tonho é abatido: a corda do balanço se rompe e ele cai. Não há escapatória: ao jovem Breves não é permitido voar. Tonho fica caído no chão e todos aguardam apreensivos. De repente, ele se levanta, sorrindo, pegando uma peça no irmão que começa a rir, seguido pela mãe e até pelo pai. Porém, as risadas dos integrantes da família cessam ao se surpreenderem com o riso – talvez inédito – do pai naquele momento.

A lua está quase cheia. Em Ventura, Clara não consegue se concentrar no espetáculo. Ela está apaixonada por Tonho. Salustiano lhe diz que Tonho já está morto, mas Clara rebate, dizendo que ela não está e vai embora. Na casa dos Ferreira, a viúva afirma ao velho cego que a camisa amarelou. Mas a câmera deixa claro que a camisa ainda está coberta do sangue avermelhado. O velho, então, dá a permissão para que Matheus (Wagner Moura) cobre o sangue do próximo Breves.

Lua completamente preenchida: fim da trégua. Agora, quem dita a hora é a camisa. Assim, o pai dá as últimas instruções a Tonho. Pacu, sem seu livro – retirado pelo pai – tenta se *alembra* da história, quando Clara aparece na fazenda. Como em seus sonhos, a sereia vem buscar o menino, mas Tonho toma seu lugar e sai ao encontro de Clara. Na casa de rapadura, Clara diz a Tonho que se libertara por causa dele e que ele também poderia se libertar. Os dois se beijam. Quando Clara arranca a braçadeira de Tonho, uma chuva torrencial cai. Livre e nas águas da chuva, Tonho se batiza no amor.

Pacu brinca na chuva, mas ele vê a lua no céu e, logo depois, Clara deixando a fazenda. A chuva acaba e o menino percebe tudo que está para acontecer. Matheus está à espreita da casa. Pacu vai até a casa de rapadura e vê Tonho dormindo. O menino decide ve-

stir sua braçadeira negra, pega o chapéu do irmão e sai pela estrada. Agora é Pacu quem fica no lugar de Tonho. O filme volta para a primeira seqüência, em que Pacu andava pela estrada, tentando se *alembrear* da outra história: agora, todos conhecem a sua.

Tonho acorda ao som do trovão e das risadas de Pacu, mas quando o encontra já é tarde demais. O sangue dos Breves fora cobrado. Os pais ouvem o tiro, mas quem está morto é Menino. Tonho leva o corpo do irmão de volta para casa e abandona a fazenda, em silêncio. Ele sai pela estrada e, na encruzilhada, toma o caminho que não o da cidade.

Com Pacu morto, não existe mais um narrador. Aí, o caminho de Tonho (e da história) segue os sonhos do menino e acaba no mar. Um mar imenso, azul, de ondas livres. “No mar, ninguém morria. E tinha lugar pra todo mundo. No mar, eles viviam tão feliz, mas tão feliz, que não conseguia mais parar de dar risada”, sonhara o menino.

6.0.16 Sertão crepuscular

O projeto de filmar *Abril despedaçado* surgiu quando Salles recebeu o livro homônimo de presente de seu irmão, João Moreira Salles, ao viajar para os lançamentos internacionais de *Central do Brasil*. O diretor afirma ter passado 12 meses na estrada e ter devorado um grande número de livros naquele período, sendo que o que mais o marcara fora o de Kadaré, como relatou a Calligaris (2000). “Fiquei profundamente impactado com a força bruta e simbólica daquela história que remetia, de alguma forma, a um relato das origens”, afirma Salles no *site* do filme²⁸.

O cineasta estava envolvido em outros projetos na época, todos maiores em escala do que *Abril Despedaçado*, mas não conseguia esquecer o drama daquele jovem cuja vida se partia em duas. “Quando percebi, já

²⁸ SALLES, Walter. In: *Notas do diretor*. Disponível em www.abril despedacado.com.br (acesso em 26 de junho de 2007).

havia começado a adaptação do livro. E abandonado os outros projetos aparentemente mais fáceis e acessíveis”, comenta Salles no *site*. Naquele momento, o realizador desejava escrever um roteiro para Vinícius de Oliveira – o menino de *Central do Brasil* – mas o ator cresceu demais para o personagem, no intervalo entre as duas produções, e acabou fazendo uma pequena participação no filme, como membro da família Ferreira.

O encantamento de Salles com a obra de Kadaré foi maior que a frustração de perder seu ator principal. A escolha do livro e a feitura do roteiro foram concebidas em aeroportos e aviões e, segundo Calligaris (2000), estes são lugares ideais para viver e reviver o mito da perda inicial da terra e tradição, temas essenciais da obra literária e da adaptação cinematográfica de Salles. Sobre o livro, o diretor comenta:

“Me impressionou muito pela sua narrativa essencial e ao mesmo tempo poética. Há no livro uma coisa fascinante que é o embate entre tradição e liberdade, ou o desejo de liberdade. Esta busca pela liberdade sacrifica a tradição, que está ligada intimamente à violência, ou seja, negar a violência resulta no rompimento com as raízes e com a tradição” (SALLES in FILHO, 1999).

Durante a pré-produção do filme foi realizado um longo processo de pesquisa. De acordo com Salles, no *site* do filme, esse processo queria investigar as características das guerras entre famílias no Brasil, ponto de partida do filme. Em entrevista a Filho (1999), Salles afirma ter lido tudo sobre o conflito entre os Inhamuns (Ceará), os Monte e os Feitosa e os conflitos em Exú (Pernambuco) – personagens e situações muito próximos daqueles descritos no livro albanês. “Como eu vim do documentário, mesmo para fazer uma coisa que tenha uma qualidade fabular, portanto não totalmente

realista, eu preciso partir de uma base realista”, completa Salles em entrevista a Mattos²⁹.

Com os resultados dessa pesquisa na mão, Salles procurou Ismail Kadaré, como relata no *site*, que acabou por “libertar” o diretor da obrigação de seguir todos os passos dos personagens de seu livro, já que as diferenças culturais entre o Brasil e a Albânia não têm equivalência. Por sugestão de Kadaré, o diretor mergulhou em outro processo de estudo: a tragédia grega; mais especificamente, as peças de Ésquilo que abordou dramaturgicamente as dívidas de sangue entre famílias. De acordo com o diretor, até o século 7 d.C., os crimes de sangue cometidos na Grécia não eram julgados pelo Estado. Ainda através de suas pesquisas, constatou-se que, na ausência do Estado, as lutas pela terra entre famílias também acabaram se desenvolvendo no Brasil.

No filme, Salles transporta a história albanesa para o sertão brasileiro e realiza uma obra de qualidade fabular. Dessa forma, Salles reafirma o caráter universal do conflito presente no livro, que poderia se passar no Brasil no início do século passado ou em qualquer outro lugar e época. “O romance de Kadaré trata do confronto secular entre os homens, da angústia frente à morte e do desejo de ultrapassar este ciclo inelutável”, completa Salles, no *site*.

Mas não só a mudança geográfica está presente no filme. Salles parte do mesmo princípio da disputa de terras entre as famílias, mas adiciona elementos que lhe são próprios: o menino Pacu – narrador da história, porta-voz de inquietações e dono de um olhar inocente –; os brincantes – mensageiros de sonho e beleza àquela região tão desértica –; a busca pela segunda chance a alguns personagens, também presente em outros filmes do diretor; o final poético; e, como já descrito anteriormente, o retrato do sertão nordestino, com suas cores e características físicas e culturais.

