UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA

Paula Fábrio

Identities imaginárias:

um estudo comparado do livro *a máquina de fazer espanhóis*, de valter hugo mãe, e do filme *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA

**Identidades imaginárias: um estudo comparado do livro *a máquina de fazer espanhóis*, de valter hugo mãe, e do filme *Terra estrangeira*, de
Walter Salles e Daniela Thomas**

Paula Fábrio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fabiana Buitor Carelli

São Paulo

2015

Paula Fábrio

Identidades imaginárias: um estudo comparado do livro *a máquina de fazer espanhóis*, de valter hugo mãe, e do filme *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fabiana Buitor Carelli

Aprovada em: _____

Banca examinadora

1º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

2º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

3º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para Viviane Magnon

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa deve-se a uma sucessão de atos de generosidade. A começar pela Prof^a. Dr^a. Fabiana Buitor Carelli, que abraçou o projeto e me permitiu o voo.

Gostaria de voltar um pouco no tempo, quando iniciei os planos para o Mestrado. Naquela ocasião, Élcio Roefero, amigo de longa data, revelou-me uma pequena senda por onde meus passos se tornariam mais seguros.

Iniciado o caminho, o encontro com os colegas veteranos na pós-graduação e também com aqueles que ensaiavam, como eu, cada gesto, representou a força que a união pode nos legar. Inscrevo aqui meu agradecimento especial a Adriano de Almeida, Ailton Bedani, Ari Mascarenhas, Amanda Fernandes, Carla Kinzo, Carolina Takeda, César Zamberlan, Daniel Obeid, Edimara Lisbôa Marteleto, Fernanda Fonseca, Glaucia Fernandes, Juliana Almeida, Maristela Souza, Michele Araújo e Thaís Travassos.

Assinalo também a solicitude das equipes da Secretaria de Pós-Graduação e do Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP) na execução de tantas e diversas tarefas. Estendo o mesmo reconhecimento aos funcionários das bibliotecas Florestan Fernandes, do Instituto de Psicologia e da Escola de Comunicações e Artes, que sempre me atenderam prontamente em todas as ocasiões.

Destaco minha gratidão às professoras doutoras Davina Marques e Fátima Bueno pelas sugestões e correções que contribuíram imensamente para o desenvolvimento desta pesquisa, não apenas na qualificação, mas desde antes e sempre.

Por fim, agradeço o apoio da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cuja bolsa concorreu para minha dedicação integral a este trabalho.

RESUMO

O romance de Valter Hugo Mãe, *A máquina de fazer espanhóis*, traz à tona a discussão sobre a fragmentação de identidade do povo português, revelando o mal-estar nacional perante a situação socioeconômica do país no período pós-Salazar e diante do contexto da globalização neoliberal, bem como a relação de Portugal com os blocos hegemônicos de poder e ex-colônias. O filme *Terra estrangeira*, dos cineastas Walter Salles e Daniela Thomas, dialoga com o cenário de globalização da obra de Mãe e sugere uma reflexão sobre a fragilidade de identidade dos brasileiros durante o Governo Collor, abordando o fenômeno da emigração para a Europa. Trabalhando com a comparação entre as obras, sobretudo de seus momentos históricos e as diferenças de enfoque narrativo, este projeto visa discutir as relações entre identidade nacional e representação da História pela literatura e cinema.

Palavras-chave: Identidade nacional; Valter Hugo Mãe; Walter Salles; Daniela Thomas; Comparatismo lusófono; Cinema e literatura

ABSTRACT

The novel by valter hugo mãe, *a máquina de fazer espanhóis*, brings the discussion about the identity fragmentation of Portuguese people, revealing the discomfort in front of the social economic situation since the post-Salazar period and in the face of the context of neoliberal globalization, as well as its relation with hegemonic blocs of power and the former colonies. The motion picture *Terra estrangeira*, by Walter Salles and Daniela Thomas, dialogues with the globalization scenario of Mãe's work and suggests a reflection about the identity fragility of the Brazilian people during the Collor government and, consequently, the phenomenon of the immigration to Europe. Comparing both works, especially the historic periods and the differences of narrative focus, this study examines the relations between people's identity and representation of History by literature and cinema.

Keywords: National identity; Valter Hugo Mãe; Walter Salles; Daniela Thomas; Lusophone Comparatism; Cinema and literature

SUMÁRIO

1	Introdução	10
2	Pressupostos teóricos	13
2.1	Identidade nacional	14
2.1.1	Mito fundador do Brasil e imaginário português	24
2.1.2	Representação da História	31
2.1.3	Identidade nacional e sua articulação com a narrativa	43
3	Máquinas de fazer estrangeiros	54
3.1	<i>a máquina de fazer espanhóis</i> : o novo parto da língua portuguesa em valter hugo mãe, ou um renascimento para Portugal (?)	54
3.2	<i>Terra estrangeira à vista</i> : ou o desenraizamento em qualquer parte	63
3.3	Homem-tempo <i>fabulans</i>	70
3.3.1	Tempo urgente e tempo cíclico	71
3.3.2	A perda como processo desencadeador da fragmentação	80
3.3.3	Tempo da espera	97
3.3.4	Virada no tempo	105
3.3.5	Perseguindo o tempo	114
3.3.6	As oscilações do tempo e as melhoras da morte	119
3.3.7	Pedro, esteves e Fernando Pessoa	125
3.3.7.1	Pedro.....	125
3.3.7.2	esteves	130
3.3.7.3	Identidades imaginadas	132
4	Notas conclusivas ou a invenção como máquina	133
5	Bibliografia e filmografia.....	140
	Apêndice A - Ficha técnica de <i>Terra estrangeira</i>	151

Afinal de contas, por que estamos juntos?

Alberto Manguel

E tudo isto é estrangeiro, como tudo.

Álvaro de Campos

1 Introdução

Pretendemos comparar neste trabalho as obras *a máquina de fazer espanhóis*¹, de valter hugo mãe, e *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas. Nosso ponto de partida é a fragilidade das identidades nacionais, tanto brasileira, na película de Salles e Thomas, como portuguesa, no romance de valter hugo mãe.

A ideia de fragilidade das identidades nacionais advém da percepção, mediante a análise das obras-base de nossa pesquisa, do mal-estar português perante a situação socioeconômica do país no período pós-Salazar e diante do contexto da globalização neoliberal, bem como a relação de Portugal com os blocos hegemônicos de poder e ex-colônias. O filme *Terra estrangeira* dialoga com o cenário de globalização presente na obra de mãe e sugere uma reflexão sobre a crise de identidade do povo brasileiro durante o Governo Collor, ao abordar a sociedade brasileira do início dos anos 1990 e o fenômeno da imigração para a Europa, fase esta carregada de um forte sentimento de fracasso – a sensação de fracasso de uma geração que acabava de se libertar da ditadura e, possivelmente, em determinados segmentos sociais, ainda remoía seu passado colonial.

Entretanto, muito embora alguns teóricos, como Stuart Hall (2011), refiram-se ao conceito de crise de identidade nacional, optamos pelo termo fragilidade, por considerá-lo mais adequado aos nossos estudos, uma vez que compreendemos a identidade nacional como um produto cultural construído, conforme nos revela Benedict Anderson (2008), e, dessa forma, acreditamos ser possível observar a fragilidade dessa construção. Outrossim, cremos no caráter múltiplo das identidades (culturais), fator que também contribui para nos afastar do conceito de crise de identidade, isto é, crise de uma identidade que se pretende una.

Consideramos importante frisar o caráter inédito e desafiador desta pesquisa, lembrando que até o presente momento são raros os trabalhos acadêmicos no Brasil sobre o livro de valter hugo mãe, e até mesmo sobre sua produção literária. Todavia, contamos com alguns artigos e um número reduzido de pesquisas acerca de sua obra, com maior destaque para trabalhos desenvolvidos em universidades portuguesas.

¹Respeitamos em nosso texto a grafia em minúsculas dos títulos das obras, do nome de Valter Hugo Mãe e das personagens, de acordo com critério do próprio autor em sua tetralogia de romances.

Com relação ao filme de Walter Salles e Daniela Thomas, há um volume significativo de pesquisas, sobretudo no campo dos estudos audiovisuais. Ao longo desta dissertação, citaremos os mais relevantes para nosso recorte. Contudo, acreditamos ser inédita a comparação interartes desses dois objetos.

Isso posto, divisamos as dificuldades de nossa tarefa, em princípio calcadas na escassez de balizas para nos orientar e no desafio de estudar jovens autores contemporâneos, cujos trabalhos ainda não contam com a sedimentação do tempo. Não obstante, assumimos os riscos em prol de dar relevo a realizações culturais relativamente próximas à data de execução de nossa pesquisa (*Terra estrangeira*, 1995; *a máquina de fazer espanhóis*, 2010 — ano de sua primeira publicação em Portugal), bem como pensar novas formas narrativas e sua correspondência com questões sociais, econômicas e culturais emergentes, como a globalização e seu diálogo com o que se costuma nomear tradição.

Nosso objetivo principal é discutir as relações entre identidade nacional e representação da História nas obras analisadas, pensando as diferenças e aproximações dos enfoques narrativos. Na tentativa de verticalizar essa discussão, temos como propósito estudar a afinidade das estruturas estéticas das obras com as tensões que se manifestam na sociedade, assim como suas imbricações com o conceito de mito fundador. Outro passo que nos parece útil, nesse sentido, seria esquadriñar as referências a Fernando Pessoa tanto no filme como no romance, empresa que traz outro ponto para o cerne de nosso debate: o ativismo ou a omissão de cidadãos e intelectuais diante das circunstâncias históricas e políticas de opressão.

A fim de cumprir esses objetivos, identificamos a necessidade de apresentar, mesmo de forma modesta e sucinta, o conceito de identidade, sob os aspectos antropológico, histórico-social e psicológico. Inicialmente, vamos nos debruçar sobre a construção da identidade individual, tendo como referência o pensamento do estudioso da psicologia Erik Erikson, que estabeleceu significativa inter-relação da construção da personalidade e suas crises com as influências sociais. Na transposição do individual para o coletivo, pensaremos o conceito de identidade considerando as obras de Anne McClintock, Benedict Anderson, Boaventura Sousa Santos, David Harvey, Edward Said e Stuart Hall, bem como suas intersecções com a literatura e o

cinema, em analogia e confronto com outros pesquisadores, como Antonio Candido, Benjamin Abdala Jr., Ella Shohat, Marc Vernet e Robert Stam.

Concluída essa etapa, avançaremos para o cotejo entre as obras, contemplando o estudo das personagens em relação aos tempos narrativo e histórico, a fim de confrontar os anos pós-ditadura em Portugal e no Brasil. Nesse estágio, como referencial teórico, recorreremos ao filósofo Paul Ricoeur, que nos oferece um estudo paradigmático da narrativa, e também a outros pensadores do cinema e da literatura, como Benedito Nunes, André Gaudreault e François Jost.

Como parte das notas conclusivas, o que pretendemos apontar, e que surge desde o início desta pesquisa, está ligado ao âmbito discursivo amplo e profundo das duas obras, isto é, o silêncio sobre alguns temas nacionais, fato que nos remete à problemática da representação. Não obstante, tencionamos observar se ambas as obras constituem máquinas de guerra, de acordo com o conceito elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

De toda forma, no desenvolvimento desta dissertação, buscamos não perder de vista nossa condição, como autores da pesquisa, de ter o Brasil como ponto de partida e chegada. A perspectiva adotada é tributária dos estudos que buscam o comunitarismo cultural entre os países de língua oficial portuguesa e do comparatismo entre autores que discutem a opressão exercida pelos blocos hegemônicos de poder em tempos de globalização. Também nos motiva refletir sobre sistemas autoritários de governo, uma vez que somos conscientes de nossa posição de intérpretes pertencentes a um determinado mundo histórico e social: tivemos ocasião de viver no Brasil (ex-colônia de Portugal) durante o Governo Collor e assistir (e experimentar), ao longo de nossas vidas, as relações de nosso país com Portugal.

2 Pressupostos teóricos

A partir das leituras efetuadas ao longo de nossa pesquisa, verificamos como os conceitos que norteiam nossas reflexões estão relacionados entre si e de modo complexo. São eles: identidade nacional, representação da História e mito fundador.

Para melhor compreender essas relações, recorreremos inicialmente a Anne McClintock, estudiosa que analisou o caráter inter-relacional e intercambiante dos marcadores sociais da diferença – raça, gênero e classe – e sua conexão com nacionalismo, imperialismo e legitimação de poder. Para a autora, esses marcadores "existem em relação *entre* si e *através* dessa relação – ainda que de modos contraditórios e em conflito", e de alguma forma estão vinculados com a construção dos nacionalismos: "Todos os nacionalismos têm gênero, todos são inventados e todos são perigosos [não no sentido de que devem ser evitados, mas por estarem ligados ao poder político]" (McCLINTOCK, 2010, p.19 e 517). Importa registrar, esses marcadores estão na base de todos os conceitos com os quais trabalhamos nesta pesquisa.

Para entender com maior acuidade a tese de McClintock, partimos das ideias sobre construção (e crise) de identidade individual e suas relações com a vida social, propostas por Erik Erikson. Na sequência, estabelecemos as conexões do individual com o coletivo a fim de pensar a identidade nacional e suas imbricações com as séries culturais. Nesse tocante, utilizaremos as obras de diversos pensadores, conforme citamos na introdução a este trabalho.

Uma vez consolidado nosso pensamento sobre o conceito de identidade nacional, partiremos, no capítulo 3, para o estudo comparado das obras-base de nossa pesquisa.

2.1 Identidade nacional

Erik Erikson (1987) foi um dos primeiros psicólogos a se ocupar do termo "crise de identidade". Segundo ele, um conceito de complexa definição, devido a seu caráter vasto e até mesmo óbvio.

De acordo com Erikson, o termo surgiu por ocasião da Clínica de Reabilitação de Veteranos de Monte Sion, durante a Segunda Guerra Mundial, quando a maioria dos pacientes "tinha perdido a noção de identidade pessoal e de continuidade histórica. Eles tinham perdido [...] o controle central sobre si próprios [...]". Mas, conforme detectou, as crises de identidade podem ser um prolongamento ou uma regressão a uma crise normativa, como a da adolescência – "uma fase em que o indivíduo está muito mais próximo do dia histórico do que nas fases mais primitivas do desenvolvimento infantil" (ERIKSON, 1987, p. 15 e 26), observação que evidencia a consciência do autor sobre a conexão entre o ego pessoal e as transformações da sociedade.

É importante frisar que, ao levantar os preceitos de Erikson, estamos nos concentrando no que mais interessa à nossa pesquisa: sua visão acerca do caráter indissociável entre sociedade e indivíduo, e essa percepção nos soa essencial perante o momento histórico de globalização retratado pelas obras-base de nosso trabalho, quando o processo de dominação das culturas tidas como hegemônicas encontra resistências de culturas locais, com reações de "tendências engajadas que procuram a identidade nacional através do resgate social" (ABDALA JR., 2007, p. 266). Relevante assinalar como isso se mescla às vidas particulares dos indivíduos, e, no caso de nossa pesquisa, como a reverberação dessas ações aparece nos personagens do romance e do filme estudados. Um exemplo interessante é o conflito do núcleo africano com os personagens europeus em *Terra estrangeira*: para evitar a deportação e também para confundir e sonegar informações aos personagens franceses e portugueses, os africanos utilizam gírias, mesclando ao português palavras de suas línguas nativas. Nesse caso, revela-se uma forma de resistência linguística à opressão dos grupos hegemônicos e também um modo de demarcar a identidade pela diferença, demonstrando um enfrentamento à preponderância da identidade eurocêntrica.

Retomando Erikson e a construção da identidade, importa destacar que:

[...] estamos tratando de um processo "localizado" no âmago do indivíduo e, entretanto, também no núcleo central de sua cultura coletiva, um processo que estabelece, de fato, a identidade dessas duas identidades. [...] em termos psicológicos, a formação da identidade emprega um processo de reflexão e observação simultâneas, um processo que ocorre em todos os níveis do funcionamento mental, pelo qual o indivíduo se julga a si próprio à luz daquilo que percebe ser a maneira como os outros o julgam, em comparação com eles próprios e com uma tipologia que é significativa para eles; enquanto que ele julga a maneira como eles o julgam, à luz do modo como se percebe a si próprio em comparação com os demais e com os tipos que se tornaram importantes para ele. Este processo é [...] inconsciente – exceto quando as condições internas e as circunstâncias externas se combinam para agravar uma dolorosa ou eufórica "consciência de identidade" (ERIKSON, 1987, p. 21).

Neste outro trecho, a associação indivíduo–sociedade fica mais evidente:

E, finalmente, ao discutir-se identidade, [...], não podemos separar o desenvolvimento individual e a crise contemporânea no desenvolvimento histórico, porque ambas ajudam a definir uma à outra e estão verdadeiramente relacionadas entre si. De fato, toda a interação entre o psicológico e o social, entre o desenvolvimento e a história, para a qual a formação da identidade é de um significado prototípico, só pode ser conceptualizada como uma espécie de relatividade psicossocial (ERIKSON, 1987, p. 22).

Cabe acrescentar que nas ciências sociais há estudos sobre o conceito de identidade nacional ligado a nação (estamos falando do Estado-nação moderno), e sob essa perspectiva, alguns estudiosos chegam a vê-lo como um produto cultural (ANDERSON, 2008). Assim, desse ponto de vista, talvez não seja possível falar exatamente de uma crise de identidade nacional, e sim da decadência desse produto, o que tornaria a crise uma constatação de que não há identidade alguma, de que houve uma "ilusão" de identidade. Apesar da controvérsia, não podemos deixar de estabelecer o vínculo da identidade individual (esta também construída em via de mão dupla: interno e externo) com os aspectos culturais das sociedades e a construção e queda dos nacionalismos; em outras palavras, a identidade nacional imaginada, inventada, é fruto também de uma contribuição subjetiva, embora esta última com espaço de ação infinitamente menor e, ao mesmo tempo, afetada pela carga das transformações sociais coletivas. Um exemplo desse tipo de análise encontramos em McClintock:

Estou [...] interessada [...] no conjunto dos caminhos difíceis em que as ações e desejos das pessoas são mediados pelas instituições do poder: a

família, a mídia, a lei, os exércitos, os movimentos nacionalistas e assim por diante. Desde o começo, as experiências das pessoas, de desejo e raiva, de memória e poder, comunidade e revolta são inflectidas e mediadas pelas instituições através das quais elas encontram seu significado – e que elas, por sua vez, transformam.

McClintock também pretende perguntar "como o poder vence ou fracassa", considerando "a densa rede de relações entre coerção, negociação, cumplicidade, recusa, dissimulação, mímica, compromisso, afiliação e revolta" (McCLINTOCK, 2010, p. 37), e essa discussão, que envolve os processos de mudanças das relações internas e externas das sociedades ao longo da história, acreditamos, está presente nos enredos e personagens das obras-base de nosso trabalho.

Outrossim, importa antecipar que Stuart Hall (2011) desenvolveu, na área de Estudos Culturais, trabalho notório sobre crise de identidade, que retomaremos mais adiante neste texto, muito embora seja preciso ressaltar, neste momento, que, no cotejo das obras, optamos por utilizar os termos fragilidade e fragmentação em vez de crise, pensando também no caráter múltiplo das identidades (ABDALA JR., 2003).

De posse da visão inicial de Erikson sobre crise de identidade do indivíduo e sua relação com os aspectos coletivos das sociedades, faremos uma pequena digressão para enfatizar o cunho especulativo de nossas conjecturas sobre esse tema, considerando que em nosso horizonte estão as realizações estéticas nas obras de Walter Hugo Mãe, Walter Salles e Daniela Thomas, o que abrevia o espaço para amplificar a discussão sobre os aspectos psicológicos, sociais e antropológicos da análise. Dessa forma, buscamos o auxílio desses teóricos a fim de criar um mínimo alicerce para discutir a questão da identidade nacional, sem perder de vista o foco principal de nossa pesquisa: o estudo comparado interartes.

Agora, voltaremos nossa atenção para outra particularidade do trabalho de Erikson, a ideia de que "o sentimento consciente de se possuir uma identidade pessoal baseia-se em duas observações simultâneas: a percepção da uniformidade e continuidade da existência pessoal *no tempo e no espaço*; e a percepção de fato de que os outros reconhecem essa uniformidade e continuidade da pessoa" (ERIKSON, 1987, p. 49, grifo nosso). Convém sublinhar que essa proposição sobre "o Outro" nos fornece uma relevante chave de investigação quanto à fragilidade da identidade nacional e sua representação nas obras de Mãe, Salles e Thomas, uma vez que a

elaboração estética do personagem no tempo também é percebida na sua relação com os demais personagens. Se pensarmos, com Paul Ricoeur (2014), sobre a ilusão da permanência da identidade (identidade *idem*), considerando que nossas identidades estão continuamente em processo (identidade *ipse*), observaremos o esforço das narrativas, sobretudo de *Terra estrangeira*, em reorganizar o imaginário nacional para um retorno a uma identidade modelada por certa tradição historiográfica. No próximo capítulo, veremos como essa reorganização transparece no filme de Salles e Thomas; entretanto, neste momento, seguiremos com o fito de consolidar as ideias de Erikson e relacioná-las com os demais estudiosos elencados no início deste capítulo. Nosso ponto de partida para tal empresa será sua percepção sobre a evolução da necessidade humana de identidade.

Para Erikson, com sua expulsão do Jardim do Éden (na concepção ocidental), o homem teve para sempre vinculada sua identidade "à sua labuta e cooperação com outros, ao orgulho técnico e coletivo" (ERIKSON, 1987, p. 39). Esse mito acabou sendo reorganizado ao longo do tempo, em conjunto com vários outros e, assim, acreditamos, Erikson aproxima-se *tangencialmente* do ideário de Said (2007) e Hall (2011) a respeito da identidade nacional:

O homem, como espécie, tem sobrevivido pelo fato de estar dividido no que chamamos *pseudo-espécies*. Primeiro, cada horda ou tribo, classe e nação mas, depois, também cada associação religiosa, converteu-se em *a* espécie humana, considerando todos os outros uma invenção extravagante e gratuita de alguma deidade irrelevante. Para reforçar a ilusão de ser a eleita, cada tribo reconhece uma criação própria, uma mitologia e, ulteriormente, uma história; assim se garantiu lealdade a uma determinada ecologia e moralidade. Nunca se faz uma ideia exata de como as outras tribos nasceram mas, já que existem, elas são úteis, pelo menos, como uma tela de projeção para as identidades negativas que são a contraparte necessária, se bem que sumamente incômodas, das identidades positivas. Essa projeção, em conjunto com a sua territorialidade, proporcionou aos homens uma razão para se chacinarem mutuamente *in majorem gloriam* (ERIKSON, 1987, p. 40, grifo do autor).

De maneira análoga, Edward Said define a construção (pela diferença) da identidade ocidental em oposição ao Oriente: "uma noção coletiva que identifica a "nós" europeus contra todos "aqueles" não-europeus" e acrescenta: "[...] o principal componente na cultura européia é precisamente o que torna essa cultura hegemônica tanto na Europa quanto fora dela: a ideia da identidade européia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus" (SAID, 2007, p. 34).

Stuart Hall também retoma essa questão: "[o] retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as 'pessoas' para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os 'outros' que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente" (HALL, 2011, p. 57).

Essas dimensões sobressaem nos enredos de *a máquina de fazer espanhóis*, quando um país é colocado como margem a outro nos comentários dos personagens sobre Portugal e Espanha, e também, em igual intensidade, em *Terra estrangeira*, quando, por exemplo, Alex é rechaçada por seu patrão português e posteriormente tenta "vender" seu passaporte brasileiro, vendo-se diminuída diante dos negociadores, assim como os humilhados personagens africanos.

Interessante é a proposta de Abdala Jr. para a mesma discussão, agora pelo viés brasileiro, acrescentando a pauta da mestiçagem:

E os europeus são os primeiros a estigmatizar os traços distintivos dos povos ibéricos. Devemos nos valer dessa especificidade para procurarmos nossa identidade a partir da condição mestiça que também envolve os portugueses. Estes não podem se esquecer de que os primeiros iberos eram negróides provenientes da região do Norte da África. Foram eles que, em contato com povos de sua própria etnia, propiciaram uma transculturação que se prolongou por vinte séculos até a chegada do islamismo. Dessa forma, num direcionamento oposto à ideologia eurocêntrica, que considera (com toda a carga racista) que a África começa nos Pireneus, mostrando total desprezo pelo "outro", podemos reverter esse raciocínio, realçando as cores, para destacar que também a Ásia começa nos Pireneus, pela contribuição muçulmana (ABDALA JR., 2007, p. 253).

Também merecem destaque os estudos de Boaventura de Sousa Santos (2010) sobre essa questão, sobretudo no que concerne à sua visão sobre o colonialismo português no século XIX. Segundo o sociólogo, "não só houve historicamente várias europas como houve e há relações desiguais entre os países da Europa, incluindo relações coloniais, como ilustra o caso da Irlanda" (SANTOS, 2010, p. 40). Na esteira desse raciocínio, Santos evidencia a singularidade do colonialismo português:

O facto de Portugal, centro de um império colonial, ter sido, ele próprio, durante mais de um século, uma colónia informal da Inglaterra e de ter sido descrito, ao longo dos séculos, pelos países do norte da Europa como um país com características sociais e culturais semelhantes àquelas que os países europeus, incluindo Portugal, atribuíam aos povos colonizados de

Além-Mar, tem de ter um impacto específico na concepção do pós-colonialismo no espaço geopolítico português e na vigência dela, tanto nas sociedades colonizadas pelos portugueses, como na sociedade portuguesa, do passado e do presente (SANTOS, 2010, p. 40).

Essas particularidades sobre colonialismo e pós-colonialismo, no caso Portugal-Brasil, serão aprofundadas na seção sobre mito fundador do Brasil e imaginário português (2.1.1). Por ora, retomaremos Erikson mais uma vez, a fim de destacar esta passagem de seu texto, que confere acréscimo de complexidade à noção de identidade pregada nos tempos do Iluminismo:

Os historiadores, de modo geral [...] explicam apenas a disputa entre ideias históricas autônomas e não se preocupam com o fato de que essas ideias penetram fundo nas vidas de gerações e ressurgem através do despertar e treino diários da consciência histórica nos indivíduos jovens, por intermédio dos fazedores de mitos da religião e da política, das artes e das ciências, do teatro, do cinema e da novelística – todos contribuindo [...] para a lógica histórica absorvida pela juventude. [...] Para ingressar na história [...] cada geração de jovens tem que descobrir uma identidade consonante com a sua própria infância e consonante com uma promessa *ideológica* no processo histórico perceptível (ERIKSON, 1987, p. 259, grifo nosso).

Verticalizando ligeiramente a proposta de Erikson, chegamos à função da ideologia (o emprego desta palavra não no seu sentido contemporâneo político, mas em uma acepção mais ligada a filosofia), que seria "oferecer ao jovem uma perspectiva simplificada do futuro que abrange todo o tempo previsível e, assim, compensar a 'confusão temporal' do indivíduo." No limite, isso tem a ver com a "imagem do mundo geográfico-histórico como quadro de referência para a identidade nascente do indivíduo jovem", além de medições de comportamento sobre um "sistema convincente de princípios" (ERIKSON, 1987, p.188). Essas noções, mais próximas da primeira metade do século XX, embora já diferenciadas com relação ao Iluminismo, mostram-se irrealizáveis na modernidade tardia (pós-guerra).

McClintock, recuperando Fanon (1986), acrescenta um aspecto fundamental ao nosso questionamento:

As relações entre o inconsciente individual e a vida política não podem ser [...] nem separadas uma da outra, nem reduzidas uma à outra. Elas, ao contrário, incluem cruzamentos e mediações dinâmicos, transformando cada uma delas, reciprocamente e de maneira não linear, e não duplicando uma relação de analogia estrutural (McCLINTOCK, 2010, p. 528-529).

O próprio Erikson – embora mais conservador, e que em nossa opinião chegou a emparelhar com uma visão acusada de carregar ainda certo dualismo cartesiano – analisa o período pós-guerra e suas transformações, antevendo a dificuldade de realização das propostas que ele mesmo sugeriu. Para ele, "[a] ubiquidade da ameaça nuclear, a invasão do espaço exterior e a crescente comunicação global provocaram uma total mudança no sentimento de espaço geográfico e tempo histórico [...]" (ERIKSON, 1987, p.263).

Dessa maneira, começamos a assinalar os pontos de contato de Erikson com outros pesquisadores e as razões da impossibilidade de permanência do sujeito como um ser cuja totalidade não pode ser desfeita, levando o indivíduo a uma extensa crise de identidade.

Stuart Hall (2011), por exemplo, avalia se existe uma "'crise de identidade', em que consiste essa crise e em que direção ela está indo". Ele inicia seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* apresentando o argumento de teóricos sociais acerca do colapso das identidades modernas, com o qual o autor tende a concordar:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada [...] de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo (HALL, 2011, p. 9).

Hall comenta que a identidade sugerida por alguns teóricos (neste caso eles se assemelham com Erikson) – a do sujeito sociológico, produto da primeira metade do século XX – vem se tornando fragmentada, não mais unificada em redor de um "eu" coerente; tendo começado a emergir, na verdade, a partir do movimento modernista, quando principiamos a detectar "a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal" (HALL, 2011, p. 33). Com a contínua descentração do sujeito – segundo Hall, devido ao efeito nas sociedades das ideias de pensadores como Marx, Freud, Sausurre, Foucault e até mesmo do feminismo –, chegou-se à identidade pós-moderna, e, a nosso ver, à

fragilidade das identidades nacionais, isto é, temos identidades múltiplas, assim como as fronteiras, na concepção de Abdala Jr. (2003).

De acordo com Hall, ao citar Anthony Giddens (1990), esse processo intensificou-se com o advento da globalização, a partir do pós-guerra, com as diferentes áreas do planeta cada vez mais conectadas, o que abriu caminho para que as transformações sociais pudessem atingir virtualmente todo o globo e, o que mais nos interessa, deslocando identidades culturais nacionais. Porém, o autor salienta que essas "identidades nacionais são formadas e transformadas no interior da *representação*" (HALL, 2011, p.49, grifo do autor), e neste aspecto ele está próximo de Anderson (2008).

Lembremos que, para Anderson, o jornal, como unificador nacional (tal qual o romance, e mais tarde o rádio, o cinema e a televisão), deve ser encarado como produto cultural, devido a seu caráter ficcional, uma vez que carrega "a arbitrariedade na inclusão e justaposição" dos fatos. Dessa forma, "a ficção se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas", a fim de "unir significativamente a fraternidade, o poder e o tempo" (ANDERSON, 2008, p. 65 e 69). Recapitularemos essa noção no cotejamento das obras, sobretudo quanto ao papel do rádio e da televisão como parte do *mise-en-scène* em *Terra estrangeira*.

Entrementes, apesar de avançarmos por uma via aparentemente determinada, há de se recordar um contraponto essencial: a ideia de que algumas vezes as narrativas fracassam ao tentar construir ou desconstruir uma identidade, ou uma escala de valores ou mesmo de comportamentos. Conforme Alberto Manguel tão bem propôs, "muitas vezes o papel de artífice é o mesmo de Cassandra, a sacerdotisa grega a quem Apolo concedeu o dom da profecia, sob a condição de que ninguém jamais acreditasse em suas palavras. Muitos artífices sofrem sob a maldição de Cassandra: a pouca disposição do leitor a dar ouvidos" (MANGUEL, 2008, p. 28). Claro está que esse fracasso advém das mediações e negociações citadas por McClintock, já mencionadas nesta dissertação, e por isso mesmo convém acrescentar:

Cassandra não é porta-voz de um conhecimento tradicional, mas de seu próprio modo de imaginar a realidade, que então ela traduz em histórias. O dom de Apolo confirma essa singularidade: a partir das palavras de todos,

Cassandra deve ser capaz de evocar sua própria visão do mundo, feita para desagradar a seus compatriotas troianos (MANGUEL, 2008, p. 29).

Feito esse contraponto, e uma vez expostas algumas ideias sobre identidade nacional e crise, buscaremos resumir e estabelecer pontos de confluência nas obras dos autores estudados até aqui. Dito de modo simplificado, acreditamos que:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. [...] Entretanto – como nas fantasias do eu "inteiro" de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas. Uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de "um único povo" (HALL, 2011, p. 62-63).

Entretanto, como continua Hall (2011, p. 62-63), "[a]s nações modernas são, todas, híbridos culturais".

Nossa opinião é de que esse aspecto da representação também vem sofrendo alterações nas obras artísticas tidas como modernistas e pós-modernas (grosso modo, estas últimas a partir da década de 1970)², uma vez que a identidade nacional passa a ser fragmentada e espelhada na forma estética que caracteriza a construção dessas obras, muito embora seu discurso ainda busque reencontrar o "sucesso" e a unidade prometidos pelas narrativas de outrora. Sugerimos, com base nas ideias de Ana Paula Arnaut (2002) e Linda Hutcheon (1991), que as obras consideradas pós-modernas procuram, de modo mais ostensivo que as modernistas, apreender o mundo fragmentado, reproduzindo-o, interpretando-o, com a finalidade de compreendê-lo e dominá-lo, utilizando-se, dentre outros recursos estéticos, da metaficção historiográfica e das narrações autorreflexivas.

Em *a máquina de fazer espanhóis*, como veremos mais adiante, valter hugo mãe se dispõe a utilizar ostensivamente as minúsculas, cria parágrafos longos, produz

² Optamos pela utilização do termo "pós-moderno", em consonância com Hall (2011), nos estudos culturais, e com os argumentos de Arnaut (2002) e Hutcheon (1991), na crítica literária, em virtude, sobretudo, da demarcação cronológica de fenômenos sociais e da diferenciação/intensificação de elementos estéticos nas obras relacionadas aos períodos elencados. Sublinhamos que nossa opção não se coaduna, essencialmente, a visões como a de Lyotard (2010) sobre pós-modernismo. Nossa concepção alinha-se com a refutação ao pós-moderno enunciada por Boaventura de Sousa Santos (2010), que nos adverte sobre o perigo de estruturar um conceito utilizando-se do pressuposto de sequência temporal, tendo em vista a heterogeneidade científica e social no mundo, e, dessa forma, a pós-modernidade poderia soar como mais um privilégio das sociedades hegemônicas; Sousa Santos propõe, em seu lugar, o pós-modernismo de oposição; para esta acepção, ver *A gramática do tempo* [2010], em Bibliografia.

pontuações ambíguas em diálogos, lança mão da metatextualidade, partindo da intertextualidade com o poema "Tabacaria" (PESSOA, 2007); e, ainda, empregando o narrador em primeira pessoa, parte para um exercício metaficcional e autorreflexivo (passando a representar a História a partir de uma perspectiva autorreferencial), sobretudo quando pratica a polifonia "camuflada", ou seja, o registro de dois capítulos em terceira pessoa, com o uso das maiúsculas e pontuação tradicional, o que inclui as aspas do discurso direto. De acordo com declarações de mãe (informação verbal, no capítulo 3 complementaremos esse dado)³, a execução desses dois capítulos adveio da intenção de escrever algumas páginas conforme determinado escritor as escreveria. Nesse caso, devido à intertextualidade apontada pelo próprio mãe, ressaltamos a polifonia, porém lançamos a hipótese de sua camuflagem, supondo que esses capítulos seriam amostras da história contada pelo senhor silva, uma vez que, importa lembrar, o protagonista recebera a sugestão dos amigos para colocar sua história no papel.

Também é possível observar as ideias de Hutcheon e Arnaut acerca da fragmentação de identidade na descrição do personagem enrique, o espanhol, *português de badajoz*, no romance de mãe. O paradoxo e a ironia, neste caso, constroem uma terceira figura de linguagem, a ambiguidade, que expressa a identidade nacional fragilizada e dupla desse personagem, tendo em vista que Badajoz, hoje pertencente à Espanha, já foi disputado pelos dois países no passado, e durante certo período chegou a integrar os territórios de domínio português. Por meio desse trabalho estético, o autor descortina a hibridização da nação, a fragmentação e a fragilidade da identidade.

Voltando a Hall, para complementar as formulações de Arnaut e Hutcheon, é preciso enfatizar que as novas combinações de tempo e espaço foram propiciadas pela globalização, caracterizada pela compressão de distâncias e de escalas temporais. Essa compressão acelerou os fluxos entre as nações e permitiu a desintegração de identidades, tendo como resultados da homogeneização cultural: o reforço de identidades locais, como resistência, e o surgimento intensificado de identidades híbridas. De modo análogo, verificamos que "a moldagem e a remoldagem de relações

³ Informação fornecida por mãe no Encontro dos Finalistas do Prêmio Portugal Telecom na Livraria da Vila, São Paulo, em 2012.

espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas" (HALL, 2011, p. 71).

Neste momento, gostaríamos de pensar esse impacto como fenômeno de uma via de mão dupla, lembrando, conforme já vimos, que as narrativas, em sua grande parte, também foram empregadas para construir identidades. As narrativas, ao passo que buscam apreender a realidade histórica e representá-la (ou às vezes fugir dela), também conformam essa realidade segundo determinada visão. Seria relevante recordar que existem estratégias para narrar uma nação; segundo Hall, os sentidos produzidos pelas culturas nacionais "estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas" (HALL, 2011, p. 51).

Para ilustrar essas ideias, passaremos às próximas seções, nas quais estudaremos alguns pontos sobre mito fundador do Brasil e imaginário português (2.1.1), representação da História (2.1.2) e, por fim, identidade nacional e sua articulação com a narrativa (2.1.3). Todos esses pontos serão confrontados, sempre que possível, em sua relação com as obras-base de nossa pesquisa.

2.1.1 Mito fundador do Brasil e imaginário português

Começaremos com o mito fundador do Brasil, cujas raízes, segundo Marilena Chauí (2000), foram fincadas em 1500. Para a autora, falar em mito fundador significa considerar não apenas seu aspecto etimológico, da "narração pública de feitos lendários da comunidade", mas também seu sentido antropológico, "no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade". Para Chauí, mitos fundadores marcam um ponto no passado imemorial como origem, mesmo esse ponto sendo inventado, e assim repete-se algo imaginário, utilizando-se novos meios de expressão, novas linguagens, novos valores e ideias (CHAUÍ, 2000, p. 9).

No Brasil, a mitologia da origem remete ao País-Natureza, à imagem do paraíso terrestre e, de acordo com Chauí, atualizou-se ao longo do tempo por meio do

verdeamarelismo. A ideologia verdeamarela tem fundamento no Brasil agrário e ressurge em diversos contextos históricos, sobre os quais não vamos nos alongar neste trabalho. Entretanto, importa destacar que algumas vertentes dessa ideologia manifestam-se naquela que ficou conhecida como a era Collor, conforme explicaremos adiante.

Além da sagração da natureza, ainda segundo Chauí, o mito fundador também opera com a sagração dos governantes; no caso do Brasil, esse processo se desenrola desde a chegada dos portugueses, por meio de um governo que se impôs como "monarquia absoluta por direito divino dos reis", fator que permitiu à Coroa atuar como agente econômico ativo, estabelecendo monopólio sobre os produtos coloniais (CHAUÍ, 2000, p. 79).

Ainda de acordo com a autora, durante a República, em decorrência dos efeitos herdados da sagração do poder, encontramos certa continuidade do mito, que transparece, por exemplo, na figura de Tiradentes, escolhido como símbolo do novo sistema de governo; vale sublinhar, a preferência por Tiradentes deve-se menos por sua atuação política do que por sua imagem de mártir.

A respeito da perpetuidade do mito, cabe recuperar Santos (2010), quando o sociólogo assinala que "[a] impregnação colonial do poder [...] continuou e continua a reproduzir-se [nas ex-colônias]". Utilizando-se dos personagens shakespearianos, Santos pergunta: "[um] Próspero caótico e absentista [Portugal] não terá aberto o espaço para a emergência de Prósperos de substituição [elites, governantes] no seio dos Calibans [Brasil]?" (SANTOS, 2010, p. 248)

Ainda segundo Santos, "[n]o caso do Brasil, teve lugar uma das independências mais conservadoras e oligárquicas do continente Latino-Americano e a única sob a forma de monarquia" (SANTOS, 2010, p. 248). Esse raciocínio alinha-se às ideias de Chauí, para quem, na sociedade brasileira, permanece a "visão do direito natural ao poder" por parte das classes dominantes, e, ao mesmo tempo, do lado dos oprimidos, persiste a visão milenar do governante como salvador (CHAUÍ, 2000, p. 86).

Em nosso ponto de vista e com base nas ideias expostas até aqui, a figura do ex-presidente da República Fernando Collor de Mello, reconfigurada em *Terra estrangeira*, mostra-se interessante para ilustrar "a maneira como se realiza a prática da representação política no Brasil", ou seja, "a visão do governante como salvador",

bem como "a sacralização-satanização da política" (CHAUÍ, 2000, p.86). Para aclarar essa questão, parece-nos útil rememorar a campanha eleitoral de Collor, cujo bordão de "caçador de marajás" foi carregado de ufanismo nacionalista⁴, e, ao lado de seu projeto de modernização do país, reflete alguns dos efeitos herdados da sagração do poder. De modo análogo, Collor também foi encarado como satã, por ocasião do processo de *impeachment*, subsequente às denúncias de corrupção deflagradas num momento em que seu governo já se encontrava desgastado, sobretudo devido às medidas econômicas impopulares e de caráter autoritário dos seus primeiros meses de mandato. Ainda no contexto do *impeachment*, Collor buscou diversas saídas para evitar o processo, entre elas um pronunciamento conclamando a população brasileira a sair às ruas vestindo as cores verde e amarela e, nesse ponto, aderindo ao discurso do verdeamarelismo, de "ordem e progresso"⁵.

Com o propósito de verticalizar nossa discussão, abriremos um breve parêntese para nos concentrar no quadro político e social do final do século XX, momento histórico figurado no filme de Walter Salles e Daniela Thomas, quando havia a promessa de modernização do Brasil com a abertura da economia à concorrência internacional, uma das plataformas do governo Collor (CANCIAN, 2013), e, ao mesmo tempo, era ostensiva a marca do autoritarismo de seu mandato (SALLUM JR.; CASARÕES, 2011). Isso posto, podemos confirmar, com Chauí, que "desde 1980 mais ou menos, nação e nacionalidade se deslocam para o campo das representações já consolidadas [...]", tendo a seu cargo, no Brasil, tarefas como "legitimar nossa sociedade autoritária, oferecer mecanismos para tolerar várias formas de violência e servir de parâmetro para aferir ou avaliar as autodenominadas políticas de modernização do país" (CHAUÍ, 2000, p. 29).

No tocante a essas percepções, o filme *Terra estrangeira* discute a identidade nacional forjada pelos colonizadores e perpetuada pela República, além de laborar em prol do não esquecimento dos problemas do governo Collor, no entanto reserva-se à omissão de períodos importantes relacionados ao surgimento desse governo,

⁴ O bordão surgiu quando se começou a cogitar sua pré-candidatura à presidência do país. Ver matéria de capa da revista *Veja* de 23 mar.1988 - <http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_23031988.shtml>

⁵ Ver vídeo referente ao pronunciamento de Collor em agosto de 1992 - <<https://www.youtube.com/watch?v=eKky7ZpXxU4>>. Confrontar informações <http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_14ago1992.htm>.

conforme sugerimos na introdução deste trabalho. Especulamos que *Terra estrangeira* acaba por adicionar, ocasionalmente, à sua intenção de lembrança, o aspecto do esquecimento, concorrendo para o que Ernest Renan chamou de "essência de uma nação" no molde nacionalista – essa ideia "consiste em que todos indivíduos tenham muitas coisas em comum [neste caso, mesmo as consideradas ruins, como Collor], e também que todos tenham esquecido muitas coisas [a ditadura, o colégio eleitoral, a morte de Tancredo Neves, o mandato de José Sarney, por exemplo]" (RENAN apud ANDERSON, 2008, p. 32).

Fechado o parêntese sobre o quadro político e social brasileiro retratado em *Terra estrangeira*, passaremos a outro modo de operação do mito fundador brasileiro: a sagração da história.

Ainda na esteira das conclusões de Chauí, a sagração da história envolveu o Quinto Império e o imaginário português. Estamos falando da história teológica, como realização da vontade divina. Assim como diversos estudiosos também o fizeram, a autora comenta o texto bíblico do profeta Daniel, no qual surge a ideia de que a sucessão temporal se realiza como ascensão e queda de quatro monarquias ou reinos injustos, até que, sob a ação do Messias, se erga o último reino, a Quinta Monarquia ou o Quinto Império. Em posterior interpretação no século XII, realizada pelo abade italiano Joaquim de Fiori, teríamos esse tempo, o do Quinto Império, como o tempo do Reino de Mil Anos de Felicidade, que antecederia o Juízo Final. Essa história de forte teor profético e milenarista de Joaquim de Fiori prevaleceu entre os navegantes portugueses por ocasião de sua chegada ao Brasil e, no século XVII, ganhou, na figura do Padre Antônio Vieira, um continuador. Segundo nos relata Chauí, Vieira demonstra, interpretando versículo por versículo os textos de Daniel e Isaías, que "Portugal foi profetizado para realizar a obra do milênio [...], instituindo o Quinto Império do Mundo, tendo à frente o Encoberto, um rei que será o último avatar de El Rei Dom Sebastião" (CHAUÍ, 2000, p. 76). Em outras palavras, para Vieira, a descoberta do Brasil confirmava a profecia. Dessa forma, de acordo com a estudiosa brasileira, o Brasil entrou na história pela porta milenarista. Não obstante, esse aspecto do mito tende a ser desconstruído em *Terra estrangeira*, sobretudo em virtude do sentimento de fracasso que o filme procura exprimir. Desta forma, o Brasil não seria uma terra prometida, onde se viveriam mil anos de felicidade, tampouco Portugal seria o pai

protetor. E assim, ao delinear outro componente do mito fundador brasileiro, passamos ao imaginário português.

No capítulo intitulado "o silva da europa", valter hugo mãe revisita o passado português com menções a Camões, Bandarra, Almada Negreiros e Fernando Pessoa. Vale lembrar que o mito do Quinto Império, no caso de Portugal, esteve associado durante muito tempo a Dom Sebastião, por conta de Antônio Gonçalves Annes Bandarra, sapateiro que escreveu algumas trovas (na primeira metade do século XVI, ou seja, anos antes da Batalha de Alcácer Quibir) de teor messiânico, inspiradas nas profecias de Daniel. Segundo Hélder Garmes e José Carlos Siqueira, "[e]m seus versos, Bandarra profetizava a vinda de um rei que ganharia a simpatia de todos os outros reis, uma vez que estes ficariam felizes em fazer dele seu imperador". A título complementar, importa dizer que suas trovas também falavam de um rei encoberto, cuja identidade ainda seria revelada. Mas o relevante dessa história envolvendo Bandarra é que suas profecias "foram retomadas sistematicamente no decorrer da história literária de Portugal" e geraram o mito sebastianista (GARMES; SIQUEIRA, 2009, p. 58-59). Camões, por exemplo, retoma o mito em *Os Lusíadas* (2000), porém, já sabemos, faz uma advertência à ganância portuguesa no episódio do Velho do Restelo. Como outros mitos, esse foi atualizado várias vezes, "tornando-se um fenômeno cíclico dentro de Portugal, avultando e se radicalizando nos momentos de crise nacional", até porque "cumpriu o importante papel de resolver no plano simbólico e artístico aquilo que não tinha solução no plano da realidade prática, econômica e social" (GARMES; SIQUEIRA, 2009, p. 77 e 64). Ainda segundo os mesmos autores, o mito continua presente nos tempos atuais:

[...] com o fim político do império colonial e o ingresso de Portugal na União Europeia, o imaginário português sofreu grandes transformações, pois as novas gerações passaram mais do que nunca a ter na identidade europeia uma identidade concorrente com a portuguesa, [...]. No entanto, a grandeza de Portugal, [...], permanece no imaginário português em razão da presença da língua portuguesa em várias partes do globo (GARMES; SIQUEIRA, 2009, p. 48).

É fundamental lembrar que Fernando Pessoa também integra a lista de escritores que trabalharam o mito sebastianista em sua literatura e, assim, contribuiu para a difusão de Portugal como império linguístico: o poema *Mensagem*, sobretudo

sua terceira parte, também traz profecias sobre o renascimento do império. Mais especificamente, na última seção do livro, temos o "Nevoeiro", poema que trata da decadência do país, período que estaria se aproximando de um suposto ponto de inflexão para a virada no destino de Portugal, pois o último verso indica que é chegada a hora.

Para alguns estudiosos (Garmes e Siqueira citam Maria Lúcia Dal Farra), Pessoa coloca-se como a profetizar em causa própria, isto é, referindo-se a si mesmo como o "encoberto" que fará do país o centro de um império linguístico e cultural.

A propósito, a palavra "nevoeiro" surge em *a máquina de fazer espanhóis*, quando, no capítulo referido acima, há uma acalorada discussão que esbarra no mito sebastianista. Um dos personagens chega a comentar as trovas do sapateiro: "e o bandarra o mais que viu foi *nevoeiro*. pense bem, foi um *nevoeiro* que lhe tolheu as adivinhações", "escrevem por aí umas porcarias e a gente fica séculos a vaticinar por especulação". No mesmo diálogo, em contraponto, há uma defesa de Camões: "mas o nosso camões não havia de ser o bandarra e naquilo não colocaria uma profecia nem lhe dava para visionário"(MÃE, 2011, p. 92, grifo nosso). Mais adiante, a discussão entre os amigos prossegue em torno de Almada Negreiros, outro ícone artístico ligado à história de Portugal. Conhecido pela obra abundante e múltipla, Negreiros pôs sua pintura a serviço do regime salazarista, sendo cartazista do governo (TORGAL, 2004). Conforme observamos nos diálogos do livro de mãe, o viés escolhido para abordar o assunto foi a questão dos Painéis de São Vicente de Fora, elaborados pelo pintor português Nuno Gonçalves no século XV (período estimado, uma vez que os painéis foram encontrados no século XIX). Segundo anísio, personagem que fora conservador do Museu Nacional de Arte Antiga, havia nos painéis um sujeito parecido com Salazar. anísio julgava haver uma alteração na pintura original justamente nesse rosto, como se algum pintor tivesse sido arranjado pelo ditador para "que o metesse na história à força", tendo em vista que "há uma mitologia em redor dos painéis que diz que os grandes homens portugueses se vão assemelhando com aqueles rostos". Na sequência da conversa entre os personagens, o narrador-protagonista, mordaz, pergunta "se não teria sido o próprio almada negreiros a pôr ali o outro". Ao passo que anísio responde: "caramba. mexer no almada negreiros, esse génio. [...] que o homem tivesse descortinado a disposição dos painéis era uma coisa, mas ter sido funcionário do

regime àquele ponto, isso é que não." Nesse momento o narrador confessa para o narratário que, assim como anísio, ele também adorava aquele artista português, deixando no ar quase uma sugestão de perdão. Não por acaso, o autor implícito⁶ surge em meio aos diálogos, que são pontuados de modo ambíguo e não nos permitem precisar com exatidão quais personagens dizem o quê: "pronto, podemos colocar outras hipóteses, mas deixemos que se esqueçam os compromissos do almada com salazar. todos nós tivemos compromissos. todos nós" (MÃE, 2011, p. 94-95). A repetição isolada da frase "todos nós" sugere, acreditamos, a responsabilidade de toda a sociedade.

Para completar o quadro da "mitologia viva de Portugal", usando as palavras do narrador, os amigos também trazem Fernando Pessoa à discussão, e, em outros capítulos do livro, são recuperados alguns ícones relacionados a Portugal, como a cantora de fados Amália Rodrigues; no campo religioso, Nossa Senhora de Fátima; nos esportes, os times do Benfica, representado na figura do jogador Eusébio, e do Porto, por Teófilo Cubillas (este, peruano). Todos eles – quase sempre vinculados em afeto ou desafeto ao narrador-protagonista ou aos seus colegas do lar de idosos – servem de instrumento ao narrador na tentativa de abarcar a totalidade da história do país. Alguns desses ícones foram utilizados pelo aparelho estatal português para consolidar o regime ditatorial. O narrador repensa cada um deles, algumas vezes desmascarando o regime e sua historiografia, outras, apenas refletindo sobre seu sentido e buscando algum apaziguamento.

Em meio a todas as indagações do narrador do romance estudado, entrevemos a fragilidade da identidade nacional portuguesa em todo o período figurado na diegese, sobretudo nos anos 2000, devido à sensação de fracasso que se mistura ao imaginário nacional. Para aprofundar essa leitura, devemos retroceder ao período colonial, conforme Santos (2010) sublinhou a respeito de Portugal ter sido uma espécie de colônia da Inglaterra e, ao mesmo tempo, marginalizado pelos países do norte, e assim pensar o presente diegético do senhor silva, quando "o processo de integração na UE [União Europeia], parece destinado a ter um impacto tão dramático

⁶ Segundo Abdala Jr., "[e]ntre a figura do autor e a do narrador é ainda possível colocar uma terceira categoria: a do autor implícito. Na fala do narrador podem aparecer certas ideias que são no fundo do autor — não o autor perfeitamente consciente do que diz, mas com motivações profundas que escapam à sua própria consciência" (ABDALA JR., 1995, p. 20).

na sociedade portuguesa quanto o que o colonialismo teve" (SANTOS, 2010, p. 228). A propósito, o sociólogo levanta inúmeras indagações a esse respeito, sendo esta bastante relevante para nosso trabalho:

O alargamento e aprofundamento da UE fará com que as relações no seu interior sejam mais importantes para os países integrantes do que a posição deles no sistema mundial? E se tais relações produzirem hierarquias do tipo das que vigoram no sistema mundial (centro, semiperiferia e periferia), qual será a posição de Portugal nelas? (SANTOS, 2010, 228).

Antes de finalizar esta seção, ainda de acordo com Santos (2010), gostaríamos de ressaltar mais um aspecto referente à identidade nacional portuguesa, agora pelo viés cultural. Para o sociólogo, a cultura portuguesa tende a ser uma cultura de fronteira, tendo em vista que o país não realizou plenamente seu papel (de colonizador), aos moldes dos Estados-nação do século XIX, isto é, não diferenciou a cultura do território nacional relativamente ao exterior, tampouco promoveu a homogeneidade cultural no interior do seu território. Dessa forma, de acordo com Santos, "os portugueses nunca puderam instalar-se comodamente no espaço-tempo originário do Próspero europeu", "restando-lhes a liminaridade e a fronteira, a inter-identidade como identidade originária" (SANTOS, 2010, p. 256); daí mais uma vez falarmos em identidades múltiplas e/ou frágeis neste trabalho.

Realizadas estas considerações sobre mito fundador e sua relação com as identidades nacionais portuguesa e brasileira, passaremos a discutir na próxima seção, mesmo sumariamente, a representação da História, iniciando assim nossas primeiras sondagens sobre como as obras-base desta pesquisa lidam com a questão.

2.2 Representação da História

Com o objetivo de aprofundar um pouco mais nossa visão sobre o entrelaçamento que se nos apresenta quando falamos da representação da História pela literatura, e no caso desta dissertação, também pelo cinema, optamos por lembrar que literatura e história, por serem dois gêneros narrativos, "sempre se cruzaram na cultura letrada ocidental" (GARMES; SIQUEIRA, 2009, p. 163). Segundo os autores, no caso de Portugal, esse cruzamento já estava presente desde a crônica real,

com Fernão Lopes, por exemplo. E, muitas vezes, é sempre importante frisar, mitos e lendas foram apresentados como fatos históricos, visto que textos narrativos de viajantes e cronistas tornaram-se fundamento da historiografia portuguesa.

O caso do Brasil não foi diferente, levando em conta que os viajantes foram os primeiros a descrever o país por meio de cartas e crônicas para a Coroa portuguesa. Em *Terra estrangeira*, por exemplo, a crônica surge dos lábios dos imigrantes (viajantes), para assim trazer percepções sobre ambos os países, desmentindo os primeiros cronistas e, às vezes, compactuando ou confrontando com pensadores da sociedade brasileira.

No entanto, apesar do cruzamento entre literatura e história, as duas formas narrativas tomaram direções diversas ao longo dos séculos, sendo que a separação com base nos critérios de "verdade" e "realidade" se deu com mais ênfase no século XIX, segundo Garmes e Siqueira (2009). Já no século XX, essas bases foram questionadas e hoje há uma "ponderação de cientificidade da narrativa histórica e a instauração da ideia de relatividade do conhecimento nela revelado"; e, da mesma maneira, existe a "compreensão de que a literatura é, além de um fenômeno estético, uma manifestação cultural, portanto uma possibilidade de registro do movimento que realiza o homem na sua historicidade, seus anseios e suas visões de mundo" (MENDONÇA; ALVES, 2009 in GARMES; SIQUEIRA, 2009). A nosso ver, podemos manter a última asserção também para o cinema. Ainda a esse respeito, Hayden White (2008) observa que a história em si resiste aos esforços de formalização de discurso e método e que motivos morais e estéticos podem ancorar a escolha por determinadas estratégias de explicação.

Sem dúvida, um passo importante no cruzamento de literatura e história foi o advento do romance histórico, que mesclou os acontecimentos tidos como reais à ficcionalização de enredo e personagens. O estudo desse "gênero" de romance, iniciado por Lukács (2012), continua sendo relevante e ganhou novos eixos com as interpretações de Fredric Jameson (2007) e Perry Anderson (2007), que nos indicam algumas balizas para analisar a obra de mãe sob essa perspectiva e, de algum modo, avaliar a representação da história no filme de Salles e Thomas. Outrossim, é preciso guardar que o romance histórico em Portugal apresenta-se de modo bastante singular

e complexo, portanto, recorreremos também aos estudos de Maria de Fátima Marinho (1999; 2005), a fim de tornar nossa pesquisa mais precisa.

Importante pontuar, logo de início, que Lukács considerava o romance histórico não como um gênero ou subgênero, mas um precursor do romance realista do século XIX (ANDERSON, 2007), e, cabe lembrar, "[n]o que concerne aos imaginários nacionais, o cinema também herdou o papel social do romance realista do século XIX" (SHOAT; STAM, 2006, p. 145).

No caso de Portugal (BRUNO, 1886 apud MARINHO, 1999), o romance histórico demonstra-se, em suas primeiras obras, mais propenso a se ocupar da narrativa dramática, em detrimento da precisão de detalhes históricos e da descrição dos grandes movimentos sociais; isto é, o romance histórico português surge inspirado na obra de Victor Hugo, e não propriamente em Walter Scott. Grosso modo, é a fábula que prevalece nos romances históricos de teor romântico em Portugal no século XIX, com a História mais relegada ao papel de cenário, justificando a atuação de personagens com a cor local (MARINHO, 1999).

Todavia, já em meados do século XIX, com Eça de Queirós, podemos verificar grandes mudanças na forma de inserir a História na literatura:

A artificialidade da escrita sobre o passado demonstrada por Eça desmitifica a crença na possibilidade de confundir história e ficção ao inserir um enredo inventado num pretenso contexto verídico. A modernidade do autor de *A Relíquia* encontrará ecos em obras do século XX que põem em causa as tradicionais concepções e se baseiam na noção de que a diferença do passado nunca pode ser verdadeiramente apreendida[...]. Desta certeza advém a relativização da verdade e a consciência da impossibilidade do conhecimento histórico do modo que o século XIX advogava (MARINHO, 2005, p. 55).

Contudo, conforme nos indicam os estudos de Marinho (2005), na virada do século e até as décadas de 1940 e 1950, há em certos autores portugueses um pendor nacionalista, cujas obras carregam matizes lusitanistas e integralistas, apresentando como heróis reis e rainhas. Nesses casos, há menor interesse na diegese e menor liberdade de efabulação; em outras palavras, as narrativas tendem a aparentar-se com biografias romanceadas. Vale ressaltar que o contexto histórico do momento de produção dessas obras compreende o período que propiciou o surgimento do salazarismo e sua posterior consolidação.

Marinho também explicita outra especificidade portuguesa:

A partir do Modernismo, sobretudo nos países de língua inglesa, assiste-se, por vezes, a uma ironização da cor local [...]. Em Portugal, é apenas nas últimas décadas [a partir de 1960] que podemos deparar com algumas transgressões a esse código, transgressões que apontam na direcção de uma nova concepção de História[...] (MARINHO, 1999, p. 35-36).

De toda forma, o romance histórico ainda suscita debates críticos no campo acadêmico, sendo um dos principais pontos de discussão a sua permanência na literatura após a Segunda Guerra Mundial. Podemos acompanhar essa questão na leitura de diversos teóricos, mas, no caso de nossa pesquisa, elegemos dois artigos que nos parecem bastante esclarecedores, cujos autores, Fredric Jameson e Perry Anderson, apresentam pontos de vista díspares em alguns momentos e, por essa mesma razão, fecundos para ampliar nossa visão. Ambos os pesquisadores partem da teoria de Lukács (2012) sobre o romance histórico, embora discordem quanto à sua periodização. Lukács considera Walter Scott o grande nome do romance histórico tradicional e também seu fundador. Para Jameson (2007), Scott seria um autor de dramas de costumes, e Tolstói, sobretudo em *Guerra e paz*, um autêntico romancista histórico. Na opinião de Anderson (2007), Tolstói reproduz a estrutura melodramática de Scott em *Guerra e paz*, devido ao binarismo dos personagens de Napoleão e Kútuzov; assim, Anderson conjectura, ainda, que o romance histórico deriva do nacionalismo romântico, como "um exercício de construção nacional no rescaldo da reação romântica à Revolução Francesa e à expansão napoleônica" (ANDERSON, 2007, p. 6). Embora Jameson e Anderson concordem com relação à impossibilidade de haver "uma variante modernista para o tipo de romance histórico teorizado por Lukács" (ANDERSON, 2007, p. 8), a divergência que interessa destacar em nossa pesquisa diz respeito às obras pós-modernas. Enquanto Jameson considera a catástrofe única (após a Segunda Guerra Mundial), tomada emprestada do anjo da história de Walter Benjamin (1994), como um fator que impossibilita a dualidade de planos (existencial e público) essencial ao romance histórico, Anderson acredita no oposto, isto é, para ele, o impulso do romance histórico contemporâneo provavelmente reside no desejo de "acordar os mortos e juntar os fragmentos" (BENJAMIN, 1994 apud ANDERSON, 2007, p. 12).

Vale lembrar, as discussões em torno do romance histórico prolongam-se à exaustão, compreendendo inclusive suas definições, que no geral "assentam no recurso ao real e à sua representação e na distância temporal entre o tempo da escrita e o do desenrolar da diegese". Segundo Marinho, "é discutível se essas características, só por si, podem ser suficientes para a constituição de um género autónomo, [porque] do ponto de vista estritamente linguístico ou de composição narrativa, não há diferenças notáveis a assinalar". Além do mais, perante a diversidade de formas, a autora pergunta "se ainda tem cabimento classificar os textos que reflectem sobre um outro tempo ou sobre a intersecção do passado e do presente sob a designação uniforme de romances históricos". Como conclusão, Marinho acredita não ser fundamental chegar a uma classificação homogênea, mas sim "analisar as formas como a escrita estrutura o real, independentemente desse real pretender ou não recriar o passado ou a memória colectiva de um povo" (MARINHO, 2005, p. 18-20).