²⁹ MATTOS, Carlos Alberto; ALBAGLI, Fernando; JANOT, Marcelo; BUTCHER, Pedro. *Entrevista com Walter Salles*. Disponível em www.criticos.com.br/especiais (acesso em 30 de junho de 2006).

De acordo com Salles, todos os estudos realizados para *Abril Despedaçado* acabaram determinando a textura do filme, as opções gramaticais e até mesmo os objetos de cena que seriam utilizados, como, por exemplo, a bolandeira. Salles se encantou pela moenda de madeira quando Walter Carvalho lhe apresentou o documentário em curta-metragem *A bolandeira* (Brasil – 1968), dirigido por seu irmão Vladimir Carvalho, que conta em 10 minutos a história de um antigo engenho de açúcar. Salles encontrou na bolandeira o símbolo perfeito para a passagem do tempo – tema inerente ao filme –, bem como do ciclo de vida e morte arcaico do lugar.

Uma clara opção formal do filme é a escassez dos diálogos do roteiro – concebido por Salles, Sérgio Machado (também assistente de direção) e Karim Aïnouz. As palavras estão no filme, mas, principalmente, a história é contada através das imagens. Em entrevista à revista *Época*, em abril de 2002, Salles conta que a qualidade não verbal do livro também o encantou:

“Você vê a maioria dos filmes hoje e tudo parece sublinhado, falado, berrado. Fiquei interessado em partir na contramão desse estado de coisas, e propor um filme feito de olhares, em que a dor fosse interiorizada e não expressa de forma histérica” (SALLES in *ÉPOCA*, 2002).

Em *Abril despedaçado*, a rispidez dos personagens está diretamente ligada à geografia seca do local onde estão inseridos. Assim, seguindo, mais uma vez, os preceitos do mestre italiano Michelangelo Antonioni de que existiria uma relação entre a geografia física e a geografia humana, Salles, Walter Carvalho e Sérgio Machado decidiram filmar em locação. “Era necessário descobrir uma geografia cuja aridez fosse descritiva da aridez dos personagens, um lugar suspenso no tempo, próprio de um universo fabular”, afirma Salles (in CAL-LIGARIS, 2000, p. 10).

Em 1999, Carvalho e Machado partiram de Salvador em direção ao norte e oeste, respectivamente, e por mais de um mês viajaram e fotografaram diversos lugares sertão adentro. A partir dessa pesquisa de locação, que intencionou descobrir lugares diferentes dos cinematografados em *Central do Brasil*, as filmagens de *Abril despedaçado* aconteceram nas cidades de Bom Sossego, Caetitê e Rio de Contas, no interior da Bahia, entre agosto e setembro de 2000. A equipe principal do filme rodou mais de 20.000 km para a realização do longa, numa temperatura média de 40º, como detalha Salles no *site* do filme.

A partir das fotos trazidas por Carvalho e Machado, Salles decidiu construir todo o cenário dos Breves numa região perto de Ibotirama, oeste da Bahia, com a ajuda de Cássio Amarante (diretor de arte), também responsável pelo figurino. De acordo com Walter Carvalho (in MOCAIO, 2007), Salles queria um sertão como o de *Vidas Secas* e junto de seu filho Lula Carvalho (primeiro assistente de câmera) saíram à procura de locações mais áridas. No Ceará, perto de Assaré, os dois encontraram a fazenda que está no filme e fotografaram mais. Amarante reproduziu a fazenda absolutamente igual por fora e o interior ele fez em função da decupagem de Salles. Além da fazenda, a casa de rapadura, a bolandeira, a cerca de madeira e o cemitério dos Breves foram construídos com materiais e por artesãos da região, com o uso dos meios disponíveis no começo do século, como, por exemplo, o transporte em carros de boi. Até mesmo a árvore morta onde fica o balanço foi levada para o cenário de uma distância de 150 km da locação.

Para Calligaris, o espaço onde vive a família Breves é uma tríplice prisão a céu aberto:

“Há o círculo da bolandeira com Tonho e a mãe trabalhando no centro, enquanto o pai empurra os bois e, fechando círculo após círculo, parece manter a família presa na tarefa (o menino fonte de rebeldia é justamente aquele

que sai desse círculo, pois ele vai e vem trazendo a cana). Há a cerca hispida que parece conter os próprios Breves, mais que protegê-los do exterior, e há, ao longe, um amplo círculo de montanhas escuras” (CALLIGARIS, 2000, p. 10).

Como em *Terra estrangeira* e *Central do Brasil*, *Abril despedaçado* reúne em seu elenco atores profissionais e não-profissionais. O processo de *casting* foi conduzido por Sérgio Machado e durou mais de um ano, com mais de 1.500 pessoas entrevistadas. Apenas nove atores profissionais trabalharam no filme, todos os outros fizeram sua estréia no cinema. Ravi Ramos Lacerda (Pacu) e Flávia Marco Antonio (Clara) se destacam em seus primeiros papéis no cinema, sendo que os dois vêm do teatro de rua e do circo, respectivamente. O ator e diretor teatral Luiz Carlos Vasconcelos também colaborou na preparação dos atores e, de acordo com Salles, Vasconcelos é responsável pela ótima preparação do jovem Ravi.

Assim como em seus outros filmes, Salles realizou ensaios com os atores e não-atores, por quase dois meses nas próprias locações. Por 15 dias, José Dumont, Rita Assemany, Rodrigo Santoro e Ravi Lacerda usaram a bolandeira, cortaram cana e produziram (de verdade) rapadura. Os atores da família Breves chegaram até mesmo a dormir na fazenda. Dessa forma, Salles desejava que seus atores agissem da forma mais natural possível, incorporando a labuta diária de seus personagens.

Abril despedaçado foi indicado como Melhor Filme Estrangeiro pela *Hollywood Foreign Press Association* e pela *British Academy of Film and Television Arts*, em 2002. Em 2001, o filme ganhou o Prêmio do Público Jovem (*Leoncino d'Oro*), no 58º Festival Internacional de Cinema de Veneza, e foi eleito um dos melhores filmes internacionais do ano pelo *National Board of Review*.

6.0.17 Hildebrandt e Caravaggio

De acordo com o diretor de fotografia Walter Carvalho, antes do início das filmagens, Salles redigiu um texto sobre o perfil de cada departamento, desde o livro, a direção dos atores, dentre outros³⁰. O texto sobre a fotografia dizia que deveria ser árida e seca, como a geografia que cerca a casa dos Breves, e que uma parte do quadro sempre estaria às escuras. Na opinião de Carvalho, um texto desses vindo da direção dá maior segurança ao seu trabalho.

Em *Abril despedaçado*, a luz é mais que um elemento formal. Além de compor a estética do filme, transforma-se em personagem: sua presença e/ou ausência narram parte da história. A fotografia foi conduzida pela iluminação natural do sertão nordestino. A produção decidiu trabalhar com os tons de cores do lugar, privilegiando os ocres, os tons de terra, os azuis e um preto denso. De acordo com Carvalho (in MOCAIO, 2007), havia o objetivo de perseguir os pretos, devido à presença constante da morte na narrativa, mesmo de dia.