Para verticalizar essa discussão, não apenas da permanência do romance histórico na contemporaneidade, mas também com relação às formas mediante as quais o passado é interpretado e revivido nas obras atuais, examinaremos brevemente, mas sem entrar propriamente no cotejo das obras, a composição de *a máquina de fazer espanhóis* e também de *Terra estrangeira*.

Inicialmente, um dos pontos de intersecção do livro de mãe com o romance histórico está no fato de os personagens do povo, como o senhor Silva, um barbeiro, desempenharem, de certo modo, um papel ativo na história de seu país. Embora o protagonista seja, em grande parte da obra, objeto da história, ele tem a possibilidade, em raros momentos, de atuar como sujeito. Isto é, a oportunidade para ações transformadoras é mínima e muitas vezes imperceptível no momento histórico. E isso nos faz lembrar as teses de McClintock, uma pensadora, convém insistir, cuja produção é bastante atual. De modo distinto dos protagonistas de José Saramago em *Memorial do Convento* (2012), por exemplo, que figuram a imagem utópica, como no episódio do voo da "passarola", o autor de *a máquina de fazer espanhóis* mostra como um cidadão do povo chega a entregar à polícia da ditadura um militante da resistência e, assim, lamentavelmente, contribuir para a permanência do regime. Para avaliar esse comportamento do personagem, elegemos o trecho de Lukács sobre a obra de Walter Scott: "[e] a atmosfera da necessidade histórica surge precisamente dessa dialética

muito sutil entre a potência e a impotência do discernimento correto em circunstâncias históricas concretas" (LUKÁCS, 2012, p. 79). No entanto, convém lembrar que "[a]rticular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele efetivamente foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN, 1994, p. 224), não esquecendo que a memória também opera por meio da imaginação e do sentimento (ABDALA JR., 2007). Aliás, não nos parece supérfluo lembrar, essas são características da criação literária e cinematográfica.

Outro ponto de intersecção com o romance histórico, sutil e enviesado, aliás, é o personagem esteves, como artifício que esbarra na metaficção. Esse exercício metatextual evidencia-se no diálogo ambivalente com a tradição literária portuguesa – ao mesmo tempo que lhe rende homenagens, repensa seu processo criativo e a posição política de seus intelectuais. Ao trazer à tona dados biográficos, embora romanceados, de Fernando Pessoa, mãe repensa a história e a própria literatura, lembrando-nos do fingimento poético presente na sua própria obra e nos textos do poeta português. O romance histórico antifascista alemão, por exemplo, ressuscitou "grandes figuras do desenvolvimento humanista", como "Cervantes, Henrique IV, Montaigne, Flávio Josefo, Erasmo de Roterdã", como forma de combater o fascismo (LUKÁCS, 2012, p. 330). No caso de mãe, pressupomos que o resgate da figura ilustre de Fernando Pessoa não seja exatamente um modo direto de combate ao fascismo de Salazar, mas uma maneira de combater o fascismo de cada cidadão. Isso porque, "pela intertextualidade há uma reciclagem ideológica da cultura, [...], uma apropriação de um patrimônio coletivo mais amplo" (ABDALA JR., 2007, p. 83). Importa acrescentar que o romance histórico passou por diversas transformações ao longo do tempo, apresentando variações nas técnicas narrativas, segundo Seymour Menton (1993), como o emprego da intertextualidade e da metaficção (MENTON apud BOTOSO, 2010).

Acreditamos ser possível ampliar nossa discussão ao recuperar o conceito de meta-história, de Hayden White, que propõe pensar o trabalho histórico como "uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa", isto é, abrindo caminho para a "reconstituição da história como forma de atividade intelectual que é ao mesmo tempo poética, científica e filosófica em suas preocupações" (WHITE, 2008, p. 11 e 15).

White sugere perguntas que entrelaçam história e literatura, partindo de questões de Auerbach (1968) e Gombrich (1960):

Eles [Auerbach e Gombrich] perguntam: quais são os componentes "históricos" de uma arte "realista"? Eu pergunto: quais são os elementos "artísticos" de uma historiografia "realista"? [...] Em minha opinião, toda a discussão sobre a natureza do "realismo" em literatura se embaralha na incapacidade de estabelecer criticamente em que consiste uma concepção genuinamente histórica da "realidade"(WHITE, 2008, p. 19).

Isso posto, a questão do romance histórico torna-se ainda mais complexa. Todavia, não pretendemos atribuir simplesmente a ideia de romance histórico ao livro de mãe, em primeiro lugar porque a obra não se conforma à concepção de Lukács (2012), tampouco às possíveis novas configurações do romance histórico mais recentes, como o realismo mágico, na concepção de Jameson (2007). Em segundo lugar, porque o livro não tem sido avaliado pela crítica, pelo autor e seus editores como tal. Contudo, a questão que paira sobre a possibilidade de existência (ou permanência) do romance histórico na produção literária contemporânea ainda afigura-se aberta, apesar de não resultar em uma questão central, conforme Marinho (2005) apontou. Entretanto, parece necessário trabalhar um pouco mais nessa lacuna.

Começamos por estudar com atenção, em nossos objetos de análise, a ideia de Lukács sobre a história interferir diretamente na vida dos indivíduos. Estamos no final da primeira década dos anos 2000, tempo no qual se passa o presente diegético do senhor silva, narrador do romance de mãe, e o que temos ali é um mundo globalizado, com fortes tendências neoliberais, com Portugal inferiorizado e sem espaço de ação na União Europeia. O protagonista, um senhor de 84 anos, sem autonomia perante os filhos, vai para um asilo. Os filhos não têm tempo de ver o pai, com um deles efetivamente distante espacialmente (morando na Grécia), e acentua-se a falta de unidade da família, o ritmo acelerado da vida urbana fora do asilo. Não há uma revolução social acontecendo (como nos moldes das revoluções francesa ou russa, ou mesmo o 25 de Abril), mas há uma série de fenômenos que atingem a sociedade e o dia a dia das pessoas, muitos deles decorrentes da ditadura e do fim desta. Passemos para o passado diegético do senhor silva, no ano de 1971, quando o protagonista entrega o jovem revolucionário à Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), nesse momento as circunstâncias históricas e sociais da ditadura, e seu conjunto de

ideias, pavimentam o caminho para a decisão do personagem – culpa que o perseguirá por toda vida. Muitos anos antes, o senhor Silva e a esposa perdem seu primeiro filho no parto, um acontecimento ligado à miséria do país, ao descaso com os pobres, à falta de disposição do padre local; com ironia e tristeza, o narrador lamenta o ocorrido: "não foi culpa do padre, nem da igreja e nem de Deus. Foi só o triste acaso de sermos miseráveis num país de miséria que não esperava de nós mais do que o brio e o sacrifício mudo", e desse modo sua visão de mundo altera-se: "nada do que nos diriam [a igreja, Salazar] haveria de voltar a iludir os nossos intentos, os nossos gestos" (MÃE, 2011, p. 84-85).

Em nossa opinião, o que mãe figura em seu livro é a consciência da ligação dos fatos, assim como Salles e Thomas, reduzindo as referências ao acaso, mas sem obliterá-lo radicalmente.

Em *Terra estrangeira*, por exemplo, o enredo se desenvolve no Brasil e em Portugal. O período retratado é o início dos anos 1990, já marcado por fortes características neoliberais e globalizantes.

Para melhor compreendermos o momento socioeconômico português, vale sublinhar que, no tempo histórico representado na diegese do filme, o país já era membro da então Comunidade Econômica Europeia (desde 1986) e o Mercado Comum Europeu consolidava-se como realidade. Importa lembrar que o advento da queda do muro de Berlim (1989) também havia contribuído para a unificação do continente e o malogro das utopias esquerdistas. A título complementar, registramos que em 1993 aconteceu a transformação da Comunidade em União Europeia, esta incorporando características comunitárias e de segurança; em 1999 foi criada a Zona do Euro; e a implementação monetária do Euro (notas e moedas circulantes) ocorreu em 2002⁷.

No tocante ao Brasil do início dos anos 1990, destacamos a plataforma de governo de cunho neoliberal de Fernando Collor; o empréstimo compulsório da conta corrente e da poupança dos cidadãos, revelando nítida interferência na vida dos brasileiros e, por conseguinte, na vida dos personagens; além das promessas de modernização do país.

⁷ Informações obtidas no site oficial da União Europeia - http://europa.eu/index_pt.htm

Com relação a Portugal, no filme de Salles e Thomas, assistimos a um país assolado, com seu sonho imperial naufragado, e, nas palavras dos personagens, visto como uma nação não integrante da Europa. Da mesma forma que *a máquina de fazer espanhóis* dialoga com o passado português, *Terra estrangeira* revê e reinterpreta o passado brasileiro e também de seu colonizador, alinhavando problemas históricos, como a espoliação colonial, ao presente diegético.

Desse modo, podemos observar que a integração econômica, política, social e cultural inerente ao fenômeno da globalização já começava a atingir ambos os países retratados pelo filme de Salles e Thomas, com ênfase no processo migratório reverso – destino situado no hemisfério norte – impulsionado pela desesperança no governo Collor e pela independência das nações (neste caso, especialmente dos países outrora sob o jugo português na África), "desenhando-se, assim, uma nova rota de deslocamento" (FREIRE, 2009, p.63). No livro de mãe, observamos a globalização e seus efeitos já intensificados em Portugal, duas décadas depois.

Voltando a Lukács, quando ele se refere à época das guerras napoleônicas, período em que milhares de pessoas se deslocaram por toda a Europa e tomaram conhecimento de que a história lhes dizia respeito diretamente, o filósofo apontava algo que podemos trazer para o momento de globalização das obras-base deste trabalho, ou seja, o fato de que "o vínculo da história nacional com a história mundial torna-se consciente em círculos cada vez maiores" (LUKÁCS, 2012, p. 41); um exemplo dessa consciência é a veiculação dessa noção (não exatamente histórica e nos moldes do período estudado por Lukács, mas de cunho mais sociológico e econômico) nos noticiários das redes de televisão em grande parte dos continentes, nas redes sociais na internet, ou mesmo quando imigrantes e viajantes de diversos locais trocam impressões sobre seus países de origem e destino. Em *Terra estrangeira*, vemos o comércio estabelecido por Igor (supostamente português, mas morador do Brasil, um cidadão do mundo), a ser transportado por Paco (brasileiro) e receptado por Kraft (com Tcheky Karyo no papel do francês todo-poderoso), cada um deles representando seu país, a hierarquia das línguas e do poder, a influência do passado histórico de cada nação sobre o cotidiano dos personagens.

Outro paralelo a ser estabelecido, mas em sentido oposto, é que tanto Salles e Thomas como mãe figuram o "tortuoso caminho que conduziu" (para usar as palavras

de Lukács), à pobreza de seus países. Esta desconstrução inverte o trabalho de Walter Scott – considerado por Lukács um dos grandes realizadores do romance histórico em sua primeira fase –, que figurou o caminho de formação do caráter nacional e da grandeza da Inglaterra. E aqui recorremos a Perry Anderson para acrescentar:

Ditaduras militares, assassinatos raciais, vigilância onipresente, guerra tecnológica e genocídio programado. O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada (ANDERSON, 2007, p. 12).

Anderson apoia-se em Jameson para reiterar que as narrativas tidas como pós-modernas jogam "a verossimilhança ao vento" para tentar "nos acordar para a história" (ANDERSON, 2007, p. 12); reflexão que se põe de acordo com os livros do realismo mágico latino-americano e de José Saramago (em nossa opinião), para ficarmos com alguns exemplos. Entretanto, em uma série mais ampla, temos estas considerações do autor sobre a reviravolta da literatura contemporânea:

Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exhibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses (ANDERSON, 2007, p. 10).

Atentemos para o fato de que muitos desses traços enumerados por Anderson não correspondem diretamente às nossas obras-base, mas é importante lembrar que o autor sugere que "nenhum período estético é homogêneo", e que a ressurreição do romance histórico é também uma mutação, tendo sua reorganização geral em torno do passado. Acrescente-se a esse raciocínio as considerações de Marinho: "[...] os géneros são de natureza periclitante, até por que estão constantemente a ser negados pelos seus próprios cultores, nem que seja no intuito de destruir o sentido para o reconstruir com novas potencialidades" (MARINHO, 2005, p. 14).

Ainda de acordo com Marinho, nos romances contemporâneos portugueses que se ocupam do passado histórico e suas imbricações com o presente, vemos a legitimação da ficcionalidade ocorrer também em virtude das alusões diretas "aos processos de ficcionalização e aos artifícios de que se servem [as obras] para a criação

de ambientes e personagens que se confundam com as alguma vez existentes". Por exemplo, na obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, "o heterónimo pessoano tem uma existência autónoma e participante" (MARINHO, 2005, p.36-37); em nossa visão, algo semelhante acontece no livro de mãe com esteves, personagem do poema "Tabacaria", de Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa.

Em suma, a reorganização do passado – recorrente não apenas nos romances históricos portugueses desde 1960, mas também em alguns casos no Brasil, como o romance *Galvez: imperador do Acre* (2005), de Márcio de Souza, segundo Marinho (2005), e também em diversas produções de cunho histórico do Cinema da Retomada, como *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1995), *Lamarca* (1994), *O que é isso companheiro?* (1997), *Caramuru* (2001), entre tantas outras citadas por Luiz Zanin Oricchio (2003) – está presente no livro de mãe e no filme de Salles e Thomas. Aliás, essa particularidade reforça nossa intenção para estudar o personagem no tempo.

Excetuando-se a já mencionada lacuna histórica na diegese de *Terra estrangeira*, relativa ao período imediatamente anterior ao governo Collor, e o caráter de urgência do filme (produção realizada cerca de dois anos decorrido o fato histórico do *impeachment* do Presidente), podemos assinalar sua proximidade com o livro de mãe por meio desta ideia de Lukács sobre representação:

[...] a nova formulação dos eventos e dos costumes do passado consiste apenas no fato de que o ficcionista permite que as tendências que conduziram real e historicamente ao presente, mas não foram reconhecidas por seus contemporâneos com o significado que evidenciariam depois, surjam com o peso que possuem objetiva e historicamente para o produto desse passado, isto é, para o presente histórico do ficcionista (LUKÁCS, 2012, p. 82).

Dessa forma, nossa pesquisa tende a se distanciar da suposição de Jameson – a catástrofe única ter absorvido o cotidiano e daí a inexistência da dualidade de planos indispensável ao romance histórico. Outrossim, o que nos parece evidente é a dificuldade de se pensar o momento atual, o presente histórico contemporâneo, quando ainda caminhamos para assentar interpretações sobre diversas noções, inclusive o conceito de pós-modernismo.

Com o intuito de complementar as ideias constituídas até aqui e formar uma base mínima para o cotejo das obras a partir de uma perspectiva sociocultural e

histórica atual, vamos nos servir das reflexões de David Harvey (2013) sobre a condição pós-moderna.

Para o geógrafo, o novo ciclo de compressão do tempo-espaço no capitalismo, que dá origem ao que chamamos de ascensão de formas culturais pós-modernas, é uma transformação na superfície, pois não parece estar ligado a uma sociedade pós-capitalista ou realmente oposta ao modernismo, embora possua marcantes singularidades. Assim, ele analisa o pós-modernismo como condição histórica e não como um conjunto de ideias, além de especular a possibilidade de o pós-modernismo corresponder, na verdade, a uma crise do modernismo, "uma crise que enfatiza o lado fragmentário, efêmero e caótico da formulação de Baudelaire [...], enquanto exprime um profundo ceticismo diante de toda prescrição particular sobre como conceber, representar ou exprimir o eterno e imutável" (HARVEY, 2013, p. 111).

Essa condição histórica, para Harvey, espelha, entre outros aspectos, "a preocupação com a identidade, com raízes pessoais e coletivas, [e] está muito mais presente a partir do início dos anos 1970 por causa da disseminada insegurança em mercados de trabalho, em mixes tecnológicos, sistemas de crédito etc" (HARVEY, 2013, p. 85). Aliás, é importante insistir, a insegurança, o desamparo e o fracasso estão no cerne das obras-base de nossa pesquisa. A esse propósito, basta verificar a insegurança gerada pelo confisco das poupanças, figurada em *Terra estrangeira*.

Consolidada essa ordem de ideias acerca dos caminhos multifacetados da representação da História, gostaríamos de encerrar esta seção retendo a formulação esclarecedora de Antonio Candido, em uma tomada de posição mais aristotélica, e sem compromisso com a solução definitiva para a questão da ficcionalidade: "a consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese" leva-nos, paradoxalmente, à ideia de liberdade. Por sua vez, a liberdade "é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva" (CANDIDO, 2010, p. 22)

Algo semelhante ocorre com o cinema. Mesmo quando uma narrativa cinematográfica se pretende transparente, caso do caráter documental relacionado ao ex-presidente Collor em *Terra estrangeira*, ela não deixa de ser uma forma de criação e

deformação da realidade. Essa criação transparece, embora não explicitamente, até porque, para Eisenstein, "o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele" (AUMONT et al., 2012, p. 79). Para ilustrar o que dissemos, evocamos a opção dos realizadores de *Terra estrangeira* pela imagem granulada para o pronunciamento de Collor na televisão. A escolha não é pela imagem tal qual foi exibida nos lares brasileiros por ocasião do evento, mas intensifica o apelo dramático do plano.

Isso posto, passaremos à próxima seção, na qual trataremos da identidade nacional e sua articulação com a narrativa, de modo mais específico e teórico com relação à linguagem cinematográfica, verificando suas aproximações e distanciamentos da linguagem literária.

2.3 Identidade nacional e sua articulação com a narrativa

Como vimos, os conceitos estudados nesta pesquisa mantêm entre si diversos pontos de conexão e influência. Assim, acreditamos na proficiência de organizar nossa argumentação atentando para a articulação entre a questão da identidade nacional e as narrativas literária e fílmica, de modo sistemático, articulação essa que pode ser pensada considerando-se, a princípio, a característica de inventar, ou mesmo de forjar, própria do ser humano.

Além das ideias de Benedict Anderson sobre nações e nacionalismos e de Stuart Hall sobre a identidade cultural na pós-modernidade, evocaremos neste item os textos acerca da estética do filme, de Jacques Aumont e outros autores, com destaque para Marc Vernet, bem como os estudos de Antonio Candido sobre a formação da literatura brasileira e sua refutação por Haroldo de Campos.

Retomando Anderson, "tanto a nacionalidade [...] quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos" (ANDERSON, 2008, p. 30), criados a partir do final do século XVIII. Para ele, "nação é uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana" (ANDERSON, 2008, p. 32). De acordo com o autor, imaginada porque cria a sensação de comunhão entre seus membros, mesmo que eles não se conheçam; limitada porque possui

"fronteiras finitas"; e soberana porque sua criação tem raízes no Iluminismo, na secularização do Estado. Por fim, ainda segundo Anderson, a nação é uma comunidade, porque "sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal" (ANDERSON, 2008, p. 34).

Na esteira do que Anderson propõe como os fatores que possibilitaram a criação das nações – entre eles, o surgimento da imprensa e do romance, capazes de trabalhar com a simultaneidade dos acontecimentos em grandes escalas territoriais –, podemos inserir o cinema, revelado anos mais tarde como um organismo propício a operar de modo semelhante, com elementos narrativos próximos ao romance e, ao mesmo tempo, com uma "sensação de realidade" maior, ou para sermos mais exatos, provocando "efeitos de real" e "de realidade", termos de Jean-Pierre Oudart, retomados por Marc Vernet em *A estética do filme* (AUMONT et al., 2012, p. 151).

Seguindo a proposta de Vernet, a partir de estudos mais recentes, desenvolvidos após a exposição das ideias críticas einsteinianas sobre cinema, podemos afirmar que o pensamento acadêmico sobre a produção cinematográfica passou a se estruturar considerando a "artificialidade da impressão de realidade" (AUMONT et al., 2012, p. 152), embora (e muito pelo contrário) essa noção não desfaça a contribuição do cinema na construção de alguns nacionalismos. Tomamos como exemplo o cinema moçambicano desenvolvido durante a gestão de Samora Machel (1975-1986), primeiro presidente de Moçambique após a Guerra de Libertação do país (1964-1974). Em uma nação que contava com grande diversidade linguística, a imagem do cinema concorreu para uma pretensa unidade nacional, buscando fortalecimento diante da desestabilização provocada pelos conflitos internos e com países vizinhos – combates financiados pelas potências que rivalizavam no período histórico que chamamos de Guerra Fria (1945-1991). Segundo Fabiana Carelli, "[a] criação do Instituto Nacional do Cinema nesse país, em 1975, foi o primeiro ato cultural do governo recém-empossado de Samora Machel, empreendido apenas cinco meses após a independência [...]" (CARELLI, 2014, p. 197). Tal empreendimento visava produzir filmes nacionais a serem distribuídos dentro e fora do país; no entanto, a criação do Instituto caracterizava-se, sobretudo, como uma estratégia política de descolonização e unificação. "Isso porque, num país maciçamente iletrado, dividido em sete grandes etnias e historicamente colonial, era preciso, após a independência,

construir a imagem de uma só nação, não mais subordinada à metrópole e oficialmente falante do português"(CARELLI, 2014, p.198).

Nesse sentido, foi criado em Moçambique o projeto cinematográfico KuxaKanema (retratado no filme homônimo de Margarida Cardoso, de 2003), cuja intenção era aparelhar cineastas moçambicanos com câmeras, metros de película, ilhas de edição, etc.", a fim de realizar documentários de aproximadamente 5 minutos cada um, "acerca da realidade física, histórica, étnica e cultural de Moçambique" (CARELLI, 2014, p. 198-9). O projeto chegou a realizar "projeções públicas nos mais distantes rincões do território nacional moçambicano" (CARELLI, 2014, p. 199), porém, ainda durante os primeiros cinco anos de independência do país, teve seu fracasso decretado por diversos motivos, dentre eles a divergência entre os cineastas internacionais envolvidos (Jean Rouch e Jean-Luc Godard), além da questão ideológica para os moçambicanos, que acabavam vendo nas produções dos cineastas franceses uma "representação de cunho colonialista" (CARELLI, 2014, p. 200). Entretanto, o projeto realmente chegou a seu fim com a morte do presidente Samora Machel em 1986 (ARAÚJO, in CARELLI et al., 2015, p. 359).

Exemplo semelhante encontramos na construção da identidade nacional brasileira, com intensa colaboração dos escritores do Romantismo, com destaque para José de Alencar e seu mapeamento do Brasil. Segundo Candido (2006), Alencar foi expoente do Nacionalismo literário, que consistiu numa "posição intelectual e afetiva" disposta a "escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil." (CANDIDO, 2006, p. 431). Essa posição estava diretamente ligada a um projeto nacionalista que, conforme Candido assinalou, representava "O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo [...]", e que encontrou "no romance a linguagem mais eficiente" (CANDIDO, 2006, p. 432).

Em contraposição à historiografia do crítico Antonio Candido, que designa o Romantismo como marco inicial da literatura brasileira (na construção do "caráter nacional"), encontra-se Campos (2011), com seu estudo revisionista do barroco brasileiro. Para o crítico, tradutor e poeta, a importância de Gregório de Matos foi minimizada por Candido, assim como a relevância social da produção barroca no Brasil, com marcante presença nas festas rituais e coletivas de nosso país no século XVII.

Segundo Affonso Ávila – no prefácio ao livro *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* –, um dos principais argumentos de Campos reside nas "raízes culturais do continente [latino-americano]", e, ao lado de outros renomados escritores e intelectuais, entre eles Lezama Lima, Alejo Carpentier e Octavio Paz, Campos "vislumbra [...], como uma grande matriz de essencialidade identificadora, as grandes condicionantes barrocas ibero-americanas" (CAMPOS, 2011, p. 13). Além da origem transnacional de nossa literatura e cultura, ainda podemos verificar, de acordo com Campos, que Gregório de Matos "parece ter-nos fundado exatamente por não ter existido" (CAMPOS, 2011, p. 21), em razão de sua ausência na historiografia literária brasileira, e, ao mesmo tempo, devido a sua marcante presença estética, com repercussão até mesmo no Modernismo de Mário de Andrade, com a criação do personagem Macunaíma, que "chegou não a identidade conclusiva" e "plena" do brasileiro, mas sim ao seu "descaráter", em consonância com a criatividade anti-tradicional [de Gregório de Matos] (CAMPOS, 2011, p. 74), satirizando a "realidade" histórica. Dessa maneira, aproveitando-nos dos estudos de Abdala Jr. sobre outro escritor brasileiro que retratou os tipos populares, João Antonio, podemos aferir que "[...] essa forma de modelização popular contribui para a construção de nossa identidade nacional – uma identidade construída num vir-a-ser constante" (ABDALA JR., 2007, p. 87-88). Vale lembrar, Haroldo de Campos recupera Candido em outro momento de sua carreira como crítico, à época do ensaio "Dialética da malandragem" (1970), quando este faz uma autodesconstrução de sua obra sobre a formação da literatura no Brasil e Matos passa a ter "voz e vez" (CAMPOS, 2011, p. 73).

Esboçamos ambos os pontos de vista, de Candido e Campos, para mostrar como a historiografia pode optar por diferentes narrativas a fim de analisar a construção/desconstrução identitária.

Com relação ao cinema, além do caso específico de Moçambique, é possível evocar sua participação em outras construções do olhar, como a do eurocentrismo, noção que engloba os Estados Unidos da América, segundo Ella Shohat e Robert Stam (2006). De acordo com os autores, o eurocentrismo é visto como algo natural, pois "[p]arte-se do pressuposto de que a filosofia e a literatura são a filosofia e a literatura européias", por exemplo. Em outras palavras, "[o] 'melhor do que foi pensado e escrito' é aquilo que foi pensado e escrito pelos europeus (o que inclui não apenas a

Europa, mas também os 'neo-europeus' das Américas, da Austrália e de outros lugares)" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 19). No tocante ao campo cultural, para Shohat e Stam, o eurocentrismo equivale "à tentativa de reduzir a diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo[...]" (STAM; SHOHAT, 2006, p. 20).

Levando em conta que o cinema também pode ser encarado como discurso articulado e instrumento ideológico – cabe lembrar que há uma corrente que busca "desmontar a ideia sempre compartilhada de uma transparência e de uma neutralidade do cinema em relação à realidade", segundo Vernet (AUMONT et al., 2012, p. 152) –, Robert Stam e Ella Shohat comentam sobre o "mito do Ocidente" e o "mito do Oriente" como "duas faces do mesmo signo colonial" (STAM; SHOHAT, 2006, p. 40), e nos fazem avançar sobre a questão da articulação da narrativa fílmica à identidade nacional (incluímos aqui as narrativas literárias) quando propõem que "[o]piniões sobre a origem e a evolução das nações sempre se materializam na forma de narrativas" (STAM; SHOHAT, 2006, p. 144).

Portanto, por um lado, sendo o filme uma forma de narrativa, isto é, um meio em que a narração é modelo configurante, tendo diversos critérios de seleção e foco a seu dispor, como a decupagem, o enquadramento dos planos, a montagem, e, arriscamos dizer, até sua distribuição, o cinema pode servir à construção/desconstrução do olhar dos indivíduos sobre uma nação. Assim, com o auxílio de Marcel Martin, devemos ter em mente que "a imagem pode fazer-se veículo da ética e da ideologia" (MARTIN, 2013, p. 28).

Mas, por outro lado, não podemos nos esquecer:

[...]se o sentido da imagem é função do contexto fílmico criado pela montagem, também o é do contexto mental do espectador, reagindo cada um conforme seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais, seus preconceitos e suas ignorâncias (MARTIN, 2013, p. 28).

Também é preciso recordar que, para Stam e Shohat, o cinema é visto como herdeiro do romance realista do século XIX (este, por sua vez, é herdeiro do romance histórico inaugurado por Scott, na opinião de Lukács), no que tange aos imaginários nacionais, sobretudo porque "[o]s filmes transmitem a percepção do 'tempo calendário' abordado por Anderson, e o fazem por meio da 'materialização do tempo

no espaço" (STAM; SHOHAT, 2006, p. 145), ou seja, o tempo da narrativa no espaço da tela, bem como o tempo histórico no espaço onde a história se passa. Com relação à narrativa literária, sabemos que dispõe de recursos similares e ainda outros diferenciados se comparados ao cinema, mas também capazes de criar efeito de realidade. Sobre o romance oitocentista, por exemplo, Candido observa que seu eixo "é pois o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa" (CANDIDO, 2006, p. 430).

Ainda sobre o tempo na narrativa fílmica, o texto de Maria do Rosário L. Lupi Bello traz algumas ilustrações interessantes à nossa discussão. A começar pela aproximação que faz do cinema com a literatura, a propósito da capacidade de narrar de ambas as linguagens, isto é, nas palavras de Bello: "de manipular a temporalidade" (BELLO, 2009, p. 77). Segundo seu raciocínio, o cinema é uma arte que trabalha de modo mais satisfatório com a simultaneidade, ou seja, não tem obrigação, como a literatura, com a linearidade, a leitura de letra após letra, palavra após palavra. Dessa forma, o filme manipula o tempo, e na maior parte das vezes a duração de seu discurso tende a coincidir com o tempo da diegese, uma vez que o espectador não pode saltar ao fim da história, como o leitor do romance.

Assim como Vernet trata da iconicidade do cinema, Bello recorre ao filósofo Paul Ricoeur, retomando sua obra *Tempo e Narrativa*, para nos dizer que "[...] A iconicidade significa, pois, a revelação de um real mais real que a realidade ordinária", tendo em mente o "efeito de saturação e culminação [...] na superfície de uma tela bidimensional" (RICOEUR apud BELLO, 2009, p. 83-84). E como o cinema dispõe, segundo Bello, de maior iconicidade que a literatura, podemos distinguir aqui sua capacidade de produzir um efeito de realidade maior, e com isso se constituir num instrumento efetivo para a construção de identidades nacionais, ainda mais se acrescentarmos a esse atributo o aspecto da focalização, o ato de olhar, que "implica necessariamente a tomada de uma posição", "[aprisionando] o tempo dentro do horizonte da visão" (BELLO, 2009, p. 134), o que algumas vezes ocorre por meio da perspectiva da instância narrativa, incluindo movimento de câmera e iluminação, apenas para citar algumas técnicas.

Entrementes, recuperaremos o conceito de transparência, e seu oposto, opacidade, para pensar em outra articulação, assinalada por vários estudiosos do

cinema, e mais particularmente no texto de Vernet: por trás de uma busca de transparência podemos ter um discurso ideológico, caso da construção de identidades nacionais, ou em escala maior, a construção do Ocidente, pela deformação e/ou apagamento do Oriente, e como tudo isso pode ser realizado com uma câmera na mão. Mais complexa que essa noção é a ideia de que esses olhares são construídos ao longo dos anos, tendo em vista a recepção das séries culturais pelos leitores e espectadores, bem como de outros aspectos políticos e econômicos que não entraram nesta discussão. Da mesma forma, como sugerem diversos autores, de Edward Said a Ella Shohat e Robert Stam, a centralização do olhar também poderá ser desconstruída. E assim conjecturamos que as fronteiras das identidades (se é possível afirmar que existem) podem ser repensadas. Todavia, novas propostas também estão sujeitas à recepção por parte dos indivíduos, e sua perenidade dependerá, presumimos, das necessidades sociais e econômicas do planeta, de sua articulação com forças políticas, e aqui vale lembrar, como Anderson nos mostrou, que não imaginamos algo com base em nada – símbolos foram criados ou reaproveitados, assim como histórias foram selecionadas e divulgadas em massa, enquanto outras foram obliteradas. Dessa maneira, voltamos à reflexão sobre a aptidão do homem de inventar, inventariar e colocar isso em imagens, sem esquecer a necessidade de questionar, reintegrada à pauta de nossos dias, e que nos parece pertencer à essência das obras do *corpus* deste trabalho.

Por essa razão, quando Todorov comenta, ao analisar *As mil e uma noites*, ser "inútil procurar a origem das narrativas no tempo, é o tempo que se origina nas narrativas" (TODOROV, 2011, p. 133), torna-se inevitável falar da origem das nações, que também está nas narrativas. Aliás, uma origem ou invenção que se reconstrói e se atualiza a todo momento, não somente pelo trabalho artístico e cultural, ou de propaganda do Estado, ou pelos artifícios narrativos constituídos pelos símbolos, mas também com a contribuição da crítica. Eliska Altmann, por exemplo, atenta "para a concepção erudita da crítica e para a força de seu discurso, cuja atribuição de um valor cultural específico pode ser responsável pela legitimação das imagens de Glauber Rocha como referências de uma identidade brasileira" (ALTMANN, 2010, p. 35). Segundo a pesquisadora, a crítica latino-americana vê a continuidade da preocupação identitária de Glauber na obra de Salles; para uma parcela da crítica brasileira, Salles

apresenta um desenraizamento estético. Tendemos a concordar, em nossa pesquisa, com a tese sobre esse desenraizamento, em virtude das leis de incentivo do Cinema da Retomada e também da inserção do país no movimento de globalização e neoliberalismo; outrossim, destacamos que a discussão acerca da identidade nacional é proposta por Salles e Thomas, diferentemente de Glauber, sem vínculo com projetos políticos, característica partilhada por grande parte dos filmes do mesmo período (NAGIB, 2002). Entretanto, a preocupação de Salles quanto à temática da identidade nacional merece especial atenção, embora não possamos mensurar sua contribuição para atualizá-la (repeti-la ou transformá-la) no imaginário nacional, mesmo considerando o alcance de público e de crítica do conjunto de sua filmografia. Também importa ressaltar que não temos a intenção de avaliar a recepção e repercussão de seus filmes perante espectadores e sociedade – empresa multidisciplinar reservada a outros pesquisadores. Mas como dissemos, essa preocupação de Salles merece particular atenção porque articula-se com a narrativa, recuperando a mitologia nacional do descobrimento e até mesmo o tropo marítimo do cinema brasileiro (aqui em conjugação com o "Mar português", de Fernando Pessoa):

Walter Salles, cineasta intelectualizado e inteiramente *consciente do imaginário que manipula*, foi o primeiro a retomar o tropo marítimo para retratar o período Collor como aquele do fim da utopia e do projeto nacional do cinema novo, no filme inteiramente programático que é *Terra estrangeira* [...]. Centrado na mitologia do descobrimento e trazendo já no título a palavra "terra", recorrente em Glauber, o filme é o ponto inicial da curva utópica recente, que toma um rumo ascendente nos dois anos seguintes, em sintonia com a aparente melhoria econômica do país (NAGIB, 2006, p.18, grifo nosso).

O texto de Lúcia Nagib (2006) estuda o ressurgimento e a negação do gesto utópico no cinema nacional, revelando as oscilações do cenário político do país. Com efeito, oscilação é um termo bastante exato para definir o ritmo de *Terra estrangeira*, que parece hesitar entre a esperança e a desesperança. Não apenas o ritmo assinala essa alternância, mas a fotografia em preto e branco e o mar como elemento simbólico. Vale lembrar, o mar costuma ser visto como representação do nascimento e morte, da transformação (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2012).

A propósito, a oscilação também está presente, a nosso ver, na reconstrução e desconstrução de mitos fundadores do país, isto é, na forma como o filme repete

signos passados, trabalhando com a memória coletiva e, ao mesmo tempo, buscando desconstruir concepções que perduraram no imaginário nacional ao longo dos séculos.

Pensando na desconstrução, "[a]o optar pelo caminho inverso dos descobridores das terras paradisíacas do Novo Mundo, a solução do exílio também é frustrada, e a imagem de Portugal como expatriação decepcionada acaba por desmistificar o imaginário de um 'pai/país próximo, possível e complacente'" (ALTMANN, 2010, p. 61), revelando uma terra também em crise (Portugal) e sua recusa aos "filhos" brasileiros, angolanos, cabo-verdianos e moçambicanos.

Em contrapartida, como busca de reconstrução, temos no mar de *Terra estrangeira* a nostalgia da utopia do descobrimento (NAGIB, 2006). Retomando a imagem do navio emborcado (referência do filme que trataremos mais adiante), poderíamos decifrá-la, com o auxílio de Nagib, como a nau que nunca chegou ao seu destino, como representação dos personagens sem direção, e, por fim, de um país sem rumo, estancado. Nagib comenta que "as alusões nostálgicas a um certo passado de grandezas, ou de grandes esperanças, culminam, tipicamente, com uma cena de mar" (NAGIB, 2006, p. 47): a cena do Cabo Espichel. Para a autora, essa utopia de um Brasil paradisíaco realmente existiu no imaginário de uma classe média agora degradada. Essa utopia, em nosso julgamento, também corresponde de certo modo ao pensamento do historiador brasileiro Sérgio Buarque de Holanda. De acordo com José Carlos Reis (2007), para Holanda "o país tinha se alimentado de valores e ideias que não lhe eram adequados. O modo de ação dos portugueses foi eficaz para os portugueses, que só queriam se apoderar das nossas riquezas e arruinar nosso território". Isto é, Reis comenta que, segundo a concepção de Holanda, era preciso "redescobrir o Brasil", romper com o passado colonial, superar as raízes ibéricas e "criar um projeto próprio de sociedade moderna, realmente democrática" (REIS, 2007, p. xxi e xxii). De certa maneira, podemos inferir uma relação das ideias de Holanda com *Terra estrangeira*, um filme de transição, na opinião de Nagib (2006), tendo em vista que o longa foi filmado durante o mandato do vice-presidente Itamar Franco e este, por sua vez, também realizou uma transição política no país. De acordo com a autora, Salles seguiria seu projeto de reconstrução do cinema nacional com *Central do Brasil* (1998), em busca desse redescobrimento. E assim, *Terra estrangeira* apresenta-se, analogamente ao poema "Nevoeiro", de Fernando Pessoa (2010), como a

representação de um grande fracasso e, ao mesmo tempo, ponto de virada na história do país e do cinema brasileiro.

Emblemático seria pensar o que sobrou de tudo isso— da expectativa quanto às ideias de Fernando Pessoa e seu império linguístico e da esperança de retomada do Brasil (e do seu cinema) após o *impeachment* de Collor. Abriremos um breve parêntese para esse rol de considerações, apresentando alguns trechos do livro *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, que parecem responder, por meio do intertexto, ao poeta português. O primeiro deles é a chegada do personagem Ricardo Reis (que dá "vida" ao heterônimo de Fernando Pessoa) a Lisboa num vapor inglês. A descrição do navio remete ao barco da morte: "um barco escuro sobe o fluxo soturno", estabelecendo diálogo com a ode "Só o ter flores pela vista fora", de Ricardo Reis (PESSOA, 2007) e, na sequência dessa passagem, a cidade apresenta-se com um aspecto triste, sombrio, cinzento, e está carregada de uma "parda neblina", ao longe se vê um "vulto que parece ruína de castelo, salvo se tudo isso é ilusão, quimera, miragem criada pela movediça cortina das águas que descem do céu fechado" (SARAMAGO, 2010, p. 7-8). Outro trecho interessante, pela carga dramática com relação ao sonho português, é a conversa entre o bagageiro e o personagem Ricardo Reis ainda no cais do porto, defronte aos navios da marinha rebocados para aquele lado:

São contratorpedeiros, senhor, nossos, portugueses, é o Tejo, o Dão, o Lima, o Vouga, o Tâmega [...]. Não fazem diferença, podiam mesmo trocar-lhes os nomes, todos iguais, gémeos, pintados de cinzento-morte, alagados de chuva, sem sombra viva nos conveses, as bandeiras molhadas como trapos [...] (SARAMAGO, 2010, p. 12).

Em síntese, a resposta de Saramago parece acenar para a sensação de fracasso quanto às expectativas de Pessoa. Embora o poeta tenha se tornado um dos maiores nomes da literatura e a língua portuguesa seja idioma oficial de nove países⁸, Portugal não voltou a constituir um império propriamente dito.

Do mesmo modo, Nagib acredita que, apesar da "euforia que refletia o retorno da crença no Brasil como um país viável", sentimento preponderante no cinema brasileiro durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, seguinte a Itamar Franco,

⁸ Informação disponível em <<http://www.instituto-camoes.pt/eventos-portugues-mundo/8-seculos-da-lingua>>. Acesso em 21 fev. 2015.

"essa nova utopia jamais encontrou expressão plena, sujeita como estava ao realismo que constata a permanência dos vícios que marcaram a história do país desde a origem" (NAGIB, 2006, p. 17). Não obstante, importa salientar, Walter Salles é um diretor premiado, e suas obras atingiram bilheterias expressivas.

Fechado o parêntese sobre a sensação de fracasso e o mar/navio (emborcado) como elemento utópico/distópico, voltamos a atenção para as notas finais deste capítulo.

Em nossa opinião, o exame dos pressupostos teóricos assinalou a legitimação de poder subjacente aos nacionalismos e à noção de identidade nacional e cultural, além de ter ampliado nossa visão sobre como essa relação de poder afeta as representações da História nas narrativas.

Dessa forma, acreditamos ter finalizado o exame da teoria a que nos propomos no início do capítulo, muito embora, como já o dissemos, de modo abreviado e com foco no estudo comparado interartes. Com isso, esperamos ter obtido balizas para avançar à próxima etapa: a análise das narrativas.

3 Máquinas de fazer estrangeiros

Estrangeiros em seu próprio país, jovens resolvem emigrar para outras terras. Estrangeiros em suas próprias casas, idosos são depositados em asilos. Sofrendo perdas pessoais e coletivas, com identidades dilaceradas, podemos nos tornar ainda mais estrangeiros? Que razões sociais subjazem sob essas questões e como elas despontam de modo estético no filme *Terra estrangeira* e no livro *a máquina de fazer espanhóis*?

A fim de esmiuçar essas ideias, partimos agora para a comparação das duas obras, tomando como base a fragilidade das identidades nacionais, conforme declaramos na introdução de nosso estudo.

Inicialmente, realizaremos uma imersão no contexto histórico e social figurado no romance de mãe, levantando também alguns dados relevantes sobre o autor, a temporalidade na obra e a ideia de máquina. Em seguida, avançaremos de modo mais sistemático sobre o contexto no qual surgiu *Terra estrangeira*. Concluídas tais abordagens, ensejaremos o cotejo das obras.

3.1 *a máquina de fazer espanhóis*: um novo parto da língua portuguesa em valter hugo mãe, ou um renascimento para Portugal (?)

Não sabíamos que a ordem nas ruas, que as estradas, as pontes e as
esquadras tinham que ser compradas por tão alto preço - o da venda a
retalho da alma portuguesa.

Fernando Pessoa

Ditadura, diáspora e sonho imperial parecem-nos feridas ainda por cicatrizar na sociedade portuguesa, sociedade que tem sua identidade à beira do naufrágio, colocada à prova pela globalização. Pelo menos, é com essa sensação que encerramos a leitura de *a máquina de fazer espanhóis*, de valter hugo mãe.

Desde a Revolução dos Cravos, em 1974, a literatura feita em Portugal busca acertar as contas com a herança do fascismo. Na verdade, o tema da opressão ganhou

nova envergadura já com o início da resistência ao regime salazarista, conforme podemos depreender de vários estudos críticos, como o de Marlise Vaz Bridi [200-]. Não apenas os neorrealistas trabalharam esse aspecto; até mesmo Fernando Pessoa, segundo Richard Zenith (2011), num primeiro momento, posicionou-se a favor da ditadura, e a certa altura passou a questionar seus abusos de poder.

Mais de trinta anos após o fim do governo salazarista (compreendendo também o marcelismo, referente ao mandato de Marcello Caetano), vemo-nos diante de um quadro político, econômico e social que vem se delineando não apenas em terras lusitanas, mas cujos contornos, por suposto, ainda não pudemos apreender. A propósito, ao longo dos anos 1990 e no início dos anos 2000, ao mesmo tempo em que o processo de globalização avançou, algumas formas de nacionalismos ganharam certa notoriedade em diferentes pontos do planeta. Basta voltarmos nosso olhar, grosso modo, aos países advindos, por exemplo, da dissolução da antiga União Soviética, à recente independência do Timor Leste e aos movimentos separatistas que se manifestam em diversas partes do mundo, com ações de maior ou menor impacto. Entretanto, em meio a esses movimentos e a despeito deles, o conceito de identidade nacional torna-se "portátil", tendo em vista a velocidade de deslocamento das pessoas pelo mundo e as novas correntes migratórias, para ficarmos com algumas das observações de Benedict Anderson em sua introdução ao livro *Um mapa da questão nacional* (ANDERSON in BALAKRISHNAN, 2000, p. 16). Nesse âmbito de considerações, conforme comentamos no capítulo anterior, ainda tivemos a constituição da União Europeia, com todas as implicações sociais dessa comunidade para seus membros e para o restante do mundo, além da crise econômica global deflagrada em 2008.

Não pretendemos alargar a discussão sobre esses tópicos neste momento, mas é relevante mencioná-los para esboçar o quadro no qual está inserida a obra literária de valter hugo mãe, cuja publicação é bastante recente.

Português nascido em Angola, a ideia de identidade parece cara a mãe, que chegou a declarar, em entrevista à Vanessa Maranhã (*Revista Pessoa*, 2012) e à revista *Cult* (2012), que o fato de ter nascido em África o marcou profundamente. Segundo seu depoimento, podemos propor algumas especulações sobre o nascimento de portugueses nas então colônias de Portugal: essa condição os torna cidadãos de segunda ordem na visão dos nascidos em Portugal. Talvez valha arriscar, mesmo sob

pena de tornar ainda mais opaco o limite entre realidade e ficção, que mãe retome essa condição para denunciar, por extensão, que o cidadão português, aos olhos da Europa, seja considerado um sujeito de "segunda", conforme sugere esta passagem de seu romance: "[...] pagamos o mesmo que a europa paga por qualquer coisa, mas ganhamos três vezes menos. temos salário de rato. salário de humanos de segunda" (MÃE, 2011, p. 155). Com efeito, "[n]as Caraíbas, nos E.U.A. e no Havaí os portugueses foram sempre considerados um grupo étnico diferente dos brancos e dos europeus, com um estatuto intermédio entre estes e os negros ou nativos" (SANTOS, 2010, p. 264); aliás, essa visão sobre o povo lusitano era (é?) comum também em outras partes do globo, assim como a diferença salarial com relação aos países cujos indivíduos descendem de anglo-saxões, por exemplo (SANTOS, 2010).

Contudo, sendo nossa perspectiva mais literária que sociológica, devemos ter em mente que a língua (trabalhada por mãe ao longo de sua obra) é um dos pilares constituintes das identidades nacionais (ANDERSON, 2008), portanto sobre ela vamos nos debruçar a princípio.

Assim, iniciamos nosso trabalho verificando como mãe armou seu jogo literário para dar conta da sensação de fracasso que envolve a identidade portuguesa. Uma das hipóteses é a desconstrução de padrões estéticos, por meio de inovações criativas, como o uso ostensivo das minúsculas nos nomes próprios, no início das frases, inclusive no discurso direto – neste caso sem marcações das falas e das intervenções do narrador, exigindo, por sua vez, maior dedicação do leitor e, quem sabe, abrindo portas para sua cumplicidade. mãe mescla essas inovações com a vasta herança literária de que dispõe, como os longos parágrafos saramaguianos e a intertextualidade com Fernando Pessoa, outro ponto de confluência com a História, pelo menos com a História da Literatura e seu modo de pensar Portugal, revisitando mitos, em um exercício bastante próximo da metatextualidade. A esse respeito, lembremos que "[n]inguém cria do nada. Há a matéria da tradição literária que o escritor absorve e metamorfoseia [...]" (ABDALA JR., 2007, p. 44).

Sobre o uso das minúsculas no texto de mãe, que acreditamos ser algo bastante inventivo, não podemos deixar de mencionar a existência de um romance português anterior à sua obra – cujo título é grafado em minúsculas, *os lusíadas* (1977), de autoria de Manuel da Silva Ramos e de Alface, e que por sua vez busca

ironizar o cânone e a história portuguesa, deslocando a narrativa épica e trazendo à baila a discussão sobre a identidade do povo lusitano. Não é possível averiguar, neste momento, se mãe teve contato com tal obra; no entanto, a questão da identidade nacional e o uso das minúsculas nos parece uma reincidência do fato linguístico capaz de nos surpreender e abrir precedentes para a reflexão. Aliás, essa mesma disposição permanece em outras obras de mãe, que não deixam de discutir questões relativas a Portugal.

Entretanto, em entrevista à Maria Leonor Nunes, no *Jornal de Letras* (2010), mãe revela que o uso das minúsculas em seus livros está ligado à ideia de limpeza da língua, visando eliminar sinais gráficos que dificultem a leitura, de modo a torná-la mais ágil, como o pensamento e a fala.

No entanto, para além do uso das minúsculas e das explicações do autor, a narrativa de mãe reelabora a língua – assim como ocorre com maior ênfase em *o remorso de baltazar serapião* (2010), romance que integra a tetralogia encerrada por *a máquina de fazer espanhóis*. A respeito desse livro, é justo lembrar as palavras de José Saramago, que avaliou a obra como um "novo parto da língua portuguesa" (MÃE, 2011, p. 254). Em grau mais acentuado do que nos outros romances da tetralogia, *o remorso de baltazar serapião* apresenta inovações na sintaxe e na pontuação, além de tempos, ritmos e oralidades arcaicos, em sintonia com o enredo, no qual destacam-se relações de poder medievais (NINA, 2012). Desse modo, conjecturamos que as minúsculas, bem como a inovação na elaboração da língua, confluem para o mesmo sentido, o de revolver as bases da construção da identidade portuguesa (tangenciada por todas as obras da tetralogia de romances de mãe).

Para finalizar a discussão sobre as minúsculas n'a *máquina*, impõe-se a indagação sobre dois capítulos com formatação diferente dos restantes, sobretudo pelo uso de maiúsculas e demarcação dos diálogos:

De acordo com Maria Leonor Pereira Oliveira Castro:

[a] questão da intertextualidade, no seu sentido mais consensual, constitui resposta a esta pergunta. De facto, os capítulos cinco, 'Teófilo Cubillas', e dezassete, 'A máquina de fazer espanhóis', não só nos títulos, mas em toda a sua extensão, vão buscar a sua formatação e, por conseguinte, as convencionais maiúsculas à escrita de Francisco José Viegas e aos seus polícias ficcionais – Jaime Ramos e Isaltino de Jesus –, tendo como

referências os romances policiais *Longe de Manaus* ou, mais recentemente editado, *O Mar em Casablanca*. Não se trata, propriamente, de um arremedo de policial. Parece-nos, antes, um exemplo da liberdade narrativa que caracteriza valter hugo mãe, não deixando de expressar um respeito por Viegas, capaz que foi de reabilitar o policial (CASTRO, 2013, p. 91).

Ademais, mãe parece inspirar-se em muitas fontes para construir uma literatura singular, ou seja, romance histórico, estética do fingimento e palavra empenhada são apenas alguns exemplos da mescla e da mutação que constituem sua obra. De modo análogo, fora do livro, estamos inclinados a afirmar, o mundo "real" ganha novos formatos, devido a vários fatores, dentre eles as identidades e fronteiras múltiplas.

Vejamos agora alguns aspectos do enredo de *a máquina de fazer espanhóis*, a fim de pensarmos o tempo histórico-social representado e a temporalidade na obra. Começamos com o narrador-protagonista: a história de Portugal é revisitada pelos olhos do senhor silva, um homem de 84 anos que vive a melancolia de perder laura, sua companheira. Ao longo da trama, o luto torna-se ainda mais asfixiante com a chegada do protagonista a um asilo. Às voltas com sua recente condição, o mais novo habitante do lar feliz idade se vê descartado pela sociedade, revelando-se, nesta e em outras passagens da obra, um personagem vítima da ação. Emblemático pensar em uma possível relação com Portugal, que há muito perdeu sua posição de ator no continente europeu.

Como saída para sua amarga situação, ou mesmo como distensão do tempo que lhe resta, o personagem passa a relembrar sua vida como barbeiro e pai de família, enquanto experimenta, paulatinamente, e para seu próprio espanto, as descobertas da vida na terceira idade, com destaque para a amizade e as aventuras no espaço delimitado do asilo: as brincadeiras com a santa, as cartas de amor (fingimento poético diegético) para dona marta e as rodas de conversa sob o sol no jardim ou até mesmo nos respectivos quartos, onde o narrador rememora, com o auxílio dos novos amigos, sua trajetória como cidadão, desde o início do salazarismo até a primeira década do século XXI, quando a globalização e a Zona do Euro põem a descoberto um Portugal inferiorizado.

A propósito do contexto da obra, é importante frisar a idade do protagonista: 84 anos. Se fizermos as contas a partir da data da primeira publicação desse romance

em Lisboa, ou seja, o ano de 2010, o nascimento do personagem coincide, de modo aproximado, com o Golpe (de 28 de Maio) de 1926, início da ditadura naquele país. Desse modo, percebemos que a narrativa abarca dois tempos: o passado, fixado na memória, a questionar a historiografia, e o presente, que avança inexorável para a morte. Com efeito, esse tempo interiorizado, "sob o regime da preocupação", presente nas discussões de Paul Ricoeur acerca da leitura de Martin Heidegger do homem como um "ser-para-a-morte" (RICOEUR, 2007, p. 361-362), soa bastante significativo no contexto dos personagens de *a máquina de fazer espanhóis*.

Também podemos especular aqui, mesmo sob o risco de não nos aprofundarmos devidamente, a releitura realizada por Ricoeur (2007) sobre o pensamento de Heidegger. Inspirado no filósofo alemão, Ricoeur sugere uma visão diferenciada da questão da temporalidade, trazendo a proposta do perdão com relação às heranças ou dívidas (muitas vezes nefastas) que os homens de outrora nos legaram. Lembremos que para isso há de se considerar "o horizonte de expectativas dos homens de outrora" (RICOEUR, 2007, p. 392)⁹. Porque, sem o perceber, é exatamente o que o senhor Silva faz o tempo todo: "mas em mil novecentos e cinquenta as coisas não estavam ainda tão definidas, [...], nem Salazar parecia ainda o estupor que o povo pudesse reconhecer cabalmente [...]" (MÃE, 2011, p. 82). Não obstante, é sobre esse tipo de reflexão que recai a força dramática de *a máquina de fazer espanhóis*. Em dado momento, não sem antes ter conquistado a empatia do leitor, o narrador nos revela como seu fascismo de bom homem o levou a contribuir com a ditadura naquele país. Daí por diante, o personagem passa a representar metafórica e genericamente o povo português, ideia que já vem enfatizada em seu sobrenome desde o início da narrativa: "somos todos Silvas neste país" (MÃE, 2011, p. 12).

Ainda na esfera do personagem, é indispensável lembrar o luto do protagonista pela morte da mulher, que traz em seu bojo a reflexão sobre si mesmo, sua identidade e, por extensão, sobre sua nação, que por sua vez também vivenciou um longo luto pelo naufrágio do sonho imperial, ironicamente aterrorizado pelo pesadelo da ditadura. Também aqui vale recuperar Ricoeur, a fim de apreciarmos como a obra de

⁹ Sobre os conceitos de recordação e repetição discutidos por Paul Ricoeur nesse livro, ver parte III, capítulo "História e Tempo". Nesse mesmo capítulo, ver discussão sobre Heidegger.

mãe possivelmente acena para a reconciliação: "No final do movimento de interiorização do objeto de amor perdido para sempre, delineia-se a reconciliação com a perda, no que consiste, precisamente, o trabalho do luto" (RICOEUR, 2007, p. 371).

E como parte de sua jornada de luto, o senhor silva – se já não possui o poder de atuar ativamente na sociedade –, pelo menos no plano narrativo prossegue nos guiando. Com ele, embrenhamo-nos no universo de Fernando Pessoa, e assim chegamos ao poema "Tabacaria". De modo criativo, o narrador nos surpreende com a entrada de esteves na história. O mesmo esteves sem metafísica do poema, agora com cem anos de idade, compartilha o dia a dia com outros idosos no asilo. Em tempo, esbanjando metafísica ao refletir sobre a criação do poeta: "[...] senti-me afundado na metafísica. não sabia se havia de protestar por me ter mentido ali vertido como um homem sem profundidade, ou se havia de o abraçar pela maravilha de dizer coisas assim, coisas tão interiores como se fossem de ser vistas [...]" (MÃE, 2011, p. 97).

Nesse contexto, estendemos o raciocínio de Ricoeur com o proveito de costurar algumas conjecturas, pois, se Fernando Pessoa pode ter se "equivocado sobre esteves" (ou tê-lo fingido em sua arte poética), e também sobre Salazar, como nos referimos no início deste capítulo, algo no texto de mãe subverte estruturas moralizantes e faz o mesmo caminho do filósofo italiano Antonio Gramsci (1979), mas pelo sentido inverso. Se Gramsci nos vê a todos como seres intelectuais, o texto de mãe gira sobre esse eixo de reflexão e apresenta os escritores (caso de Pessoa) como seres comuns, passíveis de ambiguidades (poéticas ou não) e equívocos. Assim, mãe traz a subjetividade para o cerne da questão, humanizando leitores e personagens a um só tempo, sem que isso nos retire a responsabilidade sobre nossas atitudes e posições políticas. Para fomentar esse debate, destacamos o texto do poeta português na "Crônica da vida que passa...", que parecia preconizar nossa discussão: "Uma criatura de nervos modernos, de inteligência sem cortinas, de sensibilidade acordada, tem a obrigação cerebral de mudar de opinião e de certeza várias vezes no mesmo dia" (PESSOA, 1915 apud ZENITH, 2011, p.11).

Entretanto, é também relevante sublinhar que, após a introdução de esteves, mãe nos apresenta algo ainda mais insólito, porém em total acordo com a coerência interna da obra, tendo em vista a idade avançada dos habitantes do lar e do narrador, que parecem alternar momentos de absoluta lucidez e delírios alucinantes. Estamos

falando da máquina, a "geringonça" que alguns idosos do feliz idade juram ter sido colocada no andar de cima, no quarto do senhor medeiros (idoso bastante debilitado, que no contexto do livro é apresentado, em sentido figurado, como equivalente moral do torturador), apenas para retirar aquilo que é mais caro aos homens. No caso do esteves, sua metafísica; no caso do senhor silva, a identidade portuguesa e também a metafísica. De metáfora em metáfora, chegamos à máquina ditatorial salazarista, que retira a metafísica aos homens, e que bem poderia ter sido capaz de retirar a vontade de ser português ao povo e promover, por consequência, a emigração para os vizinhos mais desenvolvidos, pelo menos assim percebidos pelos olhos do chamado Ocidente: "[...]Estávamos bem era a falar castelhano, com salários castelhanos e uma princesa bonita para as revistas" (MÃE, 2011, p. 190).

Ainda sobre a máquina, devemos examinar uma de suas mais terríveis facetas: o purgatório. A certa altura da narrativa, num angustiante processo de culpa, o senhor silva chega a imaginar que a finalidade da máquina seria retirar o fascismo de sua cabeça, enquanto ele mesmo afirmava a revogação dessa herança: "mas eu o já havia tirado antes [...]" (MÃE, 2011, p. 249). E mesmo antes desse episódio, o senhor silva já teria sido instado por outro personagem a escrever sua história, purgar seus atos, e, novamente aqui, lembramos Ricoeur:

[...] se os fatos são indelévels, se não podemos mais desfazer o que foi feito, nem fazer com que aquilo que aconteceu não tenha ocorrido, em compensação, o sentido do que aconteceu não é determinado de uma vez por todas; além de os acontecimentos do passado poderem ser contados e interpretados de outra forma, a carga moral vinculada à relação de dívida para com o passado pode se tornar mais pesada ou mais leve (RICOEUR, 2007, p. 392).

Não obstante, se nos atrevermos a ampliar a metáfora, podemos chegar à máquina da globalização, que nos expõe (a todos?) ao risco de termos nossa identidade solapada. No caso português: "agora somos europeus. qualquer iniquidade do nosso peculiar espírito há de ser corrigida pela europa [...]" (MÃE, 2011, p. 11).

Mas, por fim, além das pressuposições levantadas até aqui, o que sobressai da leitura do livro de mãe é a percepção de estarmos diante de uma máquina de nos fazer pensar (o livro, a obra de arte), de maneira aproximativa à máquina de guerra proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012). Pensar, sobretudo, no "horizonte

de expectativas dos homens de outrora" e sua ligação com nosso tempo e nossa preocupação com o futuro, mesmo que essa preocupação esteja relacionada à angústia da morte, segundo Heidegger e como nos insinuam as palavras finais do senhor silva no romance, ou ainda, alargando essa visão, que nos seja dada a possibilidade de uma réplica ao passado, com o "retorno de possibilidades escondidas", como sugere Ricoeur (2007, p. 393) e, a propósito, como o narrador nos propicia com sua história. Desse modo, assim como o enfermo que convive com a proximidade de sua finitude, acreditamos que o idoso colocado em um asilo dispõe de experiências existenciais capazes de torná-lo um narrador por excelência. E, da mesma forma que o "ouvido atento do profissional de saúde constitui uma Terapia" para o doente (POMPILIO, 2013, p. 21), a literatura, quando se dispõe a pensar o passado histórico de um país, abre possibilidade para narrador e leitor reinterpretarem (algumas vezes como purgação) suas próprias tomadas de decisão diante dos acontecimentos. Tomando emprestadas as palavras de Carlos Eduardo Pompilio (2013), "tal condição [morbidez, proximidade com sua finitude] permitiria ao enfermo, por intermédio da produção de narrativas" engendrar "'Eus redimidos'" (POMPILIO, 2013, p. 11), poderíamos estendê-las ao senhor silva.

Assim, munidos do poder pensante dessa máquina, assinalamos o desejo do narrador em ver um novo Portugal nascer, e não sem espanto nos deparar com seu silêncio sobre as ex-colônias e a mestiçagem, justamente em uma obra que discute a identidade nacional; este é o ponto no qual *a máquina* se cala e nossa reflexão tem início.

Sem nos afastar dessas ideias, faremos na próxima seção o estudo mais aprofundado do contexto no qual surgiu *Terra estrangeira*, para em seguida iniciarmos a análise comparada das obras.

3.2 *Terra estrangeira à vista*: ou o desenraizamento em qualquer parte

Terra estrangeira, codirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, é considerado um dos primeiros filmes do Cinema da Retomada, expressão cunhada por alguns críticos e contestada por muitos profissionais ligados ao cinema no Brasil.

Segundo Lúcia Nagib (2002), as refutações partem daqueles que veem o período de 1994 a 1998 apenas como uma continuação da produção cinematográfica nacional existente antes do fechamento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Entretanto, para a autora, o termo "retomada" não pode ser desprezado, pois "as mudanças políticas nacionais ocasionaram mudanças significativas no panorama cultural e, conseqüentemente, cinematográfico do país" (NAGIB, 2002, p. 14).