Nas tomadas externas, na maquiagem dos atores e também nos figurinos há a predominância dos ocres para explorar a secura do solo, o sol, o calor e as largas paisagens. O azul também é destacado, a fim de contrastar com a secura dos tons ocres (Figs. 30 e 31). Um exemplo é a seqüência em que Clara roda no alto da corda, contra um céu imensamente azul. Outro momento marcante é quando Tonho “voa”, balançado pelo irmão: a alternância entre o céu e a terra provocada pela localização da câmera (presa ao balanço, mostrando o ator Rodrigo Santoro se movendo para cima e para baixo, tendo ora o céu ora o chão árido ao fundo) confere, além de beleza, grande simbolismo à trajetória do personagem naquele ponto da narrativa.

Para a composição desses quadros diurnos, a produção pesquisou e se inspirou nas aquarelas do pin-

³⁰ MONCAIO, André. *Abril Despedaçado: Fotografia de Walter Carvalho*. Disponível em www.abcine.org.br (acesso em 25 de julho de 2007).



Figura 6.28: O azul do céu como elemento marcante em *Abril despedaçado*



Figura 6.29: O azul do céu como elemento marcante em *Abril despedaçado*

tor e explorador polonês do século XIX, Eduard Hildebrandt³¹.

’Suas pinturas orientam-se a partir de algumas regras básicas de composição, entre as quais se destacam: a incisão de focos de luz dirigidos, iluminando os pontos que concentram a narrativa da pintura; e a conseqüente submersão em zonas de profunda sombra das outras áreas da paisagem. Sobre tudo parece pairar uma atmosfera densa que dilui o contorno das formas, como que deformando a visão do observador. O predomínio das tonalidades quentes acentua ainda mais a sensação de calor que impregna suas paisagens do Oriente ou dos trópicos’ (MONTEIRO, 2007)³².

Nas seqüências noturnas e internas, a direção de fotografia privilegiou a iluminação das velas e do fogo, resultando em um forte contraste de luz e sombra, em que os personagens (ou detalhes, como os retratos dos mortos na parede) ganhavam evidência dentro do quadro totalmente negro (Figs. 32 e 33). Nessas cenas pode-se perceber uma influência do trabalho do pintor italiano Caravaggio³³, que utilizava a relação claro e escuro como elemento predominante, com uso de sombras implacáveis. Na obra de Caravaggio, assim como nas ce-

³¹ Hildebrandt (1818 – 1869) veio ao Brasil em 1844, a pedido do rei da Prússia, Frederick William IV, para documentar a Baía do Rio de Janeiro em suas aquarelas. Hildebrandt acabou fazendo outras explorações pelo país e, como muitos outros pintores viajantes, representou essas paisagens à luz de um Éden ou paraíso imaginário. A luz espetacular que o artista registrou aqui o inspirou a empreender um estudo comparativo da luz do sol e da lua em outras partes do mundo. Depois do Brasil, continuou a pintar paisagens com base em esboços e na memória. Texto disponível em www.coleccionisneros.org/home.asp (acesso em 03 de agosto de 2007).

³² MONTEIRO, Marcela. *Abril despedaçado – uma poesia no sertão*. Disponível em www.baixadafacil.com.br/zonacultural/conteudo/cinema_abril despedacado.htm (acesso em 21 de junho de 2007).

³³ O verdadeiro nome de Caravaggio (1571-1610) é Michelangelo Merisi e é referente ao povoado em que viveu, próximo a Milão, Itália. Conhecido como um artista ‘tenebrista’, cujo estilo de pintar mesclava fundos negros com focos de luz intensa, ficou famoso, também, por seu gênio tempestuoso. Sua obra e estilo ignoram o decoro artístico e social da época. O forte contraste entre os fundos escuros (as ‘trevas’) e os personagens banhados por uma luz que incide forte e dramática, típico da técnica do ‘claro-escuro’, é a principal característica das obras do artista, marcadas também por um forte realismo na caracterização dos personagens, suas vestes e objetos que os cercam. Texto disponível em FOLHA DE SÃO PAULO. *Caravaggio*. Barueri, SP: Editora Sol 90, 2007. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, vol. 12. Tradução Martín Ernesto Russo.



Figura 6.30: *Abril despedaçado*: Fotografia funcional destacando personagens

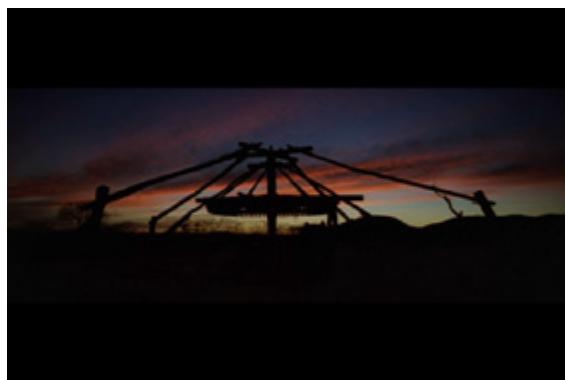


Figura 6.31: *Abril despedaçado*: Fotografia funcional destacando personagens

nas noturnas de *Abril despedaçado*, a luz aparece como uma parte ativa dos acontecimentos e recorta as figuras (os personagens) contra um fundo escuro, muitas vezes indefinido³⁴.

As poucas cores quentes do filme: o vermelho, o laranja e o amarelo representam o sangue, o fogo e as velas, elementos importantes da narrativa. Em contraste aos tons ocres, essas cores saltam aos olhos nas seqüências em que são utilizadas, como na tomada externa noturna em que Clara cospe fogo. Ou mesmo

³⁴ KRAUBE, Anna-Carola. *História da pintura: do Renascimento aos nossos dias*. Colônia (Alemanha): Könemann, 2001.

na utilização do sangue na camisa, que vai mudando de um vermelho vivo para o amarelado, para contar o tempo da trégua de Tonho. Apenas no final, ao escolher o outro caminho e seguir em direção ao mar, Tonho e o filme encontram o branco da praia e os contrastes se desfazem na água.

6.0.18 Decantação do tempo

O drama intimista, familiar e a dimensão épica são alguns dos recursos narrativos presentes no livro albanês que Salles adaptou para o cinema à sua maneira. Como *Abril despedaçado* apresenta poucos diálogos, cada elemento dentro do quadro ganha uma enorme função expressiva. Por isso, os elementos escolhidos para o filme são peças importantes da estrutura narrativa.

Na narrativa do filme, o tempo é condição essencial. Para Oricchio (2003), todo o filme é ditado pela noção do tempo – como já declara o início quando mostra a bolandeira que, vista do alto, parece uma enorme engrenagem de relógio. A frase de Mário Peixoto dita pelo patriarca da família Ferreira é outro elemento representativo da narrativa (em linguagem verbal oral), já que o filme conta a história da vida dividida de Tonho, o antes e o depois de ele entrar no ciclo de mortes.

No desenrolar da narrativa, Salles utiliza alguns símbolos para tratar visualmente da questão temporal, sempre em repetições circulares. Além da bolandeira, há o balanço que representa a própria passagem de tempo, e a imagem de Clara girando no alto da corda, que celebra o tempo suspenso da relação amorosa entre ela e Tonho.

Há ainda no filme outros elementos arquitetados pelo realizador com o discurso (oposto e complementar) sobre a violência e o amor; a morte e a vida; o tempo e a ausência dele. *Abril despedaçado* discursa sobre o poder da ambivalência desses sentimentos na vida dos personagens Pacu e, conseqüentemente, Tonho. É o menino quem sonha com a liberdade, quem não

aceita a ordem imposta pela tradição e é ele quem troca de lugar com o irmão.