É importante recordar, mais uma vez, o contexto histórico-político e econômico do Brasil nos anos que antecederam o movimento de retomada. Conforme nos lembra Nagib, o país vinha de uma ditadura militar que perdurou por vinte anos, em seguida passou pela morte de Tancredo Neves antes de sua posse (primeiro presidente civil pós-ditadura), depois conviveu com altas taxas de inflação durante o governo Sarney, e essa atmosfera sombria culminou com a era Collor (como ficou conhecido o mandato desse presidente) e seu plano econômico, responsável por um empréstimo compulsório que atingiu as contas bancárias de todo o país, inclusive a poupança. Não bastassem tantos problemas, o ex-presidente decretou o encerramento da Embrafilme, principal mantenedora do cinema nacional até então. Por fim, houve o processo de *impeachment* e a renúncia de Collor em 1992. Com o mandato de seu vice, Itamar Franco, algumas transformações contribuíram para o que chamamos neste trabalho, assim como Nagib e outros críticos, de retomada do cinema no Brasil. Uma dessas mudanças foi a Lei do Audiovisual, de 1993, que trouxe às telas "filmes brasileiros que começaram a ultrapassar a casa de 1 milhão de espectadores, como *Carlota Joaquina* (1995), *O quatrilho* (1995), *Central do Brasil* (1998)" (NAGIB, 2002, p. 14). Em 1995, muitos frutos dessa lei estavam sendo colhidos, sendo um deles *Terra estrangeira*, filme com duas marcas essenciais: a reflexão sobre os anos Collor e a nítida preocupação com a identidade nacional (ORICCHIO, 2003; NAGIB, 2006).

Antes, porém, de prosseguir nesse âmbito de considerações, cabe acrescentar o sentido que empregamos neste trabalho para "cinema brasileiro" ou "nacional",

aliás, termo bastante discutido por estudiosos como Pedro Butcher (2005), sobretudo em virtude da associação de diretores brasileiros com grandes distribuidoras de filmes norte-americanos e coproduções com empresas europeias, além da participação de atores estrangeiros nas películas nacionais, condição comum nos filmes realizados a partir da Lei do Audiovisual.

Butcher recupera François Truffaut para cogitar que "cinematografias nacionais não existem, com poucas exceções". Uma dessas exceções seria o neorrealismo italiano dos anos 1940-50, que não por acaso, pensamos, inspirou Salles (e Thomas) na direção de *Terra estrangeira*. Apesar disso, de acordo com Butcher, "questões políticas sempre associaram cinematografias às suas nacionalidades" (BUTCHER, 2005, p. 10)e, ainda que não seja percebido como manifestação essencialmente política se comparado aos trabalhos do Cinema Novo, assim podemos compreender o desejo de Salles de pensar o Brasil em suas realizações, cujos casos mais evidentes seriam *Terra estrangeira* e *Central do Brasil*. Uma vez colocadas essas advertências, acreditamos que podemos utilizar vez e outra, neste trabalho, o termo cinema nacional ou brasileiro, como o próprio Butcher o faz em seus textos, apesar da complexidade que envolve o assunto.

Posto isso, passamos agora a discutir *Terra estrangeira* sob a mesma perspectiva de outras produções da retomada que colocaram o nacionalismo em xeque, expressando "a óbvia dificuldade de representar o país e a incapacidade de reconhecimento dos modelos fixados, completamente falidos" (BUTCHER, 2005, p. 30).

Com locações em São Paulo, Lisboa, Cabo Espichel e no arquipélago de Cabo Verde, *Terra estrangeira* retrata a história de jovens imigrantes brasileiros que se encontram em Portugal, como porta de entrada para outros países da Europa, em busca de novas perspectivas e melhores condições de vida. Segundo Souza-Santana e Magalhães-Nogueira:

[o filme] fala da solidão, desesperança e do sentimento de não pertença dos imigrantes de países em desenvolvimento na Europa, especificamente em Portugal, pontuando o Brasil como margem em relação à nação lusa e Portugal como margem em relação à Europa (SOUZA-SANTANA; MAGALHÃES-NOGUEIRA, 2011, p. 74)

A fim de organizar nosso raciocínio sobre esses pontos de discussão, vamos nos ater em princípio à história contada em *Terra estrangeira*, que tem início na cidade de

São Paulo, com a morte de Manuela (Laura Cardoso), mãe de Paco (Fernando Alves Pinto).

Manuela, uma senhora que acalanta o sonho de viajar com o filho à sua terra natal, San Sebastian, na Espanha, e para realizar tal empreitada guarda dinheiro na caderneta de poupança, de repente se vê diante de um duro golpe: o plano econômico imposto pelo então presidente Fernando Collor de Mello prevê o confisco de todo dinheiro depositado nos bancos, deixando a cada cidadão brasileiro o montante de cinquenta mil cruzados novos para saques (valor que, àquela época, não permitiria a concretização dos planos do personagem). Importante lembrar: o restante do dinheiro ficaria congelado no Banco Central por dezoito meses, a ser convertido em cruzeiro – nova moeda do país a partir daquele momento e que, assim como outras moedas nacionais, teria vida curta. A morte de Manuela se dá logo em seguida à notícia veiculada pela televisão, abrindo caminho para a reflexão sobre o "estado psicológico da nação".

Aqui gostaríamos de recordar a formulação proposta pela psicanalista Marlene Guirado, em seu artigo intitulado "O plano Collor e o 'eu mínimo'", cerca de um ano após a divulgação do Plano Collor:

Isso que parece como descrédito e abandono à ordem estabelecida provisoriamente, pode estar sendo, entretanto, um aspecto da relação com os próprios projetos [projetos pessoais], um aspecto detonado no choque e na violência do confisco de março. Como no nome, medida provisória, provisória e precária se torna a relação com a ordem, a lei, as garantias individuais, a organização social (GUIRADO, 1991, p. 2).

Aliás, se formos analisar a sugestão de "eu mínimo", presente no título do artigo de Guirado – um eu inseguro, frágil, oscilante entre construir o mundo à sua imagem e semelhança e, inversamente, fundir-se em seu ambiente¹⁰, – e nos lembrarmos da construção da identidade individual em via de mão dupla com a sociedade (Erikson, no capítulo 2 desta dissertação), observaremos o plano econômico e até mesmo o governo Collor como dispositivos contemporâneos capazes de deflagrar, de modo acentuado, reações típicas de insegurança da condição pós-moderna (Harvey, 2013). Isto é, quando falamos na seção anterior sobre a concomitância do avanço da globalização e o ganho de notoriedade de algumas formas

¹⁰ Sobre "eu mínimo" cf. artigo de Ercy José Soar Filho, na bibliografia.

de nacionalismo, não estávamos distantes de estabelecer analogia entre as identidades nacionais e o "eu mínimo" do indivíduo. Assim, conjecturamos, países mais suscetíveis a vulnerabilidade, do ponto de vista financeiro e político, tendem a se "dissolver" diante dos hegemônicos, ou, em contrapartida, geram movimentos nacionalistas ou de resistência. A partir do momento em que a relação com o tempo é comprimida, como acontece mediante a globalização, a instabilidade pode sobrevir.

Entretanto, essas aproximações são complexas, e Guirado prossegue:

Não estou afirmando uma imediata associação entre medidas econômicas, comportamento social e subjetividade. Mas, de alguma forma, a possibilidade de o discurso da economia atravessar e travestir o discurso cotidiano, nas diversas situações que vivemos [...] traz uma diferença na percepção daquilo que fazemos ou podemos vir a fazer (GUIRADO, 1991, p. 2).

Para Guirado, "[o]s planos a solavancos, [...], as perspectivas de curto intervalo de tempo na condução do que se paga e se ganha, do que se dispõe e do que falta, devem estar produzindo uma *interferência na relação com o tempo*, nos projetos de cada um" (GUIRADO, 1991, p. 2, grifo nosso).

Guirado também assinalou, em seu artigo, a reação de pessoas provenientes de níveis altos e médios da sociedade, a partir do plano econômico. De acordo com a psicanalista, as reações buscaram soluções imediatas. A nosso ver, essa mesma relação com o tempo destaca-se no sentido de urgência que desencadeou a filmagem de *Terra*. Outrossim, a marca de classe subjaz ao debate proposto pelo filme acerca da identidade nacional. E aqui destacamos seu confronto com o caráter múltiplo das identidades e com a questão, inferida por Anderson, de a identidade nacional ser um construto cultural. Desse modo, a relevância da pesquisa sobre a temporalidade no filme sobressai mais uma vez e reforça nosso intento.

Assim, seguiremos com este breve exame sobre o enredo, introduzindo o aspecto temporal, porém sem nos desviar da discussão sobre a dificuldade em representar o país.

Em montagem alternada com a história de Paco no Brasil, estudante que se vê arrasado com a morte da mãe, conhecemos o universo de Alex (Fernanda Torres), uma jovem brasileira que trabalha como garçonne em Lisboa. A montagem alternada

talvez sugira o paralelo, num primeiro momento, e depois o entrecruzamento dos fracassos brasileiro e portugueses.

Alex namora Miguel (Alexandre Borges), músico que, para sobreviver, recorre ao contrabando. Ambos figuram a vida degradante dos brasileiros de classe média, sobretudo dos artistas, emigrados para a Europa.

Pedro (João Lagarto), português, dono de uma loja de partituras, é amigo de Alex e Miguel e representa, por meio das falas pontuais que remetem seu personagem à obra de Fernando Pessoa, o sentimento de derrota da nação lusitana em relação aos planos de um futuro imperial glorioso.

No entanto, será o diabólico Igor (Luis Mello), cuja pátria não é claramente identificada, o responsável por unir os dois destinos e os dois espaços, de Paco e Alex. Diante da apatia do jovem que perdeu a mãe e está desolado com o fracasso em um teste de teatro, Igor fala da possibilidade de uma viagem a San Sebastian, ideia interessante para quem está sem dinheiro, sem trabalho e sem perspectivas, num país arrasado como o Brasil naqueles primeiros momentos após o plano Collor. Mais tarde, no interior de sua loja de antiguidades, Igor comenta sobre a colonização do Brasil, a espoliação que o país sofreu, a "perda da memória". Essa digressão na diegese incumbe-se de alicerçar e legitimar a proposta de Igor a Paco – levar uma encomenda para a Europa –, além de dar início à reorganização/revisão do passado histórico por meio da narrativa.

Enquanto a história de Paco se desenrola, desde sua decisão de viajar, a passagem para Lisboa (como porta de entrada para a Europa e, conseqüentemente, Madri e San Sebastian), a espera pelo contato no hotel e a amizade com o angolano Loli (José Laplaine), assistimos a Miguel negociando pedras, Igor tramando encomendas, Alex vendendo seu passaporte. Todos os planos até então exibem tentativas frustradas de ação por parte dos personagens (talvez com exceção de Igor), em busca de fugir da sujeição ao governo, aos patrões, à hegemonia dos mais fortes (pelo menos economicamente).

Todavia, a partir da chegada de Paco a Lisboa, as relações entre as personagens tornam-se cada vez mais instáveis, e o entrelaçamento de suas histórias leva a um encadeamento de fatos dramáticos, culminando na sequência final do rompimento da chancela na fronteira com a Espanha; o carro com os personagens segue rumo a um

futuro incerto, embora com alguma fé. Com base nessa sequência fílmica e no título do livro de mãe, é possível aproximar Portugal e Brasil, ambos os países, como máquinas produtoras de espanhóis.

Mas o filme possibilita um remate ao espectador: o plano seguinte funciona como um epílogo e é assinalado pelo tom de ironia e desamparo. Em uma estação do metrô de Lisboa, um violinista cego toca seu instrumento. Ao seu lado, a caixa do violino com algumas moedas é derrubada por um passante. A revelação do conteúdo estabelece a ironia: moedas e pedras preciosas misturam-se no piso da estação, e acabam pisoteadas pelos transeuntes; estes, distraídos e apressados, seguem seus destinos. O cego, que não se dá conta do ocorrido, surge como metáfora do desamparo.

Segundo Luiz Zanin Oricchio (2003), esse plano de *Terra estrangeira* remete a *Ouro e maldição* (1925), de Erich von Stroheim, ou a *O tesouro de Sierra Madre* (1947), de John Huston, filmes que têm o "ouro como valor supremo". Para o crítico, em *Terra estrangeira*, é "o percurso da mercadoria contrabandeada que vai determinar o caminho de Paco". Em outras palavras, é em torno do bem material que os "personagens se agitam, se associam ou entram em conflito". Eles "não agem, 'são agidos'" (ORICCHIO, 2003, p. 196). As observações de Oricchio sustentam o que dissemos a respeito das tentativas frustradas de ação dos personagens. Assim, torna-se fundamental lembrar a enunciação de McClintock (2010) sobre o reduzido espaço de ação das pessoas diante das instituições de poder, como governos, bancos e bolsas de valores, por exemplo. Desse modo, o plano final do filme pode ser visto como uma metáfora ao capitalismo financeiro, em tempos de globalização, pois a "globalização massificadora" é "unidirecional e procura paralisar o *outro*" (ABDALA JR., 2003, p. 75, grifo do autor).

A fim de encerrar este introito, gostaríamos de salientar a obliteração de um determinado tempo histórico em *Terra estrangeira*, conforme já mencionamos no capítulo 2, mas que agora apreciaríamos discutir com mais atenção: a ditadura no Brasil e o contexto que permitiu a subida de Fernando Collor de Mello ao poder.

Em nossa opinião, o filme nos oferece o fato do novo presidente como pronto, embora não deixe de discutir o passado do descobrimento e a colonização. Entretanto, a quase ausência da ditadura e dos acontecimentos políticos e econômicos

subsequentes, entre a eleição de Tancredo Neves e o plano econômico de Collor, ou pelo menos de citações a respeito, suscita novas interrogações que nos impulsionam a aprofundar nossa pesquisa sobre o trabalho estético dos diretores.

Para ilustrar nossa observação, retomaremos Butcher: "nesses primeiros anos da retomada, o cinema fala do país de maneira enviesada, como se houvesse medo de tocar em certas feridas". Segundo o autor, uma das razões para certo conservadorismo de boa parte dos filmes produzidos a partir das leis de incentivo está ligada à "decisão sobre quais filmes estariam aptos a receber financiamento", sendo que os projetos "passaram a se constituir de maneira a não ferir a imagem das marcas que se associariam a eles", pois "havia o medo subjacente de desagradar ao público e de afastá-lo ainda mais do filme brasileiro". Talvez aí resida a explicação de tantos filmes nacionais desse período se apresentarem como "uma reprodução de modelos e gêneros do passado" (BUTCHER, 2005, p. 32).

Não podemos simplesmente responder que esse seja o caso de *Terra estrangeira*, que flerta com o *noir* e o filme de estrada, entre outros, tendo em vista a admiração de Salles por diversos diretores e gêneros, de Glauber Rocha a Wim Wenders, por exemplo (STRECKER, 2010), mesmo considerando que o filme obteve recursos da Lei Rouanet. Mas é possível nos servir dessa hipótese, de não querer desagradar ao público – tendo em vista a busca de reconstrução do cinema nacional, por parte do diretor, tão bem assinalada por Nagib (2006) –, para dotar nossa análise fílmica com camadas mais profundas de reflexão.

Nas próximas seções, ao estudar personagem no tempo, tentaremos responder algumas das questões até aqui levantadas, reservando outras para novas pesquisas. Como dissemos anteriormente, pretendemos observar como a fragilidade das identidades nacionais é problematizada no romance e no filme, isto é, examinaremos a forma de sua representação e como se dá sua relação com a História. Assim, acreditamos ser possível detectar se há uma atitude ou mesmo tentativa de discutir "a identidade nacional através do resgate social" (ABDALA JR., 2007, p. 267).

3.3 Homem-tempo *fabulans*

o homem é o único ente que não se situa somente "no" tempo, mas que "é" essencialmente tempo.

Anatol Rosenfeld

A escolha de personagem no tempo para exame crítico do filme e do livro é essencial para a observação da fragmentação de identidade nos diversos tempos das estruturas das obras, seja no momento histórico figurado, seja no tempo como elemento estético de organização dos acontecimentos narrados. Assim, teremos ocasião de verificar como a estrutura temporal promove associações ao passado dos personagens e de seus países, bem como ao tempo psicológico vivido.

Interessa-nos, neste momento, repassar com Paulo Emílio Salles Gomes que o cinema é "fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo" (CANDIDO et al., 2011, p. 105) e, dessa forma, supomos que, devido à semelhança do cinema com o romance nesse aspecto, o viés escolhido para o cotejo tenderá a servir-se da distensão da complexidade das personagens por meio de suas transformações.

Assim, nossa escolha encontra respaldo na leitura de Lukács por Benedito Nunes:

[A]os olhos de Lukács, na trajetória "biográfica" de um herói problemático, em conflito com o mundo, trajetória na qual a passagem do tempo imprime seus sinais de inquietação, de mudança, de declínio e de conciliação [...], o tempo "abate sua mão pesada" (NUNES, 2013, p. 50).

Como primeiro recorte para o cotejo, elegemos os personagens Paco e senhor silva, em razão de suas transformações no tempo serem nítidas, além de ensejarem possíveis analogias com as identidades nacionais de Brasil e Portugal.

A propósito, vale lembrar o comentário de Salles a respeito do *road movie*: "[a] estrada traz consigo a possibilidade da descoberta, do confronto com o desconhecido. [...] O deslocamento permite o confronto que desestabiliza e traz a possibilidade de uma reação diferente da que o personagem tinha no início" (SALLES, 1998, p. 10). Acreditamos que algo semelhante ocorra com o senhor silva no seu deslocamento para o asilo.

Como segundo recorte para o cotejo, elencamos Pedro e esteves, em razão de esses personagens representarem claras alusões a Fernando Pessoa, ratificando a manipulação do imaginário nacional (no tempo) e revelando, assim, um importante ponto de intersecção entre o filme e o romance.

Uma vez selecionado o recorte para o estudo comparado, julgamos necessário expor nosso postulado sobre a marcação do tempo em ambas as obras: em nossa opinião, o tempo, no filme e no romance analisados, é marcado pela morte. Inicialmente, Paco e senhor silva, protagonistas das histórias, veem suas vidas transformadas com as perdas sofridas e, ao longo de suas respectivas jornadas, debatem-se no processo do luto – no caso das duas narrativas, a interpretação do passado do Brasil e de Portugal e sua imbricação com o presente, diante da angústia com relação ao futuro. Contudo, essas jornadas se dão por meio de caminhos, na transferência de espaços (também no entre-espaço), e essa noção será levada em conta, considerando-se a intensa ligação das duas categorias – tempo e espaço (GAUDREULT; JOST, 2009; NUNES, 2013). Cabe lembrar, com relação à questão da identidade nacional, que o "luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc." (FREUD, 2010, p. 171-172).

Como pequena introdução aos nossos estudos comparados, comentaremos, de modo sucinto na próxima seção, a questão da identidade nacional correlacionada ao tempo histórico figurado nas duas obras e sua configuração estética.

3.3.1 Tempo urgente e tempo cíclico

Terra estrangeira foi filmado poucos anos após a renúncia de Collor, conferindo certa urgência à filmagem, e, assim, segundo seus realizadores, buscava-se trazer, de modo semelhante ao documental – em preto e branco, super 16 e imagem granulada como opções narrativas –, a experiência da nação nos primeiros anos daquele governo (SALLES; THOMAS in Cinemais, 1998, 1999).

No Terra, estava claro desde a largada, queríamos fazer um filme que tivesse um caráter de urgência e o Super 16 granulado trazia esse caráter. O Robert Frank [...] diz que o preto e branco traz em si a possibilidade da esperança e da desesperança e o Terra, que é um filme um pouco crepuscular, precisava desse preto e branco (SALLES, 1998, p.35).

No entanto, apesar de seu caráter urgente e imediato, a película também trabalhou reminiscências da memória coletiva com relação ao descobrimento e à colonização do país, por meio de comentários dos personagens, e não como parte do encadeamento das ações no enredo; em suma, não se trata de um filme histórico, tampouco memorialista com uso de *flashbacks*, por exemplo. A propósito, como o tempo em *Terra estrangeira* é imediato, não há uso de dilatações e as pausas descritivas são raras, embora, em alguns momentos, os realizadores recorram à câmera fixa, a fim de representar a espera dos personagens.

Cabe fazer um breve comentário sobre o conceito de memória coletiva: consideramos, assim como Le Goff, que "não existe memória coletiva bruta", uma vez que "todo documento tem em si um caráter de monumento" (LE GOFF, 2003, p. 428), no entanto, grosso modo, utilizaremos esse termo para designar o conjunto de ideias políticas, culturais e sociológicas que dizem respeito ao passado de um país.

Retornando ao filme, a diegese inicia-se em 13 de março de 1990 (véspera do feriado bancário de três dias solicitado por Collor ao então presidente José Sarney, de acordo com o tempo histórico) e encerra-se em 1º de abril do mesmo ano, com duração de aproximadamente três semanas, ou seja, maior que o tempo da narrativa (100 min.).

A data do último dia da diegese (enunciada no filme), ocasião de graves acontecimentos na vida de Paco, traz duas simbologias relevantes para o Brasil nos planos cultural e político: popularmente conhecido como dia anedótico da mentira, 1º de abril é também a data do Golpe Militar de 1964. No jogo ambíguo e irônico com o *tempo crônico* (terminologia utilizada a partir de Gaudreault e Jost, 2009, recuperando Benveniste, 1974), talvez resida uma das chaves para não se afirmar cabalmente o silêncio do filme com relação à ditadura. Contudo, por enquanto, não pretendemos nos estender sobre essa questão.

Ainda sobre a temporalidade, gostaríamos de fazer outras duas notações. A primeira, de caráter mais técnico, diz respeito ao tempo de filmagem de *Terra*

estrangeira: ao todo foram quatro semanas e meia (SALLES in Cinemais, 1998), perfazendo um período pouco mais extenso que o da diegese; a segunda notação, de fundo mais sociológico, ressalta que o filme busca figurar "[n]o início dos anos 90 uma geração em crise, abandonada num país incerto de sua identidade, [que] procura uma solução no exílio" (SALLES, 1998, p. 38) e, sob esse aspecto, a psicologia nos esclarece que "[...] a crise da juventude é também a crise de uma geração e da solidez ideológica da sua sociedade; também existe uma complementaridade de identidade e ideologia" (ERIKSON, 1987, p. 311).

Ancorando-nos em Genette(1972) e Gaultreault e Jost (2009), com relação à frequência no filme, presumimos que a narrativa apresenta uma tendência singulativa; porém, para demonstrar as ações cotidianas e apresentar os personagens, os realizadores recorreram à interpretação dos atores e a elaboração de diálogos iterativos, como o comentário de Manuela a respeito da escada de seu apartamento: "Essa escada está cada dia mais comprida" (THOMAS; SALLES; BERNSTEIN, 1996, p. 9).

Por seu turno, *a máquina de fazer espanhóis*, escrito quase quinze anos após o término das filmagens de *Terra estrangeira*, também trata da contemporaneidade, embora grande parte de sua densidade se deva à volta ao passado do narrador, enfocando a ditadura de Salazar em Portugal, quase desde os primeiros anos do regime. Aliás, a alternância de tempos diegéticos, com a utilização de *flashbacks*, evidencia o trabalho literário sobre a memória individual (narrador-protagonista) e coletiva (imaginário português). Vejamos como essa tarefa se organiza ao longo do livro.

Inicialmente, seria apropriado registrar que as marcações de tempo, sobretudo as escritas por extenso no início dos *flashbacks*, repetidas ao longo de seus respectivos capítulos, evidenciam algo mais contundente que a verossimilhança histórica. As datas pontuam acontecimentos relevantes do ponto de vista psicológico para os personagens, e social, para a nação.

Por exemplo, no capítulo cinco, ocorre o primeiro longo *flashback* do livro, sobre o passado de dona Leopoldina e, particularmente, sua aventura amorosa com o jogador de futebol Teófilo Cubillas. Segundo a narrativa, ambos se conheceram na noite de 8 de março de 1974, a poucos dias do fim da ditadura em Portugal. De acordo com nossas pesquisas, nessa data foi expedida uma ordem por parte do governo

português para a transferência compulsória de três capitães do Movimento das Forças Armadas, com vistas a impedir a continuidade das operações que visavam à queda do regime ditatorial (VERGUEIRA, 2012). Seria uma das últimas atitudes de resistência do salazarismo. Nessa noite, dona leopoldina deixa de ser virgem, revelando o rompimento de uma resistência. Melhor dizendo, o fato individual prenuncia a iminente ruptura política. No entanto, assim como a mulher suspeitava, "seria excelente a democracia, ainda que viesse só para os homens" (MÃE, 2011, p. 63), o texto, por analogia, conserva o sentimento de desconfiança sobre as benesses que o novo sistema de governo traria.

No capítulo seis, que trata do passado do personagem esteves, temos a marcação de 15 de janeiro de 1928. A data coincide com aquela com a qual Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa) assinalou a criação do poema "Tabacaria". Temos aqui a intertextualidade identificada não apenas por meio do personagem, mas também pelo tempo crônico.

No capítulo quinze, clímax do livro a nosso ver, é revelado um fato lamentável do passado do protagonista, experiência que afeta indelevelmente seu presente – a entrega do revolucionário à PIDE. Neste caso, a marcação coincide com a data de nascimento do autor da obra: mãe nasceu em 25 de setembro de 1971. Poderíamos presumir que a imagem do escritor como consciência do personagem surge à custa de um irônico jogo com o tempo.

Outra marcação temporal interessante diz respeito ao horário. Há a repetição das três horas da manhã para diversos eventos relevantes na narrativa. Logo no primeiro capítulo, esse horário registra o anúncio da morte de laura. Já no capítulo três, o mesmo horário assinala o episódio no qual o senhor silva bate em dona marta no asilo; a propósito, a demarcação é realizada visando chamar a atenção do leitor para o tempo: "eram três da manhã [...]. eram três da manhã, isso é importante não esquecer [...]" (MÃE, 2011, p. 39). Dessa forma, não poderíamos nos furtar em pesquisar os eventos históricos ligados à ditadura em Portugal registrados nesse mesmo horário. Assim, convém mencionar, às três horas da manhã de 25 de abril de 1974 foi deflagrada a ação do Movimento das Forças Armadas que iria pôr fim ao regime ditatorial em Portugal:

"Tia Aurora segue Estados Unidos da América, 25, 03, 00, um abraço prima Antónia." Assim que este telegrama codificado chega às bases operacionais do Movimento das Forças Armadas, tem início a revolução do dia 25 de abril de 1974.

"O que interessava na mensagem eram os números 25, 03 e 00, que significavam o dia e o horário (três da manhã) do golpe", conta o coronel Vasco Lourenço, um dos principais capitães envolvidos na conspiração, e atualmente presidente da Associação 25 de abril em Lisboa (VERGUEIRA, 2012).

Não sabemos se a insistência do narrador pelo horário das três da manhã se deve efetivamente à correspondência com esse fato histórico, morte do regime, morte da esposa, fim da união de 48 anos. Mas consideramos interessante seu registro.

A marcação de tempo no romance também se impõe pelo uso de metáforas. O nome do funcionário américo setembro abre-nos caminho para diversas suposições. A primeira delas vincula-se ao mês de setembro ser conhecido no hemisfério norte como o início do outono, simbolizando o envelhecimento, a melancolia (FRYE, 1973) e, ao mesmo tempo, representa um mês de passagem, transição, assim como o asilo onde américo trabalha. Outra suposição diz respeito ao mês em que Salazar foi afastado do governo português (setembro de 1968), quando o então presidente era o senhor Américo Tomás¹¹. Tendo em vista tais conjecturas, torna-se curioso pensar que américo setembro presencia a morte dos idosos do feliz idade, representantes de uma geração que viveu o regime em toda sua extensão, ao passo que ele próprio figura uma geração nascida sob a democracia; assim, não seria exagero enxergar américo como personificação do espírito coletivo, pois seu personagem traz uma das primeiras noções de comunitarismo ao romance: "[américo] dizia que era tempo para pôr tudo a mexer, que ali [no asilo] se faziam muitas coisas porque na utilidade estava a comunidade" (MÃE, 2011, p. 29).

Ainda sobre a marcação do tempo, gostaríamos de ressaltar, todavia, alguns indícios de confusão mental do narrador, ou ainda, se preferirmos, uma traição da memória do autor na composição da obra. Vejamos: o episódio do casamento de Laura e Antonio Silva ocorre em 1950, "[...] a Laura descobriu rapidamente aquele gozo universal das noivas, aparecendo de branco e deslumbrante [...], dando o braço ao pai e percorrendo o caminho até ao altar [...]. estávamos em mil novecentos e cinquenta" (MÃE, 2011, p. 81); o narrador afirma por diversas vezes que viveu 48 anos ao lado da

¹¹ Informações recolhidas na web. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$americo-thomaz](http://www.infopedia.pt/$americo-thomaz)>.

mulher, "[...] a continuar eternamente a relação que tivemos durante quarenta e oito anos" (MÃE, 2011, p. 36); portanto ela teria morrido por volta de 1998, ano em que "deveria" acontecer a narrativa. Mas não é o que ocorre, até porque o Euro já era a moeda oficial em Portugal, segundo a narração (p. 155). Aliás, elisa nasce em 1962 "[...] já ali por mil novecentos e sessenta e dois [...], a laura acabara de engravidar novamente. [...] quando a laura pariu, torturada de expectativas, a nossa elisa nasceu na felicidade e na frustração" (MÃE, 2011, p.85), sendo que no presente diegético ela tem 49 anos de idade (p.52), ou seja, o período entre 2010 e 2011 nos parece mais adequado ao presente da diegese, considerando-se também o contexto político e social apresentado pelo texto. Se pensarmos que elisa levou cerca de quatro meses para colocar o pai no asilo após a morte da mãe, "na primeira noite ali [asilo] [...] não adormeci facilmente. [...] tão absoluta a diferença de como dormira até quatro meses antes" (MÃE, 2011, p. 28), há uma lacuna de aproximadamente 12 ou 13 anos entre os dois períodos possíveis para a narrativa (1998 e 2010/2011). Em suma, todas as datas concordam perfeitamente entre si, com exceção do ano do casamento (1950). Enfim, não podemos afirmar categoricamente, há sempre a possibilidade de engano na composição do enredo, mas suspeitamos que tal lacuna seja resultado da intenção (consciente ou não) de figurar a memória como instrumento no qual não podemos nos fiar. Na esteira de Aristóteles, lembramos que o poeta não conta o que aconteceu "e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto na perspectiva da verossimilhança como da necessidade" (ARISTÓTELES, 1999, p. 47).

Todavia, nossa atenção encontra-se voltada à relação das datas com as questões políticas do país. Examinemos duas dessas marcações temporais relativas à vida do narrador.

A primeira refere-se ao tempo de união do casal, que é igual ao tempo que perdurou o regime militar em Portugal, 48 anos. A propósito, assim como a idade do senhor silva (84 anos), o período que compreende sua relação com laura é enfatizado no romance (p. 36 e 146, por exemplo). Dessa forma podemos deduzir que o fascismo dos bons homens seja retratado no livro por meio da analogia entre o apego ao regime por parte de alguns cidadãos mais velhos e o apego do protagonista a sua ex-esposa, uma relação que se mostra ao longo do livro como promotora de uma vida bastante

centrada no círculo familiar, evidenciando o comportamento "egoísta" do senhor silva como cidadão. A sociedade portuguesa teria se "casado" com a ditadura?