Salles estabelece uma estrutura binária no filme, como afirma em entrevista a Mattos (2006), ao discutir sobre a imobilidade e o movimento; entre o mundo arcaico da família Breves e a modernidade que está além da cerca de madeira (fronteira); entre a ordem imposta pelo pai e a desordem anunciada pelo filho mais novo.

A história do filme se desenvolve do sertão, apontando para o litoral, também numa citação ao Cinema Novo. Para Oricchio (2003), refere-se especialmente a *Deus e o diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Nos dois filmes está a tensão entre o solo seco do sertão e a promessa do litoral. Mas a chegada ao mar, comum ao final das duas histórias, tem significados diferentes. Depois de experimentar a violência e o misticismo, o personagem Manuel do filme de Glauber encontra um mar inquieto, revoltado e com sinais de um “tempo de guerra revolucionária que viria a seguir”, como analisa Oricchio (2003: p. 147).

O mar que Tonho encontra no final de *Abril despedaçado*, numa tonalidade totalmente diferente do que o filme apresenta até aquele momento, conota a liberdade do sujeito frente ao seu passado imobilizante. O mar de Salles é uma solução poética e, segundo Oricchio, “entre um filme e outro, quatro décadas de história Brasileira produziram esse deslocamento significativo, do coletivo ao individual” (ORICCHIO, 2003: p. 147).

Em entrevista a Mattos (2006), Salles afirma em *Abril despedaçado* precisou reinventar uma maneira de contar uma história, já que as premissas não eram as mesmas às quais ele estava acostumado. Na realização do longa, Salles não pôde contar com as forças do acaso, o que acabou tornando este o seu projeto mais difícil até então.

“[...] todas as outras narrativas, como a de *Terra estrangeira*, ou a de *Central do Brasil*, ou mesmo a de *O primeiro dia*, permitiram a integração daquilo que a gente vinha encon-

trando por acaso na estrada, na rua, ao dobrar de uma esquina, dentro da própria textura do filme, e essa oxigenação alterava o resultado final. Como num documentário, aquilo que cercava o filme se tornava constitutivo da própria matéria do filme” (SALLES in MATTOS, 2006).

Sobre a fidelidade do filme em relação à obra literária, Salles não acha que a transcrição de um livro deva ser literal, o realizador acredita que se deve descobrir a essência que a literatura oferece para melhor traduzi-la para o cinema. Segundo Calligaris, Salles escreveu um roteiro para “lembrar que a modernidade nasceu de um sonho de liberdade – da esperança de um dia ver o mar” (CALLIGARIS, 2000, p. 12). Salles quer produzir no espectador nada menos que um efeito visceral. Como o calor do fogo cuspidor por Clara e a força do lirismo da sua resolução final.

Curiosamente, o primeiro e o último filme de ficção de Walter Salles são adaptações literárias. Entretanto, as coincidências entre *A grande arte* e *Abril despedaçado* acabam aí. Através da análise desses trabalhos, verifica-se que, no espaço de dez anos, Salles amadureceu os temas tratados em seus filmes e, principalmente, evoluiu como cineasta, desenvolvendo estratégias narrativas cada vez mais complexas e funcionais.

Em *A grande arte*, Salles optou por adaptar o romance o homônimo de Rubem Fonseca – autor reconhecido nacionalmente – para as telas do cinema no formato de um policial, gênero bastante conhecido e aprovado mundialmente. A história se passa no Rio de Janeiro, mas o sotaque e as estratégias do filme soam norte-americanos. Isso demonstra a fragilidade das primeiras escolhas de um jovem diretor em aventura pelo cinema de ficção, que ainda não havia encontrado sua forma de narrar histórias.

Após três longas de ficção e dois documentários em curta-metragem, Salles realizou sua segunda adaptação literária para o cinema, a partir do romance homônimo de Ismail Kadaré. Em *Abril despedaçado*, Salles relê

a história do albanês e realiza uma fábula no meio do sertão nordestino, acrescentando informações apreendidas da realidade Brasileira. Através de estratégias eficazes de unir forma ao conteúdo, Salles construiu um filme que transmite seu olhar humanista e universal sobre questões como a vida, a morte e a força do amor e da liberdade.

Se, como apontam alguns autores, o período da Retomada do Cinema Brasileiro localiza-se na década de 1990 (como já visto no Capítulo 2 deste estudo), *Abril despedaçado*, realizado no início do novo milênio, indica uma direção singular do cinema nacional no século XXI: a ausência de rótulos nas produções atuais. Da mesma forma, e principalmente, aponta um redirecionamento na carreira de Walter Salles: um cineasta amadurecido que se fundamenta como autor, capaz de narrar de forma universal, sem se restringir à realidade nacional ou à História do Cinema Brasileiro. Um cineasta que se torna um autor marcante dentro da História do Cinema Mundial.

Capítulo 7

Considerações Finais

7.0.19 A Identidade do (e no) Cinema de Walter Salles

Diretor, roteirista e produtor, Walter Salles é um dos artistas nacionais mais atuantes desde a Retomada do Cinema Brasileiro – período em que surgem seus primeiros filmes de longa-metragem e que marca seu crescente amadurecimento como cineasta. Depois da publicidade, da televisão e dos documentários, o diretor decidiu embarcar no mundo dos filmes de ficção, durante o período em que o país viu aflorar sua produção cinematográfica – graças a políticas de incentivo fiscal – e o público voltou às salas de cinema para ver obras de cineastas experientes, que ficaram muito tempo sem filmar, e outras de uma nova geração de diretores estreatantes.

A Retomada se caracteriza pela diversidade de temas e estilos e, principalmente, pelo aprofundamento na tentativa de apreender um “Brasil real”. Os filmes de Salles contêm características e valores próprios que o identificam como pertencente a esse período. Mas o trabalho de Salles evoluiu e seus filmes conseguiram ultrapassar as margens desse ciclo recente do cinema nacional e sua linguagem cinematográfica, hoje, dialoga com platéias dentro e fora do Brasil.

Produções como *Diários de motocicleta* (*The motorcycle diaries* – Argentina / Brasil / Chile / Peru /

Inglaterra / EUA – 2004), *Água negra* (*Dark water* – EUA – 2005), bem como os episódios em *Paris, te amo* (*Paris, je t'aime* – França – 2006) e *A cada um seu cinema* (*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au cœur quand la lumière s'éteint et que le film commence* – França – 2007) comprovam a visibilidade e o reconhecimento internacional de Salles¹. Entretanto, mais significativa, é o fato de esses filmes imprimirem sua identidade como um diretor interessado em temas acerca das relações humanas, fazendo assim um cinema universal.

*Diários de motocicleta*² conta a história da viagem iniciática dos amigos Alberto Granado (intrepretado por Rodrigo De la Serna) e Ernesto Guevara (Gael García Bernal) e a tomada de consciência de uma identidade latino-americana, principalmente de Ernesto. Sem tom político ou revolucionário, Salles não realiza uma cine-biografia de Che – seu filme fala do jovem Guevara –; na verdade, o diretor narra a extraordinária e emocionante descoberta de dois jovens sujeitos (e não somente objetos) da História. *Diários de motocicleta* é um filme de estrada que fala do desvendamento de uma geografia física e humana latino-americana, do descobrimento de vocações, da amizade e, sobretudo, da importância da utopia. *Diários de motocicleta* reuniu atores e técnicos de vários lugares, mas principalmente da Argentina, México, Peru, Chile e Brasil. A diversidade da equipe é um retrato do espírito do filme, assim como diz Ernesto quando conclui seus diários: os latino-americanos são parte de uma única raça, parte

¹ De acordo com Luiz Carlos Merten, ao entrevistar cineastas e pessoas relacionadas ao cinema na Europa e nos EUA, alguns citam Glauber Rocha, mas a maioria divide-se entre *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* que são, hoje, referências internacionais do cinema do Brasil. Para o crítico, os mais humanistas ligam-se ao primeiro, e os demais, mais interessados em linguagem e/ou violência, no segundo. Disponível em <http://blog.estadao.com.br/blog/merten> (acesso em 20 de maio de 2007).