A segunda datação, sobre a qual já discorreremos no início deste capítulo, é o nascimento do senhor silva, por volta de 1926, início do regime militar. Isto é, o narrador é praticamente "filho" da ditadura. Talvez, daí advenha seu desespero para "provar" que já havia tirado o fascismo da cabeça.

Outrossim, como complemento ao nosso estudo, parece-nos interessante ampliar nosso foco de análise, pensando a temporalidade na escrita de mãe através de uma lente macro, ou seja, considerando a estrutura temporal em sua tetralogia de romances.

De facto, a escrita exclusivamente em minúsculas marca os seus quatro primeiros romances, naquilo que parece ser um *ciclo encerrado*, precisamente, pela obra *a máquina de fazer espanhóis*, como que completando um percurso de vida. Na verdade, a escolha dos seus protagonistas confirma este 'percurso biológico'— ainda que se tratem de personagens e de intrigas perfeitamente autónomas, que nada têm a ver umas com as outras, o certo é que estão nelas ou por elas representadas as quatro idades da vida (CASTRO, 2013, p. 62, grifo nosso).

Em *o nosso reino*, o narrador-protagonista é uma criança; já o protagonista de *o remorso de baltazar serapião* é um jovem; no terceiro romance, *o apocalipse dos trabalhadores*, encontramos uma protagonista em idade adulta; por sua vez, como vimos até aqui, a velhice está representada no quarto romance, *a máquina de fazer espanhóis*.

É importante observar que essa perspectiva nos remete ao tempo cíclico, bastante explorado por mãe: "o tempo vicia-se em ciclos que obedecem a lógicas distintas e que se vão sucedendo uns aos outros repondo o sofredor, e qualquer outro indivíduo, novamente num certo ponto de partida" (MÃE, 2011, p. 105). Em nossa opinião, esse modo de ver o tempo assemelha-se, grosso modo, à teoria do eterno retorno, de Friedrich Nietzsche (2012). Compreendemos ser possível, para futuras pesquisas, a aproximação (arquitextual) de *a máquina de fazer espanhóis* com algumas teorias do filósofo alemão, não apenas por este ser considerado profeta da crise do Ocidente e também um expatriado por opção (JANZ, 1978), mas principalmente porque intuímos algumas de suas ideias na obra de mãe, como a visão do cristianismo como pregador pernicioso da humildade.

No entanto, conforme sinalizamos, não pretendemos seguir esse caminho nesta pesquisa, lembrando a natureza diversa de nossos objetivos. Por ora, parece-nos suficiente compreender essa visada sobre o tempo como uma crítica ao historicismo.

Por fim, gostaríamos de comentar algumas percepções quanto ao ritmo da narrativa em *a máquina de fazer espanhóis*. Em nossa opinião, muito embora as diferenças sejam sutis, a escrita nos capítulos que obedecem ao presente diegético, sobretudo os dois primeiros, soa feito enxurrada, a nos "cair sobre a cabeça", como o caos pós-moderno e os acontecimentos mais vertiginosos na vida de seu personagem central (não à toa, há uma chuva torrencial logo no primeiro capítulo), ao passo que, nos *flashbacks*, segue um padrão mais reflexivo. Em outras palavras: diálogos curtos intercalados com frases mais extensas e desprovidas de pontuação, com o fito de representar a vertigem e o caos do tempo cronológico (pós-moderno, neoliberal), opondo-se a frases mais longas, pontuadas a preceito, nos momentos de recordação, ou seja, de dilatação do tempo psicológico do narrador-protagonista, forçando-nos a observar a história do ponto de vista da velhice, com maior extensão para o passado, e com o presente a encurtar-se a cada dia vivido. Curiosamente, esse ponto de vista também demarca a comparação do caos contemporâneo (anos 2000) com o sonho do passado português.

Vejamos brevemente essa questão neste diálogo de frases curtas, sem indicação de travessão e aspas, no primeiro capítulo:

mas não posso voltar para casa sem ela. não a posso deixar aqui sozinha. não estaria sozinha. estaria sozinha de mim, que é a solidão que me interessa e a de que tenho medo. e isso nunca aconteceu. não, em quase cinquenta anos de casados, nunca aconteceu (MÃE, 2011, p. 14).

Nesta outra passagem, também no primeiro capítulo, percebemos a sensação de caos conotada pela ausência de vírgulas e, claro, pelo conteúdo da mensagem: "entrei em convulsões no chão e as mãos do homem e da mulher que ali me assistiam eram exatamente iguais às bocas dentadas de um bicho que me vinha devorar e que entrava por todos os lados do meu ser" (MÃE, 2011, p. 18). Neste outro segmento, em um momento de *flashback*, já no capítulo sete, a pontuação torna-se mais regular, a leitura sutilmente mais lenta:

eu e a lura assistíamos às missas de domingo, muito esperançados na ideia de que começar uma vida a dois seria melhor assim, com as bênçãos sagradas, e aqueles crentes todos em nosso redor, com cara de quem nos ajudaria por ofício de fé, com ar de quem gostava de nós e se preocuparia com as nossas misérias. e nós gostávamos deles (MÃE, 2011, p. 83).

Finda a introdução à temporalidade nas duas narrativas, cremos ter preparado as bases para aprofundar a comparação das obras. Assim, nas próximas seções deslindaremos o tempo de acordo com as ações e reações dos personagens nas respectivas histórias, a fim de esmiuçar a fragmentação de identidade e apreender a narrativa como articuladora do tempo e do ser, compartilhando do conceito de *homo sapiens fabulans* (informação verbal) apresentado pelo Prof^o. Dr^o. Paulo Renato Jesus, durante o Colóquio Científico Internacional "Paisagem, imaginário e narratividade", em 2013.

Na esteira de Ricoeur, porém mais próximo da perspectiva da Psicologia, Jesus compreende que a experiência temporal, em geral, é "semioticamente" construída sob o modo narrativo, possibilitando concomitantemente a autoavaliação e a autointerpretação do ser (narrador). Essa experiência traduziria a identidade. No caso da identidade nacional, esse processo apresenta-se muito mais complexo, pois depende, como vimos, da integração e confrontação das diversas narrativas sobre uma nação, da "vitória" e do "fracasso" de cada uma delas, bem como da pré-disposição das pessoas que compõem a suposta identidade e das que estão "do lado de fora" em aceitá-la ou rejeitá-la.

Dessa forma, encontramos-nos distantes de dispensar a complexidade que envolve a noção de identidade nacional, porém, atrevemo-nos a propor, a partir desta etapa de nosso trabalho, a visão do *homo sapiens fabulans* como possível inventor, construtor, divulgador e, ao mesmo tempo, engrenagem de uma máquina de guerra "irredutível ao aparelho de Estado, exterior a sua soberania, anterior a seu direito", melhor dizendo, uma máquina que "faz valer um *furor* contra a medida, [...], uma máquina contra o aparelho" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 13). Sumariamente, poderíamos dizer que o aparelho de Estado possui métodos e estratégias para narrar nações e identidades, mas estas se fraturam mediante a fragilidade das histórias contadas e da "realidade" que se impõe; por sua vez, a capacidade do ser para efabular abre possibilidade para contestar o Estado, buscando novos ângulos, novos

personagens, novos pontos de vista, muito embora com reduzido espaço de ação. Assim, aceitamos a proposição de Deleuze e Guattari sobre a arte como máquina de guerra. Porém, antes de seguirmos com essa linha argumentativa, continuaremos com a análise do personagem no tempo.

3.3.2 A perda como processo desencadeador da fragmentação

Começaremos nosso estudo pensando a perda como evento desencadeador da fragmentação de identidade. Alguns planos¹² de *Terra estrangeira*, assim como determinados segmentos do livro de mãe, ajudam-nos a observar esse processo.

Nas cenas escolhidas para dar início aos nossos comentários, há o prenúncio sobre a possível desintegração de identidade dos personagens Paco e senhor silva; nas cenas seguintes, ocorrem, a nosso ver, as primeiras referências metafóricas à fração de identidade, esta deflagrada pela perda da mãe e da esposa, respectivamente no filme e no romance.

Consideramos importante observar, nestas primeiras sequências e segmentos selecionados para análise das narrativas, a demarcação, sob o signo da morte, do início da trajetória dos dois personagens. Sublinhamos que essa demarcação ocorre logo nas primeiras páginas do romance e no primeiro quartel da película. Portanto, a ordem desencadeadora dos acontecimentos, a nosso ver, revela-se fundamental fator de análise, pois aponta para o significado da intriga, este vinculado à vida e transformação dos personagens; cabe recuperar aqui a formulação de Candido: "Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam" (CANDIDO et al., 2011, p. 53-54). Estendemos o mesmo raciocínio para a narrativa cinematográfica.

No filme de Salles e Thomas, antes mesmo da morte de Manuela, há prenúncios da fragmentação identitária de Paco. O fato de seu personagem buscar uma carreira no teatro como ator, realçado pelo caráter do texto estudado para o

¹² Salientamos que os conceitos cinematográficos utilizados nesta dissertação foram recolhidos nas diversas obras teóricas mencionadas na bibliografia, mas especialmente em AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2012.

teste cênico – o poema trágico "Fausto", de Goethe – fornece uma pista dessa fragmentação. O tema da venda da alma ao diabo (e sua relação com a fração de identidade) também é marcado pela trilha sonora criada para o filme por José Miguel Wisnik, que traz, em alguns momentos, o recurso do "trítono, ou intervalo de quarta aumentada [...], como alusão à figura diabólica [a presença de Igor]" (Kieling, 2003, p. 40-41). Não pretendemos nos aprofundar nessa discussão, mas é no mínimo instigante observar esse recurso da temporalidade musical na realização do filme, já desde sua abertura, acompanhando os créditos iniciais e a arte que simula o carimbo do passaporte brasileiro sobreposto por outro carimbo com a inscrição "Terra Estrangeira", ou seja, integrando Mefistófeles à narrativa desde seu ponto zero. Cabe lembrar, há uma certa tradição de representar chefes de Estado, como Hitler, vinculados à figura de Mefistófeles, utilizando-se do mito de Fausto. Existem diversos exemplos, mas apenas para ilustrar ressaltamos o filme *Doutor Fausto* (1982), de Franz Seitz, baseado na obra homônima de Thomas Mann. Nesse ponto, gostaríamos de tecer um breve comentário acerca da colaboração, indireta, do filme de Salles e Thomas, para a satanização do governante: suspeitamos que a película tenha contribuído com a cristalização no imaginário nacional, dessa antiga e recorrente prática política do país, conforme vimos no capítulo 2, sob a ótica de Chauí (2000).

Dando seguimento ao nosso cotejo, também verificamos indícios da futura fragmentação de identidade na situação de desamparo revelada no primeiro capítulo do livro de mãe, neste caso o desamparo é descrito por meio do espaço desolador do hospital, onde o senhor silva, sentindo-se encurralado, aguarda notícias sobre a situação clínica de sua esposa, internada às pressas. O prenúncio da morte é figurado pelo uso da metáfora da chuva no estacionamento do hospital, como fenômeno natural, diante do qual somos impotentes:

a chuva abria violentamente pelo mundo fora. vinha de encontro às vidraças como se contivesse em si um monstro dentado esforçando-se por tragar-nos. caí para a cadeira ao pé da secretária, onde o outro recomeçava seu trabalho, e senti-me encurralado (MÃE, 2011, p. 14, grifo nosso).

O prenúncio da morte, por sua vez, prefigura o desejo de desintegração:

tudo não passara de um *medo demasiado pelas coisas mais naturais da vida*. e, naquele momento, a chuva nem sequer se intensificara, nem

trovoava, nem coisa nenhuma maior ou mais esdrúxula que quisesse significar que me conhecia. e eu chegara o rosto ao vidro exatamente para que me levassem, *para que desfizessem o meu corpo ou, ao menos, a minha consciência*. a chuva, senhor silva, disse-me o outro homem, não lhe pode trazer a dona laura de volta (MÃE, 2011, p. 18, grifo nosso).

Agora, passemos às cenas relativas ao falecimento das personagens Manuela e laura.

Destacamos, no filme, o plano no qual Paco chega ao seu apartamento e se depara com a mãe morta. Há uma recusa tácita da câmera em mostrar o corpo de Manuela, desviando o foco, em *travelling*, para a televisão à frente do sofá (imagens 1 a 3). Na tela da tevê, objeto cênico, o "chuveiro" típico da programação fora do ar, como clara metáfora à morte. Verificamos aqui o *travelling* funcionando em prol do não-dito, da rejeição da morte, que se evidenciará nos próximos planos. A nosso ver, trata-se, portanto, de uma "elipse expressiva", porque visa um "efeito dramático", em virtude de seu objeto (corpo de Manuela) ter sido "substituído por um plano de detalhe mais ou menos simbólico, cujo conteúdo evoca o que se passa 'fora de cena'" (MARTIN, 2013, p. 85 e 89) – neste caso, vislumbramos a crítica ao papel social da televisão. Cabe lembrar, segundo acreditamos, no início do plano há o que Marcel Martin chama de "identificação perceptiva do espectador com o personagem" (MARTIN, 2013, p. 155), pois, a princípio, a câmera encontra-se identificada com Paco, o que demonstra a intenção de evidenciar o sentido de recusa, reforçado pelo chamamento: "mãe, mãe!".

Imagem 1

Imagem 2

Imagem 3

O romance de valter hugo mãe também adota a estratégia narrativa de não anunciar a morte diretamente; metáfora e elipse misturam-se promovendo um efeito estético interessante. Com a recusa da morte, começamos a perceber a manobra estilística (e também filosófica) para estancar o tempo, a fim de reorganizá-lo e reinterpretá-lo mais adiante:

do corredor silencioso, por onde tantas horas antes me haviam levado a laura, veio uma *enfermeira calma de morte*. eu nem sequer ali devia estar, mas que vantagem teria em passar a noite em algum outro lugar. que vantagem existia, na verdade, em não ter morrido também (MÃE, 2011, p. 18, grifo nosso).

Entendemos que a recusa da morte é uma reação humana natural, como preâmbulo ao trabalho do luto, até porque "[o] luto profundo [...] comporta [...] a perda da capacidade de eleger um novo objeto de amor, [...] o afastamento de toda atividade que não se ligue à memória do falecido" (FREUD, 2010, p. 173). Sendo o senhor silva o narrador-protagonista da história, fica evidente o recurso à elipse, afinal

ele não está disposto a enfrentar "a separação como ruptura da comunicação", porque essa fratura "constitui uma verdadeira amputação de si mesmo, na medida em que a relação com o desaparecido faz parte integrante da identidade própria" (RICOEUR, 2007, p. 370), e aqui temos o entrecruzamento da morte do outro com a fragilidade de nossa identidade. No entanto, ao longo da trajetória desse personagem no tempo, ocorrerão aprendizados por meio do luto e, por conseguinte, do trabalho de rememoração de sua vida e de suas escolhas; em outras palavras, despontará a possibilidade de reconciliação antecipada com sua própria morte, afinal, Ricoeur interroga: "[n]ão podemos antecipar, no horizonte do luto do outro, o luto que coroaria a perda antecipada de nossa própria vida?" (RICOEUR, 2007, p. 371). Muito embora Ricoeur problematize a condição histórica no livro do qual recolhemos as citações, suas formulações soam-nos pertinentes às questões elaboradas em nosso trabalho, até porque para ele "a experiência temporal e a operação narrativa se enfrentam diretamente, ao preço de um impasse sobre a memória [...]" (RICOEUR, 2007, p. 17).

Ora, até aqui acompanhamos as sequências e trechos relativos ao prenúncio da fragmentação de identidade de Paco e senhor silva, e ao (não) anúncio da morte de Manuela e laura. No entanto, é preciso dar mais um passo e examinar como a sensação de fracasso e impotência adquire intensidade em ambas as obras.

Analiseemos a espera de Paco, com a mãe morta ao colo, no plano que traz os dois personagens simbolizando a inversão da Pietá (Cf. Kieling, 2003; Freire, 2009). A imagem é bastante significativa para a discussão do sentimento de impotência e fracasso. A câmera fixa mostra, em plano geral, Paco chorando, sentado no sofá da sala com Manuela ao colo. A cena só se revela pelo jogo de luz, isto é, a sala está escura e seus corpos são iluminados pela luz intermitente que vem de fora do campo, particularmente dos faróis dos veículos que passam em cima do minhocão. A fotografia denota a agonia de Paco, em sua negação da morte, em virtude do imobilismo de seu personagem no ambiente. A luz fora de campo indica que somente há vida e movimento nas ruas, em contraposição ao apartamento, e, ao mesmo tempo, marca o prolongamento de um estado (que vai perdurar nos planos seguintes), isto é, quanto tempo leva efetivamente para Paco enterrar sua mãe. Não temos neste caso a repetição do plano; mas o entrecortar da luz, aliado ao balanço do corpo do

personagem a ninar a mãe nos braços (imagem 4) confere ao espectador a sensação de que aquela ação durou um tempo esgarçado e longo. Com esse recurso, a duração da projeção do plano, que é curta (cerca de 15"), consegue figurar a extensão do tempo da história, mais prolongado, e também o tempo psicológico do personagem, ou seja, a agonia de Paco parece não ter fim diante da impotência para alterar os fatos. Lembremos também que, devido à densidade da ação, "a duração intuitivamente experimentada [pelo espectador] é sensivelmente mais longa que a duração real" (MARTIN, 2013, p. 261).

Imagem 4

Com efeito, a partir desse momento na diegese, "[...] ao longo de onze sequências, Paco convive com sua mãe morta, sobre a cama, à espera de um enterro", e "[I]entamente, [...] esvazia-se de referência, transforma-se, ele próprio, em uma não-pessoa [...]" (FREIRE, 2009, p. 77), conforme podemos inferir no plano que tem como cenário o quarto de Manuela, na manhã seguinte ao seu falecimento (imagem 5): no canto esquerdo do quadro, o corpo da mulher jaz sobre a cama; a seu lado, em plano médio, o filho desconcertado procura algo na gaveta do criado-mudo. Sobre o móvel, avistamos um aparelho de rádio. O locutor da emissora comenta o espanto causado à população devido ao pacote econômico anunciado pelo presidente Fernando Collor de Mello e sua equipe: "Atônitas, atônitas, estupefatas, incrédulas – é assim que as pessoas estão recebendo o pacote econômico [...]" (THOMAS; SALLES; BERNSTEIN, 1996, p. 28). Além do conteúdo da mensagem do rádio, a sensação de fracasso/impotência é retratada pela imagem dos personagens em *plongée*, figurando a opressão, a fatalidade (MARTIN, 2013). A *mise-en-scène*, neste caso, tem papel

fundamental. Podemos observar o posicionamento do corpo de Manuela, revelado apenas em parte, e a perambulação de Paco seguido pela câmera, ainda no mesmo plano, deslocando-se do criado para a cômoda. O espaço é limitado, o campo de movimentação é restrito, assim como o pouco dinheiro que Paco irá encontrar logo nos planos seguintes. Um deles é emblemático para a questão da identidade: Paco começa a treinar a assinatura da mãe (imagem 6), em comparação com o documento original, para uma possível utilização de seus cheques. Este é um plano de detalhe que vai se alargando com o afastamento da câmera até o corte para o plano médio do ator (imagem 7). Com essa movimentação, a câmera, como instância narrativa, confere relevância ao ato de assinar por outrem, isto é, a nosso ver, uma referência à fragmentação da identidade.

Imagem 5

Imagem 6

Imagem 7

No romance de mãe, após a morte do personagem laura, também temos a Pietá invertida e o fracasso consumado diante da morte:

abracei o corpo de minha mulher, segurei-lhe a mão, a sua cabeça no meu ombro. criei um pequeno embalo, como para adormecê-la, ou como se faz a quem chora e queremos confortar. vai ficar tudo bem, vai correr tudo bem. o que era impossível, e o impossível não melhora, não se corrige (MÃE, 2011, p. 21).

Dizemos que se trata da representação da imagem da Pietá invertida (filho e mãe, e não esposa) porque o próprio senhor silva nos autoriza, no final do capítulo anterior, a realizar essa abstração: "perguntei-lhe o que achava de nós, os silvas, quando já velhos queríamos as nossas mulheres como mães [...]" (MÃE, 2011, p. 18).

Ao lado do fracasso, vemos surgir a fragmentação de identidade, ainda no mesmo capítulo, cujo título "a brancura é um estágio para a *desintegração* final" (grifo nosso) antecipa, por sua vez, o último capítulo: "as melhoras da morte". Podemos inferir, pelo uso dos substantivos "desintegração" e "estágio", além do adjetivo "final", a marcação do tempo por meio da angústia— aliás, sentimento presente durante toda a narrativa.

No trecho a seguir, extraído do mesmo capítulo, entrevemos a fragmentação por meio da comparação dos órgãos e membros físicos com a alma e o estado psíquico do personagem, sublinhando, ao final, a proibição quanto à felicidade. Interessa assinalar, particularmente, a escolha dos membros de locomoção para supressão, assim como do órgão culturalmente ligado aos sentimentos e dos órgãos de comunicação:

foi como se me dissessem, senhor silva, vamos levar-lhe os braços e a pernas, vamos levar-lhe os olhos e perderá a voz, talvez lhe deixemos os pulmões, mas teremos de levar o coração, e lamentamos muito, mas não lhe será permitida qualquer felicidade de agora em diante (MÃE, 2011, p. 21).

Na sequência do mesmo parágrafo, encontramos uma série de termos que remetem ao tempo, mais especificamente ao tempo psicológico esgarçado, aliado à sensação de fracasso e impotência, começando pelo verbo "julgar", associado à psique do personagem; o substantivo "anos-luz", referência de espaço-tempo, e, por fim, os adjuntos adverbiais de modo "violentamente devagar", ligando a submissão inerente à condição finita do homem à angústia da espera:

caí sobre a cama e *julguei que fui caindo por horas*, rostos e mais rostos colocando-se diante de mim, e eu por ali abaixo, caindo, sem saber de nada. quando, por fim, me levantei, *estava a anos-luz* do homem que reconheceria, e aprender a *sobreviver aos dias* foi como aceitar *morrer devagar, violentamente devagar [...]* (MÃE, 2011, p. 21, grifo nosso).

Ora, se existe a sensação de fracasso, por vezes também há o sentimento de cólera, uma reação desmedida, irracional, como nos acontece quando há falta de argumentos perante a realidade. Neste caso, a escolha pelo polissíndeto reflete o estado de desestabilização do personagem:

como faria falta ferrarmos toda a gente e vingarmo-nos do mundo por manter as primaveras e a subitamente estúpida variedade das espécies e as manifestações do mar e a expectativa do calor e a extensão dos campos e as putas das flores e das arvorezinhas cheias de passarinhos cantantes aos quais devíamos torcer o pescoço para nunca mais interferirem com as nossas feridas profundas (MÃE, 2011, p. 22).

Também é possível conferir, na descrição do comportamento do personagem nos primeiros tempos de asilo, a intensificação da fragmentação de sua estrutura psicológica, em uma retomada da metáfora do decepamento físico: "naquele tempo, sem braços e sem pernas, sem olhos e perdendo a voz, absolutamente sem coração, eu não comunicava" (MÃE, 2011, p. 26-27).

Por conseguinte, entrevemos a autorreflexão do narrador sobre sua falta de senso coletivo: "não entendia ainda o quanto a minha posição podia ser arrogante, sem querer falar, sem querer grandes contactos, e o quanto a posição deles era já a de

iguais, ligados uns aos outros pelos destinos tão inevitáveis e equiparados que agora cumpriam" (MÃE, 2011, p. 28).

De acordo com Sigmund Freud, a negação da realidade tende a cessar paulatinamente:

[a] cada uma das recordações e expectativas que mostram a libido ligada ao objeto perdido, a realidade traz o veredicto de que o objeto não existe mais, e o Eu, como que posto diante da questão de partilhar ou não esse destino, é convencido, pela soma das satisfações narcísicas em estar vivo, a romper seu vínculo com o objeto eliminado (FREUD, 2010, p. 189).

Entretanto, a rejeição da continuidade da vida nunca se encerrará para o senhor silva. Nos segmentos abaixo, extraídos de diferentes ocasiões em que o protagonista visita o túmulo da esposa no cemitério, averiguamos o peso da realidade e as ponderações oscilantes em partilhar ou não o destino da esposa. Podemos compará-los.

No primeiro segmento, embora o personagem ainda imagine alguma "existência material" de laura no cemitério, ele parece ter encontrado forças para sobreviver à sua morte, graças ao encontro com esteves:

disse-lhe [ao doutor bernardo], eu gostava de visitar a campa da minha mulher. ele não disse nada. *mais tarde ou mais cedo todos nós voltaríamos à realidade [...]*. eu queria [...] ver se alguma coisa na matéria que sobrava dela e de mim percebia que lhe queria dizer que andava por aqui um homem [esteves] que conhecera o pessoa e que eu lhe iria falar dela, sim, da minha laura, e que a vida era só isto. é só isto, um novo modo de ter saudades, *ou de lhes sobreviver* (MÃE, 2011, p. 54, grifo nosso).

Já neste outro segmento, após ter-se dado conta da realidade, "sentei-me nas pedras da laura e não tive a menor percepção de que ela estivesse ali a sentir a minha presença. não senti a sua, quero eu dizer. não havia ali nada que pudesse recuperar a sensação de tangibilidade com a minha mulher", o personagem mostra-se determinado em partilhar o destino da esposa; isto é, as satisfações narcísicas em estar vivo não venceram as saudades: "depois que a laura morreu os meus objetivos aceleraram-se. objetivos nenhum, apenas a pressa de parar" (MÃE, 2011, p.180).

Notamos no trecho acima (e em vários outros no livro) a revelação de certa urgência em morrer, como se o personagem contasse os dias, mesmo que, dicotomicamente, os prorrogue utilizando-se da narrativa em si. Essa contagem dentro

do asilo aproxima-se do que Janaína Freire sinalizou, por ocasião de sua pesquisa sobre *Terra estrangeira*, como a vivência de outra escala de tempo no exílio. Aqui tomamos emprestado o mesmo raciocínio para o asilo:

[...] a contagem dos anos passados no exílio, dos dias que faltam para o retorno à terra natal, das horas que separam o exilado de um abrigo mais seguro. A modulação destes tempos situa o exilado em um arco deveras limitado de ações possíveis, dentre as quais destacam-se a fuga – para um novo exílio – e o retorno – à terra natal (FREIRE, 2009, p. 68).

Em *Terra*, temos a fuga para a Espanha. N'a *máquina*, a fuga representaria a morte, em se tratando da primeira camada de leitura; no sentido figurado, temos a fuga dos portugueses para a França, discutida no capítulo sete do livro, e também a fuga para Espanha, pois o Estado Novo teria sido uma máquina capaz de provocar o desejo dos cidadãos em se tornarem espanhóis, ou, melhor dizendo: por aquela época, cada mulher que parisse um português, paria um ser "desejante" da cidadania espanhola.

Com relação à questão da identidade no âmbito coletivo, voltaremos ao plano fílmico já discutido neste cotejo, no qual temos uma locução diegética e o rádio como objeto cênico na cabeceira da cama (imagem 4). Lembremos que a presença do rádio — veículo que, ao lado da televisão, contribuiu para o sentimento de integração nacional, principalmente na década de 1940 no Brasil, com as transmissões de longo alcance que cobriam quase todo o território do país, caso da Rádio Nacional Rio de Janeiro e Super Rádio Tupi (SAMPAIO, 1984; SAROLDI; MOREIRA, 1984) —, aliada ao conteúdo da mensagem enunciada, alude ao sentido de simultaneidade e união nacional (ANDERSON, 2008), de que todos estão, naquele momento, perplexos diante do pacote econômico. Ao mesmo tempo, a notícia do confisco do dinheiro e os comentários do locutor fornecem indícios do medo coletivo com relação à instabilidade econômica, sinalizando um momento de fragilidade para a identidade nacional, se pensarmos de acordo com os moldes de Hall (2011) e Harvey (2013).

No caso do romance português, não temos a marca de um veículo como o rádio; entretanto, antes mesmo da morte de Laura, acontece uma interlocução entre o funcionário do hospital (o Silva da Europa, que vê na entrada à UE a panaceia para as mazelas do país) e o protagonista. O debate possui forte teor político e social, com abordagens de diversos temas nacionais, como o pós-salazarismo, a globalização e a

sugestão de que todos são "silva" naquele país. Mostra-se, assim, o elo entre os portugueses, e ao mesmo tempo a fragilidade desse elo: "[...] somos genuinamente bons homens e ainda conservamos uma ingênua vontade de como tal sermos vistos, honestos e trabalhadores. um povo assim [...]" (MÃE, 2011, p. 11). No trecho a seguir, a ironia do autor implícito surge por meio da fala do silva da europa, tornando evidente a fragilidade do elo nacional, sobretudo perante a globalização:

e a mim ninguém me apanha diminuído como outrora, somos europeus, eu sou um silva da europa, isso é que ainda há muitos que não o são, só porque ainda não o aceitaram ou não o perceberam. mas, sabe o que lhe digo, é inevitável. vai chegar a todos. é tempo. é tempo. um dia seremos cidadãos de um mesmo mundo. iguais, todos iguais e felizes nem que seja por obrigação (MÃE, 2011, p. 13).

Cabe acrescentar uma nota acerca da participação dos meios de comunicação na construção das identidades nacionais. Em sua dissertação de mestrado sobre *Terra estrangeira*, Cesar Eduardo Kieling discute a repercussão na imprensa dos pronunciamentos de Collor e Zélia Cardoso de Mello (ministra da Fazenda, no governo Collor), como evento construído, e ressalta "a capacidade que as redes de comunicação têm de transformar informações e interpretações superficiais em fatos consumados ou ainda 'criar situações'" (KIELING, 2003, p. 68). Apenas para ilustrar essa ideia, é relevante frisar que, no filme de Salles e Thomas, Manuela morre ao ver a notícia do confisco pela televisão; horas depois a consternação de Paco perambulando pelo quarto se dá com a trilha diegética do rádio.

Conforme já mencionamos, no romance de mãe não existe menção, no diálogo entre o silva da europa e o senhor silva, a veículos de comunicação, porém, ao longo do romance, averiguamos o trabalho crítico e metalinguístico que se detém em revisitar a literatura produzida em Portugal, com ênfase para as obras ligadas ao imaginário nacional, destacando-se autores como Camões, Bandarra e Fernando Pessoa.

Sendo assim, percebemos nas obras-base de nossa pesquisa um movimento paralelo, isto é, por um lado, o cinema criticando outros meios de comunicação, e também pensando "sua própria condição", pois "a intertextualidade [...], presente nas várias referências a gêneros e autores se agrega a uma reflexão geral sobre a condição da arte, sobre as possibilidades dos artistas e suas expectativas" (KIELING, 2003, p. 42);

por outro lado, a literatura repensando a si própria, num exercício que se aproxima da metaficção. Ambos os questionamentos perpassam a noção de fracasso da identidade nacional.

Assim, retomando o fio condutor desta seção – a perda como processo desencadeador da fragmentação de identidade das personagens –, gostaríamos de reforçar que esse mesmo fator remeterá à fragilidade da identidade coletiva, nacional.

No romance, num primeiro momento, deparamo-nos com a morte do regime ditatorial e sua herança, quando os homens não sabem o que fazer com sua liberdade: "as ideias, meu amigo, são menores que os nossos dias. não importam. as liberdades também fazem isso, uma não importância do que se pensa, porque parece que já nem é preciso pensar" (MÃE, 2011, p. 11).