² Uma curiosidade e outro comprovante da visibilidade internacional de Salles é a citação feita pelo diretor Woody Allen a *Diários de motocicleta* em uma cena de seu *Ponto final* (*Match point* – EUA – 2005), em que os personagens principais vão ao cinema para ver o filme do diretor brasileiro. Allen é assumidamente um cinéfilo e na maioria de seus filmes faz diversas referências cinematográficas.

do mesmo continente – do México até o estreito de Magalhães.

Salles é um diretor que não teme tratar de questões emotivas e, à sua forma, mostra a importância do afeto e da relação com o outro, mesmo em filmes de gênero, como em sua estréia em Hollywood, *Água negra*. Numa rápida análise, o filme pode ser visto como mais um *thriller* de horror, com personagens misteriosos, clima sombrio, cidade vazia, chuva, crianças indefesas e fenômenos estranhos. Mas o desenrolar da história apresenta um suspense sutil, delicado e tocante, mais próximo do suspense psicológico, encontrado nos filmes de Roman Polanski. Salles mergulha em profundidades psicológicas realmente turvas que guardam relação estreita com os problemas do personagem Dahlia, ligados ao sentimento de abandono e do isolamento de quem vive numa cidade grande. *Água negra* enfoca em primeiro plano as relações humanas, laços familiares desfeitos, fantasmas de cada um de nós e privilegia a forte relação de amor entre mãe e filha (interpretadas por Jennifer Connelly e Ariel Gade, respectivamente) – personagens muito “reais” para a estrutura clichê dos filmes de horror.

No episódio “*Loin du 16ème*”, de *Paris, te amo*, Salles e Daniela Thomas contam a história de uma imigrante latina (Catalina Sandino Moreno) que deixa seu filho numa creche e segue numa longa caminhada silenciosa por Paris – a pé, de ônibus e de metrô – para trabalhar como babá de uma família rica e cantar para o bebê da *16ème* a canção (única voz em espanhol do filme) que ela não consegue cantar para embalar seu próprio filho porque precisa sair para o trabalho. Mesmo com uma temática social, realista e contemporânea, Salles não deixa de realizar uma história tocante e triste, co-dirigida por Daniela Thomas.

A partir da análise feita aqui dos filmes ficcionais de Salles é possível reunir elementos característicos de sua identidade cinematográfica, com suas estratégias

formais, as temáticas de seu interesse e sua maneira de retratar sua visão de mundo através do cinema.

Salles aprendeu o ofício de cineasta na escola do documentário e, o próprio diretor não esconde sua preferência pelo gênero. Não por acaso, seus filmes são colados à realidade, no sentido em que há um forte componente documental em todos eles, mesmo ao contar uma fábula como a de *Abril despedaçado*. Para o diretor, o documental ajuda a oxigenar os filmes de ficção e este elemento é inserido no filme somente quando se pressupõe orgânico à narrativa que Salles está contando. Talvez por sua experiência em documentários e por estar antenado aos acontecimentos a sua volta, Salles entenda essas colaborações do real como possibilidades a mais na narrativa, que podem engrandecer e fortalecer a ficção. O fato de o cineasta conhecer ou desejar conhecer profundamente a “matéria” que está sendo filmada faz com que ele possa avaliar imediatamente se algo descoberto no momento é mais adequado ao que está no roteiro.

Essa força documental também pode ser entendida como uma herança do Neo-realismo italiano, ciclo tão admirado pelo cineasta e que privilegiava cenas gravadas nas ruas às realizadas em estúdios, combinando atuações não-profissionais a profissionais, com o intuito de acrescentar veracidade e humanismo às histórias, buscando atingir o grande público.

O cinema realizado por Salles (*Central do Brasil* e *Abril despedaçado*, principalmente) foi muitas vezes criticado pela preocupação estética excessiva – o que soa como um pré-julgamento equivocado. Entretanto, trata-se de um cinema funcional, de um diretor que conhece a linguagem cinematográfica e sabe utilizá-la formalmente em razão do conteúdo da narrativa, a serviço da melhor maneira de se transmitir esta visão de mundo e de cinema ao espectador. As escolhas formais nos filmes sempre ganham propósitos narrativos, a fim de contar histórias urgentes ou de caráter contemplativo.

Uma estratégia importante e característica da obra de Salles, trazida por Daniela Thomas a partir de *Terra estrangeira* e que o diretor passaria a utilizar em todos os seus filmes posteriores, é a prática dos ensaios com os atores. A partir do aprendizado com Thomas, Salles estabeleceu um método de aperfeiçoamento do trabalho com os atores que consiste em ensaiar todas as cenas antes de chegar às locações (*O primeiro dia*) ou mesmo antes de começarem as filmagens (*Central do Brasil* e *Abril despedaçado*). São diversos os propósitos dos ensaios, como tentar descobrir um tom comum entre atores diferentes e mesmo entre não-profissionais e profissionais; adicionando, diminuindo ou mesmo mudando os diálogos que são passados pelos atores antes das gravações; economizando película, tempo e dinheiro para filmar as cenas com poucos *takes*.

A estratégia dos ensaios pode ser entendida como mais uma forma utilizada por Salles para conhecer o material que está desenvolvendo no momento e, com objetivos de, no final do processo, ter outras possibilidades de invenção e improvisação.

Salles é um diretor que acredita no trabalho em equipe e em produções coletivas. No processo de criação, Salles está sempre aberto às boas idéias de seus colaboradores, permitindo um entrosamento e envolvimento de todos para o bem da obra. Antes das filmagens, Salles distribui cartas com seus desejos e intenções para cada departamento envolvido no processo do filme (como relatou Walter Carvalho no item 1.1.2 deste estudo). Essa prática ajuda todos a ver o filme antes dele acontecer e, assim, cada um pode colaborar dentro deste espírito. Essa confiança na equipe identifica Salles como um diretor generoso e que entende o cinema como um trabalho coletivo. E ainda que privilegie projetos coletivos, nem por isso, seus filmes deixam de ser profundamente autorais, no sentido de que transmitem a sua visão de mundo e de cinema.

Ao tratar de questões como o exílio e a migração; a busca por uma segunda chance; e, principalmente, a transformação pelo afeto e a necessidade de se aprender a olhar o outro, o cinema proposto por Salles é compromissado com a idéia de, através da arte, transmitir ao mundo mensagens sobre a noção do outro, que, muitas vezes, pode estar à nossa frente – como o personagem Maria descobre em *O primeiro dia*.

Seus filmes também podem ser vistos como uma lição para quem acha que cinema contundente tem que ser desprovido de emoção. Salles não tem medo ou pudor intelectual de mostrar o sentimento ou a emoção em seus filmes. Essa também pode ser entendida como outra herança neo-realista, ao tentar dialogar, através da emoção e do melodrama, com o espectador mais “ingênuo”.

Salles realiza um cinema sem concessões, nem a patrocinadores, nem às bilheterias, ou mesmo à crítica. Os filmes que o interessam, como espectador e realizador, são aqueles sobre como personagens são transformados pela realidade social e política que os cerca. Como o final de *O primeiro dia*, em que o casal não fica junto, num típico e desejado *happy end* – isto não adiantaria à transformação de Maria, nem se configuraria como possibilidade plausível para aqueles personagens. Um exemplo dessa não-concessão pode ser outro aspecto do final de seus filmes, que sempre terminam em aberto. Salles privilegia o espectador com a possibilidade de completar o recomeço e os novos destinos de cada um dos personagens.

Outra característica marcante no trabalho de Salles é a sua crença nos filmes de estrada e no impacto que as estradas e a viagem têm na transformação dos personagens e das pessoas. Os filmes de estrada são um ponto em comum no trabalho de Salles, o arco psicológico dos personagens se opera a partir do confronto com o novo e o deslocamento permite este confronto que desestabiliza e traz a possibilidade do recomeço: uma

nova reação (a segunda chance). Salles utiliza as viagens como metáforas de autoconhecimento.

Seu cinema tenta se comunicar com o público (não só o espectador mais atento, mas o espectador comum que possua um mínimo de sensibilidade). E, nesse sentido, difere do Cinema Novo que, muitas vezes, estabelecia melhor diálogo com o espectador mais “crítico”.³ Entretanto, ao mesmo tempo, aproxima-se do movimento pela preocupação humanista, de um cinema urgente que atente ao outro.

Salles não nega sua influência do Cinema Novo, principalmente em *Central do Brasil*. Na verdade, aqueles rostos e paisagens nordestinas são uma espécie de homenagem a Nelson Pereira dos Santos, mais precisamente a *Vidas Secas*. Mas o sertão de Salles é mostrado a partir de pontos de vista diferentes do Cinema Novo: *Central do Brasil* olha o nordeste com inocência, de forma comovente, sem julgamentos – talvez o “olhar estrangeiro” de um documentarista. Salles parece querer mostrar nesse filme um Brasil mais simples, arcaico e, certamente, um lugar onde a fraternidade e a compaixão ainda são possíveis.

O cineasta, que não esconde suas influências e paixão pelo cinema, herdou de Michelangelo Antonioni o aprendizado de utilizar a forma e os enquadramentos como poesia; com Wim Wenders descobriu o encanto e a sedução de cair na estrada em busca de liberdade e recomeço; e, assim como Nelson Pereira dos Santos, revela com humanidade e sensibilidade as várias caras do Brasil nas telas.

Salles defende o compromisso com valores humanistas, mas não quer fazer de seu estilo um paradigma do fazer do outro. O diretor realiza um cinema feito de uma forma urgente – no sentido de que quando encontra uma boa história, não é possível deixar de contá-la – e coletiva, com o desejo de que seja completado pelo olhar do espectador. Seus filmes são sensíveis e generosos – qualidades que provavelmente po-

³ Cf. ECO, 1989.

dem ser conferidas ao próprio Walter Salles. E como sentimentos são indispensáveis à nossa sobrevivência, bem como ao cinema, vida longa a sua cinematografia.

Capítulo 8

Bibliografia

- ALENCAR, Miriam (1978), O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil. Rio de Janeiro: Arte Nova.
- ARAÚJO, Vicente de Paula (1976), A Bela Época do Cinema Brasileiro. São Paulo: Perspectiva.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel (2003), Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, SP: Papyrus Ed.
- BARBARO, Umberto (1965), Elementos de estética cinematográfica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BERNADET, Jean-Claude (1978), Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BERNARDET, Jean-Claude (1985), Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Brasiliense.
- BERNARDET, Jean-Claude (1979), Cinema Brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BERNARDET, Jean-Claude (1978), Trajetória crítica. São Paulo: Pólis.
- BORGES, Luiz Carlos R (1982), O cinema à margem 1960 – 1980. Campinas: Papyrus.
- COSTA, Antonio (1978), Compreender o cinema. Rio de Janeiro: Globo.
- FABRIS, Mariarosaria (1994), Nelson Pereira dos Santos um olhar realista? São Paulo: Editora da Edusp.

- FABRIS, Mariarosaria (1996), *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano: Uma Leitura*. São Paulo: Editora da USP/Fapesp.
- HENNEBELLE, Guy (1978), *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HOWARD, David, MABLEY, Edward (1996), *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo.
- LAWSON, John Howard (1967), *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LEONE, Eduardo (2005), *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- LEONE, Eduardo, MOURÃO, Maria Dora (1978), *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática.
- MARTIN, Marcel (1990), *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.
- RAMOS, Fernão (Org.) (1987), *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora.
- RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.) (2000), *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC.
- ROCHA, Glauber (2003), *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.
- SALES GOMES, Paulo Emílio (1996), *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- SILVA NETO, Antônio Leão da (2002), *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto.
- VIANY, Alex (1999), *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- XAVIER, Ismail (1983), *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense.

8.0.20 Artigos em Periódicos

- AVELLAR, José Carlos, “O Neo-realismo e a revisão do método crítico”. In: *Revista Cinemais*. Rio de Janeiro, nº 34, abril / junho de 2003, pp. 135-176.

- AVELLAR, José Carlos; BENTES, Ivana; MATTOS, Carlos Alberto, “Conversa com Walter Salles: o documental como socorro nobre da ficção”. In: Revista Cinemais. Rio de Janeiro, nº 09, janeiro / fevereiro de 1998, pp. 7-40.
- BENÍCIO, Jefferson, “Em busca de humanidade”. In: Tam Magazine. São Paulo, ano 1, N.º. 3, edição de maio de 2004, pp. 42-49.
- BENTES, Ivana, “O sertão romântico dos exilados”. In: Revista Bravo! São Paulo, março de 1998, edição 06, p. 89.
- BENTES, Ivana; MATTOS, Carlos Alberto; SARNO, Geraldo, “Conversa com Walter Salles e Daniela Thomas: O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar”. In: Revista Cinemais. Rio de Janeiro, nº 19, setembro / outubro de 1999, pp. 7-70.
- BIRRI, Fernando, “Za e L’America Latina”. In: Revista Cinemais. Rio de Janeiro, nº 34, abril / junho de 2003, pp. 113-134.
- CALLIGARIS, Contardo, “Vingança no Sertão”. In: Mais! Folha de São Paulo. São Paulo, 3 de setembro de 2000, pp. 5-13.
- COSTA, Cristiane, “Somos todos responsáveis – entrevista com Jurandir Freire Costa”. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 27 de abril de 1997, p. 12.
- COSTA, Jurandir Freire, “Entrevista com Walter Salles”. In: Caderno Mais!, Folha de São Paulo. São Paulo: 29 de março de 1998, pp. 7-8.
- ÉPOCA. “Walter Salles fala de sua nova paixão”. In: Revista Época. São Paulo: Editora Globo, edição 206, dia 29 de abril de 2002.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Caravaggio. Barueri, SP: Editora Sol 90, 2007. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, vol. 12. Tradução Martín Ernesto Russo.
- MARCELO, Carlos, “Um lugar no mundo”. In: Em Cultura, Jornal Estado de Minas. Belo Horizonte, 05 de janeiro de 2006.