No filme, temos a morte da mãe (a terra brasileira mergulhada no caos promovido pelo Plano Collor) que provocará a busca do filho pelo pai (a viagem de Paco a Portugal), e os questionamentos sobre a autoridade dessa filiação em virtude da "recusa do pai colonizador em relação ao filho que lá chega pela primeira vez" (SALLES in NAGIB, 2002, p. 419).

Aliás, esse sentimento de recusa fica nítido em diversos momentos do filme, mas destacamos aqui o diálogo entre Paco e Pedro, quando o dono da loja de partituras hostiliza o personagem brasileiro, numa alusão à "opção" de Portugal por deslocar-se em direção ao mar, em "*Mar português*", de Fernando Pessoa (2010): "Posso lhe dizer uma coisa? Isto aqui não é sítio para encontrar ninguém. Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio. Aproveite." (THOMAS, SALLES, BERNSTEIN, 1996, p. 59).

Outrossim, aceitamos a ideia de que esta fala de Pedro esteja ligada à sensação de deslocamento contida no poema "Viajar! Perder países!" (PESSOA, 2009); tal concepção é anunciada no prefácio ao roteiro do filme (THOMAS, SALLES, BERNSTEIN, 1996, p. 5) e parece-nos que se concretiza de modo mais exato no diálogo enunciado. A propósito, Salles revela esse significante na faixa comentada do filme (conteúdo da edição comemorativa de *Terra estrangeira*, 2005, em DVD, 50'12"), ao incluir Fernando Pessoa entre suas inspirações. Com efeito, de acordo com Sérgio Luiz Roani, "na poética de Fernando Pessoa encontra-se o aprofundamento dessa tensão entre a vivência individual e a experiência urbana [sobretudo Lisboa]"; o semi-

heterônimo Bernardo Soares "lê a cidade como lugar do desassossego, da fragmentação e despersonalização do ser humano da Modernidade". Sensação similar provamos com os poemas de Álvaro de Campos, "indivíduo que experimenta o sentimento do desalojamento", buscando em Lisboa o "tempo-espaço da unidade perdida" (ROANI, 2006, p. 35 e 40).

Segundo o crítico José Carlos Avellar, a frase de Pedro reflete "o que o filme quer mesmo dizer ao espectador – especialmente àquele que o poder ensinara a ser estrangeiro em sua própria casa e que sonhava encontrar a felicidade em terra estrangeira". Assim, ao pontuar a condição estrangeira dos personagens, "[a viver] fora do espaço em que poderia[m] se realizar", Avellar ajuda-nos a enumerar alguns entre-espaços, como o Hotel dos Viajantes, o navio encalhado num banco de areia e o carro no qual os personagens rompem a fronteira (AVELLAR in Cinemais, 1998, p. 155-156). Seguindo esse raciocínio, o aeroporto também pode ser considerado um entre-espaço, ou ainda, um espaço desterritorializado. Da mesma forma, podemos observar Lisboa com seus diversos imigrantes, revelando a multiplicidade das identidades lusófonas, com diferentes etnias, sotaques e gírias presentes no filme, bem como os aspectos estrangeiros e híbridos de uma 'única' língua. Ademais, Lisboa também surge no filme como espaço de transição, porta de entrada para países considerados mais desenvolvidos da Europa. A propósito, quase todos os imigrantes do filme não têm residência definitiva, incluindo os que moram na pensão localizada no mesmo prédio do Hotel dos Viajantes.

Agora, passemos à análise da sequência de planos relativa à perambulação de Paco pelas ruas de São Paulo, outro traço de fragmentação de identidade ratificado pelo espaço.

Conforme detectou Freire, a cidade de São Paulo representa "subjetividades e identidades culturais também estilhaçadas", sobretudo nos planos sem produção feitos por Walter Carvalho operando a câmera (informação recolhida na faixa comentada do DVD de *Terra estrangeira*, 2005, 27'04"), com o personagem de Paco caminhando pela cidade, desorientado, e também quando se recolhe sob um viaduto, pois "[a] cidade o ignora e transforma-se, ela mesma, em um pré-exílio" (FREIRE, 2009, p. 84). Com relação à temporalidade da narrativa, esses planos respondem à continuidade do movimento, embora imprimam um caráter repetitivo, não por

iteração, mas sim como prolongamento de um estado, devido ao conteúdo narrativo corresponder simplesmente à ação de andar, evidenciando assim o deslocamento e a desconstrução do personagem (imagens 8 a 10). Escorando-nos na teoria de Martin, salientamos que esses planos curtos, inseridos em uma sequência de ação relativamente longa, principalmente em virtude de seu conteúdo, "imprimem um ritmo rápido, nervoso, dinâmico, trágico", e com "efeitos de cólera", "de desvario fatal" (MARTIN, 2013, p. 166). Adotando a terminologia de Benedito Nunes (2013) para o tempo na narrativa, há a predominância, nestes planos, de um andamento acelerado, em oposição aos planos mais lentos, determinando um ritmo oscilante para o filme como um todo, conforme enfatizamos anteriormente.

Imagem 8

Imagem 9

Imagem 10

No romance, o entre-espaço também desempenha papel fundamental. Enquanto no filme, o entre-espaço vincula-se ao movimento de fuga/busca (aeroporto, carro), ou à espera de um bom desfecho para os acontecimentos (Hotel dos Viajantes, apartamento de Alex); no livro, liga-se à espera angustiada (hospital, asilo, quartos com vista para o cemitério). Essa ideia fica clara na descrição do asilo como antessala do cemitério. O quarto é comparado a uma prisão, possível metáfora à impossibilidade de escapar da morte: "o quarto pequeno é todo ele uma cela, a janela não abre e, se o vidro se partir, as grades de ferro antigas seguram as pessoas do lado de dentro do edifício" (MÃE, 2011, p. 23). Com a proximidade da morte, caso dos utentes acamados, a angústia aumenta, e os dormitórios da ala esquerda, onde ficam hospedados, têm vista para o cemitério. Em outras palavras, os aposentos da ala esquerda "olham" para a morte, o futuro; enquanto os demais quartos, relativos aos utentes que ainda guardam razoável saúde, "olham" para as crianças no jardim, que embora representem o futuro, também figuram a sucessão das gerações e a nostalgia pelo passado do que um dia se viveu. Em suma, conforme o tempo se finda, tempo de vida dos personagens e da própria narrativa, mais restrito o espaço (físico e social) do personagem, maior a angústia da espera, isto é, o tempo passa a ser experimentado mais e mais lentamente.

Como preâmbulo ao fim, a cor branca do espaço descreve a impotência diante do tempo, o vácuo:

no lar [referindo-se ao feliz idade], por todo o lar, as paredes são brancas e entre o vazio mais intenso do céu e a candura das paredes não há diferença [...]. o silêncio profundo era entorpecedor [...]. mas o higiênico do ambiente

coloca-nos atrás de uma tela e ficamos com a sensação de nos preservarmos apenas assistindo gravemente o tempo. nesta brancura, pensei, só o tempo acontece, só o tempo passa (MÃE, 2011, p. 25).

Acreditamos que o segmento destacado exprima a antecipação metafórica de não se projetar mais no espaço, estar morto.

Porém, como dissemos, o estágio da brancura representa apenas um preâmbulo antes da desintegração final; há ainda o tempo da espera, ocasião na qual os personagens terão oportunidade de começar a perder possíveis ingenuidades.

Para o senhor silva, haverá tempo suficiente, mediante sua imobilidade social, para a reinterpretação de suas escolhas. No seu caso, seu personagem mais jovem, no passado, perderá a inocência perante as agruras do regime salazarista, ao passo que o personagem mais maduro, no presente, também reformulará sua visão de mundo em razão da descoberta do valor da amizade.

Por sua vez, a trajetória de Paco se dá de modo diverso, posto que a história se passa somente no tempo presente, quando o personagem aprende muitas coisas, inclusive sobre o passado de seu país. Convém sublinhar, para ele o tempo é urgente, sendo as conclusões mais imediatas, desde as do tempo da espera, até aquelas suscitadas pelo tempo convulso, como veremos nas próximas seções.

No entanto, para ambos os personagens, o tempo da espera coincide com o confinamento do espaço (inclusive o confinamento como opressão psicológica). Nesse extremo, a fragmentação de identidade parece atingir o ponto máximo. Porém, não devemos nos precipitar com essas antecipações; na próxima seção, vamos nos ater ao tempo da espera. Seja a espera relacionada à transição, ou à esperança, seja submetida à angústia da finitude; o ato em si de esperar, em sua singularidade no tempo, revela-se importante chave de pesquisa para nosso estudo.

3.3.3 Tempo da espera

Abrimos esta seção com o relato de Salles, com o fito de aproveitar sua visão sumarizada para conduzir nossa análise dos planos relativos à noção de espera:

Tem uma pulsação fotográfica mais clara no *Terra*, porque é um filme onde a questão da espera é constitutiva, eu não queria que a espera tivesse movimento. Quando Paco chega a Portugal e ninguém vem buscar a encomenda que ele está carregando, ele espera, e a câmera espera junto. Isso impõe uma pulsação quase que só fotográfica, porque o quadro não mexe. O que tentamos fazer com *Terra* foi criar um choque entre a espera e a aceleração. Do ponto de vista formal, é um filme constantemente feito do confronto entre a imagem parada e a imagem em pulsação urgente (SALLES, 1998, p. 36).

Começamos pela sequência de planos com o personagem esperando pelo contato no Hotel dos Viajantes, conforme Salles indicou. Paco desembarca em Lisboa às 13h20, no dia 27 de março, de acordo com as marcações de tempo dos relógios e calendários no aeroporto e na recepção do hotel. Após sua entrada no quarto, seguem-se alguns planos com câmera fixa, nos quais Paco aparece quase sempre imóvel, ora sentado à cama, a consultar o relógio, ora na varanda, assistindo ao movimento de ônibus, trens e navios. Desse conjunto de cenas em que o personagem encontra-se confinado no hotel, gostaríamos de destacar o plano de detalhe do seu relógio de pulso, com os ponteiros imóveis, indicando-nos, metaforicamente, que o tempo parou (imagem 11).

Imagem 11

Deslocado no espaço e sem o domínio exato do tempo, o personagem é levado ao fundo do processo de desestabilização iniciado com a morte da mãe; mesmo assim ele esboça uma tentativa de ação: logo no plano seguinte, abre a mala e veste as roupas que lá se encontram, roupas que não são suas. No entanto, essa pequena ação contribui ainda mais para mostrar a fragmentação da identidade, o fracasso, e, neste caso, para revelar ao espectador a gradual transformação do personagem, visto que seu aspecto físico também muda.

Outro plano que merece atenção é o da espera de Paco na escada do prédio onde Alex está morando provisoriamente (a propósito, temos aqui outro entre-espaço, trata-se de um apartamento utilizado como depósito de material de escritório). Em plano médio, sentado, cabisbaixo, ele parece melancólico e arrasado; o confinamento, embora a cena seja externa, se dá pela posição do seu corpo no quadro e é reforçado pela passagem de uma cena diurna para outra noturna. Vejamos, quando chegou ao prédio, no plano anterior, ainda era dia e ele batera várias vezes em vão na porta do apartamento – atitude que reflete seu fracasso diante das vicissitudes pelas quais passou desde o início da narrativa –, por meio de um corte suave, Paco surge sentado na escada, já de noite. Dessa forma, a montagem dos planos sugere que o personagem passou horas aguardando Alex (imagem 12).

Imagem 12

A partir desse ponto no filme, assistimos a vários planos com movimento acelerado, que culminarão na cena do Cabo Espichel, onde outra longa espera ocorrerá. Paco e Alex são focalizados em *plongée*, em plano geral aberto, sentados sobre a falésia (imagem 13); a princípio, eles surgem pequenos com relação ao espaço

ao redor; com a correção da grua, embora permaneçam imóveis, passam a ser focalizados em plano geral fechado, para a dinâmica do diálogo (imagem 14); ressalte-se que o único movimento é da natureza: pássaros, mar, vento. No lugar da possível sensação de liberdade que o Cabo Espichel poderia suscitar, percebemos a opressão e a melancolia destacarem-se no preto e branco da fotografia, na ausência de trilha musical e no conteúdo da fala de Alex sobre os portugueses terem partido dali para as descobertas, fazendo alusão irônica ao Brasil como um país fracassado: "Coitados dos portugueses... acabaram descobrindo o Brasil" (THOMAS; SALLES; BERNSTEIN, 1996, p. 67). O plano seguinte (imagem 15) é mais desolador e opressor: a câmera, como instância narrativa, busca novamente o enquadramento em plano geral aberto, tendendo ao grande plano geral (neste caso corresponde a um *travelling* para trás), mas não exatamente com o interesse de evidenciar a localização da ação, e sim com o intuito de esboçar a pequenez humana diante da natureza (os personagens são dois pontos minúsculos sobre a falésia), sugerindo metaforicamente a impotência e a fragilidade.

Imagem 13

Imagem 14

Imagem 15

Convém registrar que a espera no Cabo Espichel é longa. Paco e Alex chegam de dia, passam a noite na ermida localizada à beira do precipício e só saem de lá na manhã seguinte. Durante a espera, de noite, Paco é abordado por Alex, e eles fazem sexo. Talvez possamos encarar essa ação como simbólica da perda de ingenuidade, sobretudo quando mais tarde ele se decepção com Alex. A essa altura, se compararmos o personagem com suas primeiras aparições na narrativa, ele já se mostrará mais maduro.

Ainda na sequência no Cabo Espichel, logo após Paco irritar-se ao se dar conta de que Alex está indo embora sozinha na manhã seguinte, ocorre um diálogo agressivo entre os dois, no qual encontramos mais indícios que evidenciam, provavelmente até mesmo para os personagens, a fragilidade de suas identidades, marcando com esse fato o término do tempo da espera:

PACO

– Cara, quem é você? Quem você pensa que é?

ALEX

– Eu não sou ninguém. Você então, menos ainda! E o outro ninguém [referindo-se a Miguel] foi morto há [sic] três dias atrás. [...] (THOMAS; SALLES; BERNSTEIN, 1996, p. 71).

Diferentemente de *Terra*, no romance de mãe, o tempo de espera é um *continuum*, pois a todo momento os utentes estão (e não estão) à espera da morte, sobretudo porque o luto também é um estado constante no asilo: "o lar da feliz idade estava sempre de luto, como um lar de idosos foi feito para estar" (MÃE, 2011, p. 145).

No entanto, as estripulias do senhor silva e dos seus amigos remetem para a dilatação do tempo e o instinto de defesa contra a morte. Assim como o narrador se queixa de estar "a descontar o tempo da pior maneira, lentamente" (MÃE, 2011, p. 123), inversamente ele acredita que a longevidade do esteves "foi uma demorada marcha contra a derrota" (MÃE, 2011, p. 143). Em outras palavras, conforme aventamos anteriormente, o desejo de viver e a vontade de morrer alternam-se: as brincadeiras ao lado dos amigos – "éramos velhos tolos a trazer da tolice uma promessa de vida qualquer" (MÃE, 2011, p. 76) – são antagônicas ao desejo de aceleração dos objetivos, à "pressa de parar" (MÃE, 2011, p. 180).

De toda forma, podemos inferir que a espera é inerente aos habitantes do lar, seja a espera ansiosa, apressada, que paradoxalmente torna o tempo mais lento na percepção psicológica; seja a espera tranquila, proveitosa, que pretende estender a vida, e nesse aspecto, ao vivenciar o espaço mais intensamente, o sujeito esquece a passagem do tempo, conferindo-lhe maior velocidade do ponto de vista psicológico.

Entretanto, consideramos relevante destacar, como elaboração estética do tempo, o estado de impotência, realçado não exatamente pela imobilidade do corpo do personagem e de suas ações (e não-ações), visto que ele realiza muitas estripulias e se movimenta constantemente pelo espaço restrito do asilo, inclusive com visitas ao cemitério (em terreno contíguo, há de se sublinhar). Mas o que chama a atenção é sua imobilidade social perante o mundo, a ausência de trânsito social. Em síntese, seu confinamento, sua "morte social", desperta-nos para algo mais profundo: a pressuposição da espera, da preocupação e da angústia. No caso do romance de mãe, essa perspectiva temporal é assinalada pelo espaço. E quando falamos em

confinamento, não nos referimos apenas ao asilo, aos quartos da ala esquerda, mas também, por exemplo, ao tempo espacializado¹³ pelos retratos no cemitério.

Nesse tocante, o capítulo nove é um dos mais expressivos. Nele, o narrador se impõe um "problema grave com o tempo" (MÃE, 2011, p. 101), afinal andar no cemitério é sinônimo de se tornar velho sem regresso:

afeiçoamo-nos à morte. é como se fôssemos cortejando a confiança dessa desconhecida, para nos *encantarmos*, quem sabe. ou para percebermos como lhe poderemos escapar ainda. coisas diversas e complementares, porque os nossos sentimentos vão *oscilando* entre uma necessidade de ultrapassar o impasse do fim da vida, e o trágico de que isso se reveste (MÃE, 2011, p. 102, grifo nosso).

Atentemos para o emprego do verbo "encantar", poeticamente escolhido em sua ambivalência, estar "enfeitiçado" e "sumir". Acrescentemos à análise o sentido do termo "oscilar", justamente nesse capítulo em que o personagem apresenta-se tão afeito a filosofias sobre o tempo e a morte, isto é, a oscilação sobre a qual já discorreremos nesta mesma seção torna-se clara na síntese que o personagem consegue elaborar sobre sua condição. Oscilação que também remete à vulnerabilidade humana.

Prosseguindo sua caminhada no ambiente do cemitério, o narrador passa a refletir sobre os retratos postos sobre os túmulos (registremos: retratos *confinados* na moldura). Dentre as ideias que assaltam sua mente, convém assinalar a medição de tempo que as fotografias possibilitam, ou seja, o tempo de vida que *coincide* entre uma existência e outra, a distância a que estamos dos momentos fotografados e da memória. Com efeito, "[r]econhecer um amigo num retrato é recolocar-se nos meios em que o vimos" (RICOEUR, 2007, p. 132). Lembremos então que a fotografia também é um modo de narrar (AUMONT et al., 2012); neste caso, temos uma narrativa dentro de outra, e o momento axial para se dizer o que é passado, presente ou mesmo futuro, é determinado pela presença do narrador ao par de sua enunciação (RICOEUR, 2010) no cemitério. Essa medida (e manipulação) do tempo, a partir do presente, confere ao protagonista a consciência da "crueldade do comércio afetivo de que somos capazes" (MÃE, 2011, p. 102), ressaltando o caráter falho de nossa memória (quem ou o quê

¹³ Uma interessante discussão sobre o conceito de tempo espacializado (em fotografias) pode ser vista no livro de McClintock indicado na bibliografia.

lembramos ou não). E aqui apresenta-se outro conflito, pois o narrador se põe a questionar a memória, sendo que "[o] poeta é, pois, um homem possuído pela memória" (LE GOFF, 2003, p. 433); dessa forma, o romance questiona o próprio trabalho do autor, resvalando assim na metalinguagem, e, ao mesmo tempo, põe o narrador em xeque, posto que o senhor silva era visto como um poeta entre os amigos do lar. Em sentido inverso, ao passo que o narrador nos alerta para tal situação, ele recobra nossa atenção para com os mortos (os vivos também) e sublinha nossa impotência de "sermos por todos" (MÃE, 2011, p. 102).

Voltando à questão do espaço, mais precisamente ao aspecto do confinamento, seria proveitoso trazer para nossa discussão as formulações do sociólogo e antropólogo Didier Fassin (2005). Fassin desenvolveu uma interessante pesquisa sobre políticas públicas de controle nos campos de refugiados e nos campos de concentração na França. Segundo ele, há uma significação partilhada desses campos¹⁴ com instituições como conventos, prisões e hospitais psiquiátricos: "[t]he camps correspond to a specific response to problems of public order by instituting small territories of exception", mas essa exceção é notavelmente implementada para "'undesirable' subjects" (FASSIN, 2005, p. 379). No entanto, por que trazer Fassin para o debate? Porque estamos inclinados a dizer que o asilo de idosos, assim como o cemitério, também é um "campo" destinado a apartar questões indesejáveis, como nos parecem a velhice em parte do Ocidente e, particularmente, em Portugal (CASTRO, 2013) e a morte (e seus rituais) no Ocidente desde o fim do século XVIII até agora (FOUCAULT, 2010). Entendemos, apoiados em Fassin, que a concepção sobre a qual esses territórios de exceção se originaram estava ligada ao aspecto provisório de permanência dos indivíduos nos campos, e também ao número reduzido de pessoas confinadas. Mas sabemos, por força histórica, que essa concepção se desmoronou diante de diversos fatores, inclusive de sua própria fragilidade. Com efeito, Fassin nos chama atenção para algo mais aterrador: "[h]owever, it would be cynical or simplistic to think that the collective renunciation manifested by the camps is the price we pay for the comfort of the polis" (FASSIN, 2005, p. 381).

¹⁴ Em concordância com Michel Foucault (2010).

Com razão, as reflexões de Fassin podem nos induzir a pensar de modo semelhante ao senhor silva, isto é, temos sido "incapazes de conservar tudo e todos, incapazes de sermos por tudo e de sermos por todos" (MÃE, 2011, p. 102).

Outra possibilidade que se avulta sobre o confinamento tem a ver com a condição dos idosos que se encontram na ala esquerda, justamente onde acontece um incêndio. De acordo com um dos personagens, havia a chance de os incêndios serem provocados pelos administradores do asilo a fim de "despachar estes velhos para meterem aqui outros com maior pagamento" (MÃE, 2011, p. 55). Talvez também seja viável observar uma sutil comparação da ala esquerda com o socialismo, quase em extinção em tempos de globalização neoliberal, e a ala direita, fixada no passado ditatorial, que persiste em viver dentro da cabeça das pessoas – o fascismo dos bons homens.

Considerando as reflexões impostas ao discutir o capítulo nove de *a máquina*, poderíamos perguntar: o que restaria aos idosos senão a espera da morte no asilo? Entretanto, à revelia de qualquer sistema segregacionista ditado pela sociedade ou pelo governo, o senhor silva descobre o comunitarismo, reorganiza o passado, percebe suas falhas, repara o tempo por meio da narrativa, e, quem sabe, repara narrativas anteriores.

Com base nessas ideias, presumimos que o segmento mais relevante do capítulo seja aquele em que o personagem avista o túmulo da esposa e se dá conta de que ali ela está igualada a todos os outros (algo que os retratos já haviam antecipado), o que permite a reflexão sobre o sentido de comunidade entre os homens, partindo daquilo que temos em comum: a morte. Seriam o asilo, o cemitério com seus porta-retratos (estes como reflexos, aos olhos dos vivos, do que fomos e viremos a ser) e o regime salazarista metaforicamente, "campos" de confinamento, nos quais testamos nossos limites individuais e coletivos?

Enquanto permanecemos com essa interrogação em mente, o narrador já estará de volta ao asilo, onde nos dará conta de que se passara um ano dentro do lar feliz idade, e ele "aveludava os modos" (MÃE, 2011, p. 103), transparecendo assim sua transformação, cujo estudo ensejaremos de modo mais alargado na próxima seção, em paralelo à transformação de Paco no filme.

3.3.4 Virada no tempo

Na noite de 31 de março para 1º de abril, temos a grande virada na vida de Paco e também na narrativa de *Terra estrangeira*. O tempo da espera chega ao fim. Embora o andamento do filme tenda a ser mais acelerado desse ponto em diante, o ritmo continua oscilando câmera fixa com *travellings* e cenas de perseguição (com câmera na mão; tempo convulso). A câmera descritiva, recurso da pausa, torna-se mais rara. A partir desse momento, o flerte com o gênero *noir* evidencia-se, apesar de terem ocorrido outras indicações ao longo do filme, como a sedução, a traição, a desilusão (AUMONT; MARIE, 2012). No entanto, não pretendemos nos ater à perseguição em si, tampouco à discussão de gênero, mas sim ao plano em que o andamento do filme se altera e como essa opção narrativa liga-se à questão da identidade; em outras palavras, analisaremos o plano do Restaurante Machado, no qual Paco retorna ao ponto (duplo) de origem de sua jornada, representado pela hora da entrega da encomenda ao receptor e da encarnação do personagem fáustico — este almejado desde o ponto zero da narrativa. Conjecturamos que nesse aspecto há uma semelhança com o tempo cíclico proposto pelo narrador de *a máquina*, que repõe o sofredor "num certo ponto de partida" (MÃE, 2011, p. 105).

Aliás, o plano no Restaurante Machado interessa-nos, sobretudo, por conter recursos fílmicos ligados à questão da temporalidade e da identidade. Começamos com a trilha sonora diegética. Trata-se de um fado, sinônimo de destino, alvo do comentário dos personagens. Com essa escolha, os realizadores do filme marcam enfaticamente o caráter múltiplo de significados do substantivo 'destino': podemos considerar quase todas as acepções do dicionário para interpretar a mensagem, o significante do filme, além da antecipação do que irá ocorrer nos próximos planos, isto é, o verbete 'destino' remete a sorte, fortuna; o que há de vir; futuro; objetivo ou fim para o qual se reserva algo; direção, meta, rumo (HOUAISS, A; VILLAR, M. S, 2009). Em síntese, observamos um signo verbal conferindo "dimensão simbólica" ao plano e à narrativa como um todo (DIMAS, 1994, p. 33).

Assim, tudo se transforma no momento em que Paco senta-se à mesa do restaurante com Kraft e Carlos, ainda no mesmo plano iniciado pelo fado; a virada é

pontuada pela câmera que passa a executar um movimento circular no sentido anti-horário, a fim de acompanhar o diálogo dos personagens (imagens 16 a 21). Apesar de ser um movimento de câmera usual no cinema, acreditamos que tal opção narrativa pode sugerir uma virada no tempo psicológico, um desgoverno, ou até uma volta à origem.

Imagem 16

Imagem 17

Imagem 18

Imagem 19

Imagem 20

Imagem 21

Durante o diálogo, Paco busca ganhar tempo, foge do assunto quando perguntam pela encomenda, pede para ir ao banheiro, mas a situação chega ao limite, e ele se vê sem saída, confrontado pelos outros personagens, inclusive Igor. Nesse momento, Paco busca uma solução para escapar e reage de modo inesperado, como

personagem esférico e complexo que é (FORSTER apud CANDIDO, A. et al., 2011). A câmera cessa o movimento circular e se detém em *close* sobre seu personagem, por alguns segundos; Paco abaixa a cabeça e parece concentrar-se em algo (imagens 22 a 24). Conjecturamos: estaria aberto o caminho para uma nova construção de sua identidade a partir da fragmentação total? Paco declama, finalmente, os versos ensaiados do *Fausto*, de Goethe, de modo completo e com arte e técnica teatrais, "derrubando cadeiras, mesas, criando um verdadeiro caos no restaurante, em direção à saída" (THOMAS; SALLES; BERNSTEIN, 1996, p. 81). A partir desse ponto, tem início uma intensa perseguição que somente se encerrará(?) com a morte de Igor e Carlos e, na sequência, com a passagem do carro de Alex e Paco pela fronteira entre Portugal e Espanha.

Imagem 22

Imagem 23

Imagem 24

No romance de mãe, ao contrário do filme, não há tantos momentos demarcados de espera, apesar de os utentes do lar feliz idade estarem "esperando" a morte, como já tivemos oportunidade de salientar. Dessa forma, a sucessão de acontecimentos permite a manutenção de certo clímax narrativo ao longo do livro, impedindo um ponto brutal de virada no tempo. Porém, algumas ações demarcam mais fortemente o enredo. Uma delas, cujo efeito gostaríamos de assinalar, está no capítulo quatro, quando, ao final dos primeiros vinte e três dias no lar, o senhor silva conhece esteves. Esse ponto de virada é marcado pela presença "viva" da literatura, da poesia, da metafísica de esteves, que revelam ao protagonista um sentido para continuar a vida, pelo menos provisoriamente.

Cabe lembrar, a arte também salvou Paco, pelo menos no confronto no Restaurante Machado; e, a propósito, Walter Salles provavelmente via na arte a maneira de transcender as dificuldades impostas por Collor – a realização de *Terra estrangeira* seria uma resposta a seu governo.

Cremos que o encontro com esteves seja um ponto de virada no tempo para o senhor silva, uma vez que a partir desse momento verificamos algumas mudanças mais profundas em seu comportamento: pela primeira vez após a entrada no lar ele abraça e beija a filha e também resolve visitar a campa de sua esposa.

No entanto, é preciso esclarecer que, no caso do senhor silva, a virada no tempo não significa a finalização da espera, como ocorreu com o personagem de Paco. Vimos que o tempo de espera n'a *máquina* é contínuo, caracterizado pela condição psicológica do personagem e definido pelo espaço.

Não obstante, a continuidade da espera é quebrada em alguns momentos, o encontro com esteves é um deles e sinaliza essa inflexão. Devemos, contudo, esquadriar como esse ponto é assinalado sintática e esteticamente para imprimir o impacto concernente a uma virada no tempo.

Começaremos investigando o uso de alguns advérbios. esteves entra em cena de modo inesperado, numa ocasião banal, quando o senhor silva toma sol no pátio ao lado do senhor pereira. O advérbio "subitamente" revela o modo como o senhor pereira acena para esteves, ao reconhecê-lo entre os demais utentes do lar. Após breve apresentação, esteves afasta-se para conversar com outros amigos e o ambiente permanece calmo, como se nada mais fosse acontecer. Entretanto, "como que se lembrando *repentinamente*, me perguntou, sabe quem é este esteves" (MÃE, 2011, p. 50, grifo nosso), o senhor pereira passa a explicar ao amigo a identidade do esteves, isto é, a identidade que o poema lhe dera. Note-se o uso de "repentinamente" e "subitamente"; ambos os termos – advérbios de modo sob o aspecto morfológico, mas dotados de valor temporal – são empregados para enfatizar essa dupla perspectiva, o modo como esteves aparece, e quando ele aparece, ou seja, sem hora marcada, circunstância narrativa ideal para ensejar uma epifania.

Assim que esteves confirma ser o mesmo esteves do poema de Pessoa, o narrador-protagonista emprega três adjetivos sequenciais, procedimento pouco usual no modo literário: "era como se o próprio *maravilhoso genial lindo* fernando pessoa ressuscitasse à minha frente", marcando seu encantamento diante da figura de esteves. Em seguida, o narrador transforma-se, passando a ver poesia no seu dia a dia: "[...] era como dar pele a um poema e trazê-lo à luz do dia, a tocar-me no *quotidiano afinal mágico que nos é dado levar*" e, finalmente, sorri, "sorri verdadeiramente como nunca até ali naquele lar" (MÃE, 2011, p. 51, grifo nosso).

A partir desse momento, o senhor silva passa a ser um personagem mais ativo no lar, fazendo várias brincadeiras, como as cartas para dona marta, e frequentando mais intensamente o pátio.

Aliás, diríamos que há outros momentos de virada no tempo para o senhor silva, nem todos com sentido alegre como o encontro com esteves. No entanto, alguns desses momentos franqueiam o acesso ao passado, com revelações fundamentais para a economia da narrativa.