- O TEMPO. “Riofilme enfrenta grave crise financeira”. In: Caderno Magazine, Jornal O Tempo. Belo Horizonte, 23 de abril de 2005, p. 8.
- PRYSTHON, Angela, “Rearticulando a tradição”. In: Contracampo, N.º. 07, julho de 2002.
- RANGEL, Maria Lúcia, “Terra Brasileira”. In: Revista Bravo! São Paulo, março de 1998, edição 06, pp. 84-88.
- TRIP. “Príncipe Rebelde”. In: Páginas negras, Revista Trip. São Paulo, edição 122, 2004.
- VIEIRA, Gustavo, “Paz entre bárbaros”. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1994.
- VOMERO, Maria Fernanda e GURGEL, Thais, “Cinema para estrangeiro ver”. In: Revista Bravo! São Paulo, N.º. 95, agosto de 2005, pp. 26-31.

8.0.21 Sites Consultados

- www.abrildespedacado.com.br (acesso em 15 de junho de 2007).
- www.imdb.com (acesso em diferentes datas, entre janeiro de 2006 e outubro de 2007).
- “Barro e Cordas”. Disponível em www.barroecordas.com.br (acesso em 21 de maio de 2007).
- FILHO, Kleber Mendonça, *Thomas & Salles: O Primeiro Dia*. Disponível em <http://cf.uol.com.br/cinemascopio/entrevista.cfm?CodEntrevista=45> (acesso em 05 de novembro de 1999).
- GASPAR, María Luisa, *Walter Salles: O futuro é dos países que saibam se reinventar*. Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura> (acesso em 26 de maio de 2007).
- MATTOS, Carlos Alberto; ALBAGLI, Fernando; JANOT, Marcelo; BUTCHER, Pedro, *Entrevista com Walter Salles*. Disponível em www.criticos.com.br/especiais (acesso em 30 de junho de 2006).

- Menu Interativo. Disponível em www2.uol.com.br/menuinterativo/tecno_8.htm (acesso em 21 de maio de 2007).
- MERTEN, Luiz Carlos, *Chacun Son Cinéma*. Disponível em <http://blog.estadao.com.br/blog/merten> (acesso em 20 de maio de 2007).
- MOCAIO, André, *Abril Despedaçado - Fotografia de Walter Carvalho*. Disponível em www.abcine.org.br (acesso em 25 de junho de 2007).
- MONTEIRO, Marcela, *Abril despedaçado – uma poesia no sertão*. Disponível em www.baixadafacil.com.br/zonacultural/conteudo/newline/cinema_abrildespedacado.htm (acesso em 21 de junho de 2007).
- PORTAL G1. *Meirelles e Salles estão entre latinos mais poderosos de Hollywood*. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL80289-7086,00.html> (acesso em 31 de julho de 2007).
- RELEASE. Disponível em www.oprimeirodia.com.br (acesso em 04 de maio de 2007).
- www.revistadecinema.com.br (acesso em 06 de novembro de 2006).
- SUNDANCEFILM. 25 years of the Sundance Institute Fall 2006. Disponível em www.sundancefilm.com (acesso em 05 de março de 2007).

8.0.22 Palestra

- CAPUZZO, Heitor, *Cinema Italiano: caminhos e influências*. Palestra ministrada no auditório da Escola de Belas Artes da UFMG, durante a Mostra Mestres do Cinema Italiano, dentro da programação do Cineclube UFMG. Belo Horizonte, 18 de abril de 2005.
- SANTOS, Nelson Pereira, *Rio, 40 graus. Exibição comentada do filme* (Projeto Jovens Artistas – a uni-

versidade recebe a nova geração). Auditório da Reitoria da UFMG. Belo Horizonte, 25 de abril de 2005.

8.0.23 DVDs

ANTONIONI, Michelangelo. *A aventura* (L'Avventura). França / Itália, 1960 (Continental).

SALLES, Walter. *Abril despedaçado*. Brasil, Rio de Janeiro, 2002 (Imagem Filmes).

SALLES, Walter. *Central do Brasil*. Brasil, Rio de Janeiro, 2005 (Videofilmes).

SALLES, Walter & THOMAS, Daniela. *O primeiro dia*. Edição de colecionador. Brasil, Rio de Janeiro, 2002 (Versátil Home Vídeo).

SALLES, Walter & THOMAS, Daniela. *Terra Estrangeira*. DVD comemorativo 10 anos de lançamento. Brasil, Rio de Janeiro, 2005 (Videofilmes).

8.0.24 Vídeo

SALLES, Jr. Walter. *A grande arte*. Brasil, Rio de Janeiro, 1998.

8.0.25 Programa de TV

SARNO, Geraldo. *A linguagem do cinema – A construção de um filme em torno de uma imagem*. Brasil, Rio de Janeiro, 2001 (Canal Brasil).

8.0.26 Filmografia (Filmes citados por ordem de aparição no texto)

Japão, uma viagem no tempo (Brasil – 1986). Direção: Walter Salles. (Documentário para TV Manchete).

Krajcberg – O poeta dos vestígios (Brasil – 1987). Direção: Walter Salles.

Socorro nobre (Brasil – 1995). Direção: Walter Salles.

- Diários de motocicleta* (*The motorcycle diaries* – Argentina / Brasil / Chile / Peru / Inglaterra / EUA – 2004). Direção: Walter Salles.
- Água negra* (*Dark water* – EUA – 2005). Direção: Walter Salles.
- Paris, te amo* – episódio “*Loin du 16ème*” (*Paris, je t’aime* – França – 2006). Direção: Walter Salles e Daniela Thomas.
- A cada um seu cinema* – episódio “*A 8.944 km de Cannes*” (*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s’éteint et que le film commence* – França – 2007). Direção: Walter Salles.
- Tempos Modernos* (*Modern Times* – EUA – 1936). Direção: Charles Chaplin.
- Rocco e seus irmãos* (*Rocco i suoi fratelli* – Itália – 1960). Direção: Luchino Visconti.
- Abismo de um sonho* (*Lo Sceicco bianco* – Itália – 1952). Direção: Federico Fellini.
- Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di biciclette* – Itália – 1948). Direção: Vittorio De Sica.
- Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta* – Itália – 1945). Direção: Roberto Rossellini.
- O Demônio das onze horas* (*Pierrot le fou* – França / Itália – 1965). Direção: Jean-Luc Godard.
- Jules e Jim* (*Jules et Jim* – França – 1962). Direção: François Truffaut.
- Limite* (Brasil – 1931). Direção: Mário Peixoto.
- O passageiro: profissão repórter* (*Professione: reporter* – Itália / França / Espanha – 1975). Direção: Michelangelo Antonioni.
- Blow-up, depois daquele beijo* (*Blow-up* – Inglaterra / Itália – 1966). Direção: Michelangelo Antonioni.
- Zabriskie Point* (EUA – 1970). Direção: Michelangelo Antonioni.
- Vidas secas* (Brasil – 1963). Direção: Nelson Pereira dos Santos.

- Memórias do subdesenvolvimento (Memorias del subdesarrollo* – Cuba – 1968). Direção: Tomás Gutiérrez Alea.
- Easy Rider* (EUA – 1969). Direção: Dennis Hooper.
- Somos todos filhos da terra* (Brasil – 2000). Direção: Walter Salles, Daniela Thomas, Kátia Lund e João Moreira Salles.
- Armas e paz* (Brasil – 2002). Direção: Walter Salles, Daniela Thomas e Kátia Lund.
- Uma pequena mensagem do Brasil ou A saga de Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic* (Brasil – 2002). Direção: Walter Salles e Daniela Thomas.
- Titanic* (EUA – 1997). Direção: James Cameron.
- Ringu* (Japão – 1998). Direção: Hideo Nakata.
- O chamado (The ring* – EUA – 2002). Direção: Gore Verbinski.
- Carta a V* (Brasil – 2007). Direção: Walter Salles.
- O Homem de Aran (Man of Aran* – Inglaterra – 1934). Direção: Robert J. Flaherty.
- O Grande Ditador (The great dictator* – USA – 1940). Direção: Charles Chaplin.
- Linha de passe* (Brasil – em produção). Direção: Walter Salles e Daniela Thomas.
- On the road* (EUA – em produção). Direção: Walter Salles.
- The other and I* (EUA – 1981). Direção: Daniela Thomas e Gerald Thomas.
- O menino maluquinho 2, a aventura* (Brasil – 1998). Direção: Fernando Meirelles e Fabrícia Alves Pinto.
- Inclência para um trem de ferro* (Brasil – 1972). Direção: Vladimir Carvalho.
- MAM SOS* (Brasil – 1978). Direção: Walter Carvalho.
- Com licença, eu vou à luta* (Brasil – 1986). Direção: Lui Farias.
- Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (Brasil – 1987). Direção: Roberto Farias.
- Césio 137 – O pesadelo de Goiânia* (Brasil – 1990). Direção: Roberto Pires.

- Cinema de lágrimas* (Brasil – 1995). Direção: Nelson Pereira dos Santos.
- Notícias de uma guerra particular* (Brasil – 1999). Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund.
- Lavoura arcaica* (Brasil – 2001). Direção: Luiz Fernando Carvalho.
- Amarelo manga* (Brasil – 2002). Direção: Cláudio Assis.
- Cazuza - O tempo não pára* (Brasil – 2004). Direção: Walter Carvalho e Sandra Werneck.
- Pequeno dicionário amoroso* (Brasil – 1997). Direção: Sandra Werneck.
- Amores possíveis* (Brasil – 2001). Direção: Sandra Werneck.
- Lunário Perpétuo* (Brasil – 2003). Direção: Walter Carvalho.
- Moacir Arte Bruta* (Brasil – 2005). Direção: Walter Carvalho.
- Janela da alma* (Brasil – 2002). Direção: Walter Carvalho e João Jardim.
- Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (Brasil – 1995). Direção: Carla Camurati.
- Rio, 40 graus* (Brasil – 1955). Direção: Nelson Pereira dos Santos.
- Cidade de Deus* (Brasil – 2002). Direção: Fernando Meirelles.
- A aventura (L'Avventura)* – França / Itália – 1960). Direção: Michelangelo Antonioni.
- O tesouro de Sierra Madre (The Treasure of the Sierra Madre)* – EUA – 1948). Direção: John Huston.
- O segredo das jóias (The asphalt jungle)* – EUA – 1950). Direção: John Huston.
- O manto sagrado (The robe)* – EUA – 1953). Direção de Henry Koster.
- Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil – 1964). Direção: Glauber Rocha.
- A Bolandeira* (Brasil – 1968). Direção: Vladimir Carvalho.

Ponto Final (Match Point – EUA – 2005). Direção: Woody Allen.

8.0.27 Ficha Técnica dos Filmes Analisados

A grande arte (Brasil / Eua – 1991)

Direção: Walter Salles. Roteiro: Rubem Fonseca (baseado em seu livro homônimo) e Matthew Chapman. Fotografia: José Roberto Eliezer. Montagem: Isabelle Rathery. Produção: Paulo Carlos de Brito e Alberto Flaksman. Música original: Todd Boekelheide e Jürgen Knieper. *Casting*: Graça Motta. Direção de arte: Rita Ivanissevich e Marlise Storchi. Figurino: Mari Stockler. Efeitos especiais: Eugene Cornelius. Elenco: Peter Coyote, Tchéky Karyo, Amanda Pays, Raul Cortez, Giulia Gam, Eduardo Conde, René Ruiz, Tonico Pereira, Miguel Ángel Fuentes, Cássia Kiss, Tony Tornado, Paulo José.

Terra Estrangeira (Brasil / Portugal – 1995)

Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Roteiro: Walter Salles, Daniela Thomas, Marcos Bernstein e Millor Fernandes (consultor de diálogos). Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Walter Salles e Felipe Lacerda. Co-produtores no Brasil: Paulo Dantas e Movi-art. Co-produtores em Portugal: António da Cunha Telles e Maria João Mayer. Produção executiva: Flávio R. Tambellini. Música original: José Miguel Wisnik. Direção de arte: Daniela Thomas. Figurino: Cristina Camargo. Som: Geraldo Ribeiro. Elenco: Fernanda Torres, Fernando Alves Pinto, Luís Melo, Alexandre Borges, Laura Cardoso, Tchéky Karyo, João Lagarto.

Central do Brasil (Brasil – 1998)

Direção: Walter Salles. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein e Walter Salles (idéia original). Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda. Produção executiva: Elisa Tolomelli, Lillian Birnbaum e Don-

ald Ranvaud. Produção associada: Paulo Brito e Jack Gajos. Produção: Arthur Cohn, VideoFilmes, Mact e Riofilme. Música original: Jaques Morelenbaum e Antonio Pinto. *Casting*: Sérgio Machado. Direção de arte: Cássio Amarante e Carla Caffé. Figurino: Cristina Camargo. Som: Jean Claude Brisson. Elenco: Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Vinicius de Oliveira, Soia Lira, Othon Bastos, Matheus Nachtergaele, caio Junqueira, Otávio Augusto.

O primeiro dia (Brasil / França – 1999)

Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Roteiro: Daniela Thomas, Walter Salles, João Emanuel Carneiro e José de Carvalho. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Felipe Lacerda e Isabelle Rathery. Produção executiva: Beth Pessoa e Elisa Tolomelli. Produção: Haut et Court (Paris), VideoFilmes e Riofilme (Rio de Janeiro). Música original: Eduardo Bid, Antonio Pinto e Nana Vasconcelos. *Casting*: Sérgio Machado. Direção de arte: Carla Caffé. Figurino: Cristina Camargo e Verônica Julian. Som: Heron de Alencar e Cristiano Maciel. Elenco: Fernanda Torres, Matheus Nachtergaele, Luiz Carlos Vasconcelos, Tônico Pereira, Nelson Sargento, Carlos Vereza, Nelson Dantas, José Dumont.

Abril despedaçado (Brasil / Suíça / França – 2001)

Direção: Walter Salles. Roteiro: Sérgio Machado, Karim Ainoüz e Walter Salles; João Moreira Salles e Daniela Thomas (diálogos adicionais); baseado no livro homônimo de Ismail Kadaré. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Isabelle Rathery. Produção executiva: Lillian Birnbaum e Mauricio Andrade Ramos. Produção: Arthur Cohn e VideoFilmes. Música original: Ed Cortês, Antonio Pinto e Beto Villares. *Casting*: Sérgio Machado. Direção de arte: Cássio Amarante. Figurino: Cao Albuquerque. Som: Felix Andrew. Efeitos visuais: François Dumoulin e Eve Ramboz. Elenco:

José Dumont, Rita Assemany, Rodrigo Santoro,
Ravi Ramos Lacerda, Luiz Carlos Vasconcelos,
Flavia Marco Antonio, Everaldo Pontes, Caio Jun-
queira, Wagner Moura, Othon Bastos, Gero Camilo.