A fim de ilustrar nossa formulação, destacamos o capítulo quinze, no qual "durante a noite a senilidade chegou ao senhor pereira como até então não acontecera" (MÃE, 2011, p. 165). Esse marco noturno surge como mais um fator a aproximar o narrador-protagonista da doença e da morte, pois refere-se a um de seus melhores amigos no lar, o senhor pereira. A propósito, será o próprio senhor pereira a antecipar o sentimento que animará quase todo o capítulo: "o amigo silva não tem de se *culpar* para sempre do que aconteceu [referindo-se ao episódio com dona marta], estamos aqui para fazer coisas que nunca fizemos [...]" (MÃE, 2011, p. 165, grifo nosso). O espaço denotado pela palavra 'aqui' reporta-se ao asilo, o espaço *entre* a vida e a morte. Ora, o espaço entre a vida e a morte também pode ser a própria vida, a vida presente. Assim, a intensificação das emoções ditada pela doença do senhor pereira assinala um ponto de virada no presente do senhor silva no asilo e, ao mesmo tempo, um liame com o principal conflito do personagem no passado diegético, a saber: a entrega do jovem revolucionário à PIDE, ação inscrita no mesmo capítulo e antecipada pelo termo "culpa", conforme destacamos.

Antes, porém, de iniciarmos o estudo desse segmento, julgamos necessário acrescentar algumas observações sobre o tempo n'*a máquina*.

Note-se que o passado diegético é sempre rigorosamente datado na obra, de preferência por extenso, incluindo as horas dos acontecimentos, algumas vezes com repetições. Em nossa opinião, esse recurso, além de pontuar a temporalidade histórica e acenar para a metalinguagem, também demonstra a importância emocional do passado para um idoso posto num asilo. Com efeito, os *flashbacks* servem tanto para explicar o presente do senhor silva, como para retardar sua morte e o desfecho do livro. Dessa maneira, as lembranças, isto é, a direção da narrativa ao passado, funcionam como um escape à finitude do futuro inexorável. Supomos, pelo mesmo motivo, que o tempo presente seja esgarçado, sutilmente percebido pelo calendário. Cabe lembrar, o uso de prolepses na narrativa é reduzido e, quando ocorrem, possuem um caráter menos antecipatório que intuitivo, por exemplo: "[...] percebi os seus olhos e tive a certeza de que, num momento mais avançado, aquele homem [américo] sofreria por mim" (MÃE, 2011, p. 29).

Todavia, além da discussão sobre a direção do tempo na narrativa, é igualmente importante estudar a permanência de certos estados de espírito, sociais e

políticos, em oposição aos momentos de ruptura, de acordo com a organização do tempo no enredo.

Assim, prosseguiremos com a análise do segmento que retrata a entrega do jovem revolucionário à PIDE. Curiosamente, essa ação gera conflito justamente porque não promove mudanças ou viradas no tempo, isto é, contribui para a permanência do regime ditatorial, que se manifesta na comparação entre Salazar e uma visita que não foi embora. Em seguida, analisaremos como essa mesma lembrança contribui, no presente diegético, para a transformação do personagem.

Quando o senhor pereira, doente, vomita sobre o tapete do lar, no tempo presente, o senhor silva não consegue lhe pôr a mão, para ajudar. Advém ao narrador o pensamento de que talvez "não seria seu amigo o suficiente", aliás, o senhor silva considera que talvez nunca tenha sido "suficientemente amigo de alguém". Essa constatação serve como ponte para o passado diegético, reforçando a falta de consciência coletiva por parte do personagem, e, ao mesmo tempo, desnuda seu fascismo de bom homem (MÃE, 2011, p. 171).

Vejamos a descrição da ação no passado:

no dia vinte e cinco de setembro de mil novecentos e setenta e um, um sábado, os pides entraram na barbearia às onze horas da manhã e levaram o rapaz, que já era um homem nos seus pequenos trintas. [...] eu o entregara três dias antes. [...] apanharam-me a chegar a casa e entraram para um café e umas horas de inquérito. [...] no dia vinte e cinco de setembro de mil novecentos e setenta e um, quando entraram na minha barbearia os pides que levaram o rapaz que, nove anos antes, eu ajudara a escapar, achei que fazia o que tinha de fazer. e assim me senti como a saber e a arquivar o assunto *como algo que ocorrera com outras pessoas* [...] (MÃE, 2011, p. 173-175, grifo nosso).

No trecho a seguir, verificamos pelo uso do pretérito imperfeito, que nada parece se alterar na vida prática do protagonista após a entrega do estudante, inclusive as vicissitudes cotidianas permaneceram, bem como seu alheamento político e social. Se dispensarmos maior atenção ao segmento, é possível perceber uma amostra do que o narrador chama de tempo linear e nós nomeamos como permanência de um estado:

[...] e a vida continuava como se nada fosse porque ao fim de cada dia encontrava a minha laura à espera de aquecer a sopa conversando sobre os filhos crescendo e sobre como era bom sermos prudentes e legais. vivíamos

como se queria, perfeitamente integrados na sociedade, [...], sem amigos, sem dinheiro, sem saber nada do futuro [...] (MÃE, 2011, p. 175).

Neste outro segmento, seguinte à entrega do jovem revolucionário, destaca-se a permanência de Salazar no poder (tempo) e nas casas (espaço), sugerindo a sensação de deslocamento dos portugueses em sua própria terra, em sua própria casa:

o salazar foi como uma visita que recebemos em casa de bom grado, que começou por nos ajudar, mas que depois não quis mais ir-se embora e que nos fez sentir visita sua, até que nos tirou das mãos tudo quanto pôde e nos apreciou amaciados pela exaustão (MÃE, 2011, p. 175).

Agora passemos à virada no presente diegético do senhor silva. Importa sublinhar que sua transformação, ao longo da narrativa, é mais gradual se comparada à de Paco, porém a doença do amigo pereira acaba por contribuir com algumas mudanças em seu comportamento, sobretudo por permitir-lhe essa incursão ao passado. Em outras palavras, é somente quando narra a entrega do revolucionário que o senhor silva consegue analisar seu ato, afinal, para Ricoeur "um sujeito se reconhece na história que ele conta para si mesmo sobre si mesmo" (RICOEUR, 2010, p. 420, tomo 3), constituindo-se, assim, uma identidade narrativa¹⁵. É precisamente ao final desse exercício autorreflexivo que o senhor silva, incentivado pelo doutor bernardo, adentra ao quarto do senhor pereira e convence o amigo a voltar ao pátio e desfrutar do sol. Esse gesto de amizade retira o narrador-protagonista de sua posição egoísta no lar e revela que sua humanidade está vindo "ao de cima", para nos servir das palavras do médico do feliz idade.

Para finalizar esta seção, pensamos ser produtivo relembrar que o primeiro ponto de virada para o senhor silva corresponde ao despertar para a vida (o encontro com esteves); já o segundo ponto (a doença do senhor pereira) associa-se ao despertar para a amizade, o senso coletivo. Na verdade, desde o início sua personagem oscilou entre buscar um sentido para a vida que lhe restava e alcançar o tempo da morte. Porém, nesse ínterim, ocorre o mais importante a nosso ver – sua culpa é narrada, pois o personagem vasculha o passado e, uma vez exposto o conflito, vê-se livre para enxergar o que perseguia desde sempre. De modo análogo à história do senhor silva,

¹⁵ Para Paul Ricoeur, "[a] narrativa constrói a identidade da personagem, que pode ser chamada de sua identidade narrativa, construindo a identidade da história narrada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem" (RICOEUR, 2014, p. 155)

certas narrativas sobre nações possivelmente tenham ambição equivalente, "de refigurar a *condição* histórica e elevá-la assim à categoria de *consciência* histórica" (RICOEUR, 2010, p. 173, tomo 3).

3.3.5 Perseguindo o tempo

Durante as sequências de perseguição em *Terra estrangeira*, há outros indícios de fragmentação, mas agora acompanhados da tentativa de recuperação da identidade.

Um sinal de fragmentação ocorre na sequência de planos dentro do carro, à noite, na estrada rumo à Espanha. No diálogo que mantém com Alex, Paco revela seu desejo de ir a San Sebastian, para olhar a cidade por outra pessoa (Manuela). Possivelmente essa fala seja uma pista para a futura morte (?) de Paco, pois ao final da película Alex rompe a fronteira rumo a San Sebastian, e assim terá chance de contemplar a cidade, dessa vez em deferência a Paco.

Algo semelhante ocorre n'*a máquina*: o senhor silva observa o personagem de esteves e desfruta de sua companhia, como se estivesse a fazê-lo por laura: "[...] e fitei o esteves sem metafísica cheio de vontade de o embalar a preceito para onde fosse esse lugar da laura. esse lugar onde ela o encontrasse [...]" (MÃE, 2011, p. 72).

No filme, não obstante restarem indícios da fragilidade identitária de Paco, o referido diálogo prossegue com a tentativa do personagem em recuperar noções de tempo e espaço, como a data do calendário referente àquele exato momento da narrativa no qual ele está dirigindo o carro, e o local onde ele morava no Brasil. Não à toa, nessa sequência de planos, Paco e Alex manuseiam um mapa enquanto falam. Dessa maneira, o espectador do filme, desde que esteja suficientemente envolvido com a narrativa e identificado com o personagem, encontra chance de refazer o percurso de Paco até aquele determinado momento e avaliar os acontecimentos, até porque a imagem do plano é relativamente fixa, alternando-se apenas entre os *closes* dos dois personagens, no interior do veículo (imagem 25).

Imagem 25

Em suma, a partir desse instante, inicia-se a reorganização do tempo cronométrico (BENVENISTE apud RICOEUR, 2010) e, por conseguinte, do tempo psicológico por meio da narrativa, tanto em termos de configuração (para o personagem), como em refiguração (para o espectador), pelo menos assim conjecturamos.

Dessa forma, ao observarmos a narrativa construída pelo diálogo entre Paco e Alex, confirmamos a tese de Ricoeur, segundo a qual a experiência humana do tempo nos é dada por meio da narrativa; assim, vemos "nas intrigas que inventamos o meio privilegiado mediante o qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda [...]" (RICOEUR, 2010, p. 4, tomo 1).

A propósito, no plano fílmico em questão, assistimos à reorganização do tempo em articulação com a memória e a identidade. Vejamos um trecho do diálogo:

PACO

– Faz duas semanas que a minha mãe morreu...

[...]

– Parece que faz dez anos. (pausa) Eu não consigo me lembrar de nada dela no último dia. (pausa) Eu não me lembro nem de como ela estava vestida... Será que a gente esquece de propósito? (THOMAS; SALLES; BERNSTEIN, 1996, p. 97).

Ainda na mesma cena, Paco pede para que Alex feche os olhos e diga como ele está vestido. Esse plano revela a necessidade do personagem em ser reconhecido pelo "outro" em sua integridade, a fim de que ele mesmo perceba sua identidade novamente una (conforme tratamos no capítulo 2, com o apoio das teorias de Erikson e Ricoeur). Para dizer de outra forma, Paco solicita a Alex que reconheça sua

continuidade no tempo e no espaço e invoca sua memória recente como meio para atingir esse objetivo.

Dando prosseguimento a nossa análise de modo mais generalizado, sem nos deter em nenhum plano fílmico, gostaríamos de assinalar que, muito embora a ação de Paco esteja vinculada à fuga (ele continua coagido), seu personagem revela-se mais decidido após a reviravolta no Restaurante Machado; assim, ele rende Alex, pega a chave do carro de Pedro, dirige o veículo noite adentro, avança no espaço, ganha tempo; dessa vez é ele quem toma a iniciativa para uma nova relação sexual com Alex, e, ao final da narrativa, quando reencontra Igor, novamente confrontado com uma situação de perigo, toma a decisão de enfrentar o inimigo com a arma que estava na bolsa de Alex. Enfim, Paco parece ter superado a fase do luto e persegue suas aspirações (San Sebastian, uma vida melhor, o trabalho como artista, o amor, a felicidade) incansavelmente.

Por sua vez, a perseguição do tempo para o senhor silva ocorre de modo diverso. Para reconstituir sua identidade, ele precisa mergulhar no passado, vasculhar cada lacuna com o fito de entrecruzar informações, compreender o arranjo da igreja, do Estado, dos ícones culturais, de todas as estruturas que favoreceram a permanência do salazarismo, principalmente a mentalidade dos cidadãos, inclusive a sua própria mentalidade. Em uma de suas últimas alucinações antes de morrer, o senhor silva defronta-se com uma máquina que pretende lhe retirar o fascismo da cabeça; conjecturamos que essa máquina seja a própria narrativa, o livro em si, a obra de arte.

Com relação à articulação tempo–memória–identidade, agora examinando-a no sentido coletivo, seria proveitoso recuperar Manguel antes de prosseguirmos com nosso exame:

Como outras tarefas comunais, a narração tem o propósito de dar expressão e contexto às experiências privadas, de tal modo que, reconhecidas pelo conjunto da sociedade, as percepções individuais (de tempo e espaço, por exemplo) possam adquirir um sentido comum, compartilhado, que sirva de fundamento ao saber (MANGUEL, 2008, p. 76).

Resta-nos assinalar que "a intencionalidade da narrativa de ficção só produz seus efeitos de detecção e de transformação do agir e do padecer [humanos] assumindo simetricamente os recursos de *historicização* que lhe oferecem as

tentativas de reconstrução do passado efetivo" (RICOEUR, 2010, p. 173, tomo 3, grifo do autor).

As menções aos artistas, escritores e esportistas portugueses (ou que viveram em Portugal), ao painel de São Vicente de Fora, e a referência minuciosa a diversas datas no livro de mãe, em nossa opinião, almejam traçar a história do senhor silva em estreita relação com a História do país. Essa relação é tão orgânica que não se furta em misturar esteves (e seu relato sobre a convivência com Fernando Pessoa) aos demais personagens.

No entanto, não devemos nos esquecer que "personagens irreais, dir-se-á, têm uma experiência irreal do tempo" e "[a]s experiências temporais ficcionais não são totalizáveis". Para Ricoeur, "cometeríamos um grave engano se concluíssemos que [os] acontecimentos datados ou datáveis arrastam o tempo da ficção para o espaço de gravitação do tempo histórico"; devemos nos ater à ideia de que o narrador ficcional alinha, por si só, as referências a acontecimentos históricos ao "estatuto irreal dos outros acontecimentos" (RICOEUR, 2010, p. 215, 216 e 218, tomo 3).

É necessário, portanto, reter essas formulações de Ricoeur, se desejamos apontar a ambição histórica nas narrativas-base de nossa pesquisa. Não obstante, identificamos essa ambição na perseguição do tempo, para além de sua medição, ou seja, parece haver uma real tentativa de demarcá-lo intrinsecamente à História, suspendendo-o, a fim de compreender social e psicologicamente os acontecimentos e, certas vezes, reinterpretá-los.

Continuando na esteira de Ricoeur, pensamos ser possível estender a questão da reorganização do tempo (inclusive histórico) para o plano da identidade, pois "sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, de fato, fadado a uma antinomia sem solução". Isso fica mais claro na ficção moderna, uma vez que o sujeito (personagem e/ou narrador) transforma-se no tempo (identidade ipse¹⁶), e essa

¹⁶ Para Paul Ricoeur, a identidade "ipse" corresponde a identidade que se transforma ao longo do tempo, isto é, não somos o mesmo ente de ontem, tampouco de amanhã. Ainda para o filósofo, a identidade "ipse" articula-se dialeticamente, por meio da narrativa, com a identidade "idem", que advém da mesmidade, ou seja, a ideia de permanência do indivíduo no tempo, como a mesma pessoa de antes e depois; nesse caso, a identidade "idem" remete à busca, por parte dos seres humanos, de traços que revelem ou confirmem um ente como o mesmo desde seu nascimento: traços físicos, código genético, nome e sobrenome, documentos, registros civis etambém o reconhecimento de determinados traços de caráter por parte do Outro, por exemplo. Segundo Edgar Antonio Piva, comentador da obra de Ricoeur, "[a] mesmidade designa os caracteres objetivos, identificáveis e estáveis de um sujeito,

mudança se conforma e consolida na narrativa de uma forma que não conseguimos apreender no mundo cosmológico. Possivelmente este seja o caso, grosso modo, do senhor Silva e do povo português, ao constituírem identidades narrativas. Ao menos no sentido coletivo, podemos atinar que tal identidade é "decorrente da retificação sem fim de uma narrativa anterior por uma narrativa posterior, e da cadeia de refigurações que disso resulta" (RICOEUR, 2010, p. 418, 421, tomo 3).

No caso do filme, a perseguição do presente histórico insinua-se pelas imagens de Collor e Zélia na televisão, como artifícios documentais; no lambe-lambe da campanha de Collor colado aos muros de São Paulo, por onde Paco vagueia; nas locuções de rádio que comentam o plano econômico. Outrossim, a perseguição do tempo também está presente de modo simbólico, como já apontamos, na virada da história de Paco, 1º de abril, data fundamental para se falar da História recente do país. A sequência de planos no antiquário de Igor também representa referência ao tempo, remontando ao passado histórico brasileiro, como também já comentamos; Igor fala em "provas", vestígios da espoliação sofrida pelo país e, por extensão, pela América Latina. Nesse tocante, devemos ainda lembrar Ricoeur, ao sinalizar o cruzamento da problemática da memória e da identidade em Locke: "tudo o que constitui a fragilidade da identidade se revela assim oportunidade de manipulação da memória, principalmente por via ideológica" (RICOEUR, 2007, p. 455). Essa declaração permite-nos comentar a cena na qual Paco, desamparado pela morte da mãe, torna-se instrumento de manipulação de Igor. Interessa-nos sublinhar o discurso de Igor sobre a espoliação sofrida pelo país no passado: note-se, o mesmo discurso "justifica" sua atuação ilícita no presente. Ao mesmo tempo questionamos: o extrativismo da coroa portuguesa teria inspirado o empréstimo compulsório de Collor? Seria este um dos significados do filme? Não temos essas respostas, evidentemente. No entanto, cremos que o autoritarismo, marca da sociedade brasileira (CHAUÍ, 2000), esteja na base do comportamento político-econômico dos governantes, inclusive de Fernando Collor de Melo. E, assim como McClintock, acreditamos que os marcadores sociais (classe, raça, sexo) alicerçam esse padrão (muitas vezes autoritário) construído com base na

enquanto a ipseidade designa a unicidade irrepetível do sujeito" (PIVA, 1999, p. 208). Os conceitos de identidade "ipse" e identidade "idem" são desenvolvidos por Paul Ricoeur em seus livros *Tempo e narrativa*, tomo 3 (2010) e *O si-mesmo como outro* (2014).

diferença. Entretanto, essa questão carrega outra em seu bojo: a narrativa de *Terra estrangeira*, por ser "impossível lembrar-se de tudo, [...] impossível narrar tudo" (RICOEUR, 2007, p. 455), ou seja, devido à sua dimensão seletiva, quão próxima estaria de alcançar o tempo histórico que persegue? Uma provável resposta diz respeito à sua sedimentação no tempo, quando a narrativa de Salles e Thomas (assim como o livro de mãe) poderá ser confrontada com outras narrativas, sob diversos ângulos, e esse processo revelará a importância dos fatos contados e daqueles obliterados. No entanto, como aprendemos com Anderson (2008), é demasiado complexo falar sobre identidade nacional, ainda mais se pensarmos no seu caráter múltiplo e em processo; da mesma forma, representar a História de maneira mimética é tarefa que não se coaduna com a natureza da ficção, porém, as narrativas (apesar e por causa de sua seleção) nos possibilitam reinterpretar os fatos, os homens de outrora (pelo menos aqueles selecionados pela história) e seu horizonte de expectativas. Assim, na próxima seção, prosseguiremos nossa análise com vista a refletir sobre a esperança/desesperança que emerge nas cenas finais das duas obras, acompanhando a interpretação dos fatos históricos sob a ótica dos personagens.

3.3.6 As oscilações do tempo e as melhoras da morte

A ausência de ter um fim

E a ânsia de o conseguir

Fernando Pessoa

Selecionamos, a princípio, as imagens da capa do roteiro do filme, dos créditos iniciais de *Terra estrangeira* e de um dos seus planos mais relevantes (imagens 26 a 28), com o objetivo de tecer algumas considerações gerais sobre o filme e também, particularmente, sobre seu ritmo. Aproveitaremos o ensejo para comparar as cenas finais do filme e do romance.

Imagem 26 - capa do livro do roteiro

Imagem 27

Imagem 28

Se pensarmos estas imagens como um todo, o que apreendemos é a condição estrangeira das personagens e a sugestão dessa mesma condição para todo o povo brasileiro, tendo em vista a simulação do passaporte nacional, com o carimbo que traz o título do filme sobre o selo da República. Cabe lembrar, conforme comentamos no capítulo 2, a película de Salles e Thomas parece vincular-se ao ensaísmo de Holanda (1995), especificamente no que se refere à condição brasileira como estrangeira em si mesma, incompleta e subdesenvolvida, dependente de valores externos, com os quais o Brasil deveria romper, segundo o ensaísta.

Na capa do roteiro de *Terra estrangeira*, além do selo da República e do carimbo "terra estrangeira", há a fotografia de um dos planos mais significativos do filme – a imagem do casal "exilado" em uma praia, com um navio emborcado ao fundo, refletindo o imobilismo dos desterrados e, ao mesmo tempo, a imagem guarda a promessa do encontro, encontro com o par amoroso, com a terra natal, com um futuro venturoso. No filme, esse plano conta com recursos narrativos interessantes: a câmera fixa carrega a sensação de imobilidade, em oposição à luz clara, que remete à esperança; sua duração é relativamente longa, e somente os personagens se movimentam, marcadamente em gestos de afeto; o deslocamento no espaço é mínimo. Podemos dizer que esse enquadramento e sua composição visam à "produção de sentido", segundo a noção de Vernet (2012) acerca do tratado de Eissenstein sobre a montagem no cinema. Sob esse aspecto, o da montagem, também podemos pensar na inserção da canção tema, *Vapor barato*, de Jards Macalé e Waly Salomão no plano seguinte (os pés de Alex pisando na água), ainda em versão instrumental, mas em nítida relação com o navio, o cansaço dos personagens, a situação econômica do Brasil e seu passado histórico e político. Acreditamos, esta é uma das poucas alusões à ditadura e aos anos 1970. Apesar de melancólica, a cena guarda um tom de esperança, de recomeço, pontuado sobretudo quando, no próximo plano, Alex convida Paco para seguir viagem rumo a San Sebastian. De acordo com a teoria de Eissenstein:

os diversos elementos sonoros, palavras, ruídos e músicas, participam em pé de igualdade com a imagem e de maneira relativamente autônoma com relação a ela na constituição do sentido: poderiam [...] reforçá-la, contradizê-la ou [...] manter um discurso paralelo (AUMONT et al., 2012, p. 85).

Aproximando-nos dessa teoria, pensamos que, em *Terra estrangeira*, a música *Vapor barato* funciona como um discurso agregador e paralelo, algumas vezes pontuando ou renunciando a esperança em meio ao caos. Quando essa canção passa de diegética (na voz de Alex) para extradiegética (interpretada por Gal Costa) no final do filme, com o carro dos protagonistas em plano geral correndo numa estrada (imagem 29), em meio à paisagem do mar na parte superior do quadro e da vegetação baixa circundando o veículo, a luz clara quase estourada, é possível assinalar esse prenúncio de esperança; embora Paco esteja ferido, golpeado como o Brasil esteve naqueles últimos anos, talvez haja uma saída para aqueles dois personagens (lembrando a música-tema: "eu não preciso de muito dinheiro", talvez 50 mil cruzados-novos?), muito embora, o epílogo do filme (com o cego no metrô) traga de volta o desencanto ao espectador.

Imagem 29

Podemos assim confirmar que a alternância de opostos marca o ritmo de *Terra estrangeira* e sua possível relação com as esperanças e decepções dos brasileiros perante a política do país. Até mesmo a oposição claro-escuro, com cenas diurnas e noturnas.

Cabe também observar alguns detalhes sobre o final do filme e sinalizar seu distanciamento da conclusão de *a máquina de fazer espanhóis*, sobretudo quanto à interligação das categorias narrativas de tempo e espaço.

A última frase proferida pelo protagonista do romance é "angústia, sinto angústia" (MÃE, 2011, p. 250). Se formos estudar as acepções do *Dicionário Houaiss da*

Língua Portuguesa para o termo, encontraremos "estreiteza, redução de espaço ou tempo", bem como as ideias filosóficas de Kierkegaard e Heidegger, ambas relacionadas com o sentimento de ameaça e inevitabilidade diante da morte, e ainda o princípio constituído por Sartre como a "consciência da responsabilidade decorrente da infinita liberdade humana" (HOUAISS, A; VILLAR, M. S, 2009). Ao final da leitura, percebemos o senhor silva angustiado com a presença da morte. Entretanto, no decorrer da narrativa, também tomamos conhecimento de sua consciência quanto às suas escolhas (o que remete a Sartre), seu fascismo de bom homem quando da entrega do jovem revolucionário à PIDE: "fui, como tantos, um porco" (MÃE, 2011, p. 175). Em suma, a angústia do senhor silva aproxima-se de todas essas acepções, mas para alcançar esse efeito no leitor, sobretudo no trecho final do último capítulo, acreditamos que o espaço, como categoria narrativa, contribui diretamente. Não há dúvidas que o espaço onde se desenrola o último capítulo do livro é oposto ao do filme. No romance, temos o quarto do asilo, na ala esquerda, onde ficam os que estão mais próximos de morrer, com vista para o cemitério. Nesse ambiente fechado, embora de dia e com janelas abertas, encaramos o senhor silva encravado na cama. Ou melhor, estamos dentro dele, olhando o mundo pelos seus olhos. E esse mundo é restrito, do tamanho do quarto. Deitado, já muito debilitado e confuso, ele intui que está a viver as melhores da morte. Diferentemente de Paco, que é jovem e guarda um sorriso no rosto mesmo após receber um tiro na sequência final de *Terra estrangeira*, o senhor silva parece não encontrar paz para seu sofrimento. Sob o signo da inquietude, comenta sua esperança: "bastava-me isso, que um dia genuinamente se arrependessem [os homens] e mudassem de conduta para que fosse possível acreditarem uns nos outros também" (MÃE, 2011, p. 250). Nesse momento, não há uma descrição pormenorizada do que está ao redor do senhor silva, ou da ala esquerda, ou do andar como um todo, ou ainda do asilo com seus espaços de convivência; não há um afastamento do olhar. Pelo contrário, assim como seus amigos ao pé da cama, estamos induzidos a penetrar no interior do personagem e, como ele, vivenciar a experiência da memória, "recuperando tudo, lembrando tudo como se a vida se condensasse em alguns minutos" (MÃE, 2011, p. 249), ou, para melhor dizer, conforme costuma-se acreditar, assistimos à nossa vida toda no momento da morte, como se fosse um filme. E este "filme", o do senhor silva, guarda esperanças mais

sutis, talvez por tratar da desintegração/reintegração de identidade na velhice (Europa, o velho continente), ao passo que o Brasil, considerado um país jovem à época da filmagem de *Terra estrangeira*, com uma população também jovem, assim como Paco e Alex, guardaria esperanças num horizonte mais amplo, como no plano com o carro na estrada, embora seja um plano ambíguo e aponte para o início da história – um personagem morre e outro segue em frente em busca de novas perspectivas: quem sabe, olhar San Sebastian por alguém.

Entretanto, antes de finalizar esta seção, gostaríamos de explorar um pouco mais a questão das melhoras da morte, no romance. Em nossa opinião, não estamos falando apenas do estágio em que o sujeito vem à tona, com a saúde agravada, próximo à morte, para se despedir de familiares e amigos; referimo-nos à sua consciência desperta, capaz de consolidar ideias, "esse instante piedoso em que nos deixam vir ao de cima, quem sabe para nos entendermos, para nos rematarmos, antes de ser tudo passado" (MÃE, 2011, p. 249). Assim, estimamos, segundo o livro, que nesse instante o indivíduo possa melhorar como ser humano. Metaforicamente, a melhora da morte também é a melhora que podemos experimentar se nos dermos conta de nossa finitude, sobretudo de nossa finitude comum. Em uma perspectiva heideggeriana, o contexto desse capítulo poderia ser associado à melhora do ser humano no intervalo entre seu nascimento e morte, mas necessariamente porque há a preocupação com sua finitude.

Nesse sentido, entre as conquistas do senhor silva, estão a amizade e o senso coletivo:

nunca eu teria percebido a vulnerabilidade a que um homem chega perante outro. nunca teria percebido como um estranho nos pode pertencer, fazendo-nos falta. não era nada esperada aquela constatação de que a família também vinha de fora do sangue, de fora do amor ou que o amor podia ser outra coisa, como uma energia entre pessoas, *indistintamente*, um respeito e um cuidado pelas pessoas todas (MÃE, 2011, p. 244, grifo nosso).

Também se impunha, ao senhor silva, uma nova interpretação do tempo e da história: "[...] as histórias bonitas aconteciam por acaso, e eu acabara de aprender que a vida tem de ser mais à deriva, mais ao acaso, porque quem se guarda de tudo foge de tudo" (MÃE, 2011, p. 245).

Guardemos as noções de deriva e oscilação do tempo, bem como esperança e desesperança, como chaves para a conclusão de nossa pesquisa. Porém, antes de encerrarmos este capítulo, realizaremos uma incursão sobre o segundo recorte deste cotejo.

3.3.7 Pedro, esteves e Fernando Pessoa

Nesta seção, analisaremos os personagens Pedro (de *Terra estrangeira*) e esteves (de *a máquina de fazer espanhóis*) em sua relação com o poeta Fernando Pessoa, o tempo histórico e o imaginário nacional. A perspectiva adotada para exame dessas relações baseia-se nas ideias de Edward Said acerca do papel do intelectual.

3.3.7.1 Pedro

A caracterização do personagem Pedro é enfática sobre sua correlação com Fernando Pessoa. Observamos suas características físicas através da imagem do ator na tela, que é sublinhada pelo porteiro do Hotel dos Viajantes: "[...] De cabelo preto, já com grandes entradas. Sobrancelhas grossas. Assim... um tipo meio intelectual... com óculos redondos, à Fernando Pessoa" (THOMAS; SALLES; BERNSTEIN, 1996, p. 91-92). A focalização de Pedro em determinados espaços expressa referência à literatura, caso dos livros dispostos na profundidade de campo de alguns planos (imagem 30).

Imagem 30

Além dos traços físicos do personagem e da presença de livros nas cenas, a narrativa apresenta uma característica psicológica digna de notação: quando Pedro se vê numa situação limite, na iminência de um possível encontro com Igor, após ter ajudado Paco e Alex a fugirem de Portugal, ele desabafa: "[...] Eu estou farto de realidade. Eu quero é ficção. Eu quero é voltar para os meus livros" (THOMAS; SALLES; BERNSTEIN, 1996, p. 89). Essa característica, a nosso ver, ainda em referência a Fernando Pessoa e à subjetividade de seus heterônimos, abre espaço para a reflexão quanto ao papel dos intelectuais diante de circunstâncias sociais de perigo e urgência. Para adentrar nessa discussão, tomaremos emprestadas algumas ideias de Edward Said.

Em seu livro *Representações do intelectual* (2005), Said pondera: "falar sobre intelectuais hoje significa também falar especificamente de variantes nacionais, religiosas e mesmo continentais dessa questão" (SAID, 2005, p. 38). Seguindo esse raciocínio, acreditamos ser profícuo lembrar o *lócus* de onde falam os personagens elencados nesta seção. Começaremos com Pedro e, mais adiante, trataremos de esteves.

Pedro, assim como Fernando Pessoa, é um cidadão português erudito, pertencente às camadas intelectualizadas da sociedade, provavelmente solteiro e refratário ao envolvimento político e social.

Outrossim, pensamos ser importante destacar alguns dados sobre os realizadores do filme. Os brasileiros Salles e Thomas moraram no exterior e possuem uma vivência "mais externa ao Brasil", sendo que Salles é oriundo da classe alta da sociedade. Como informação complementar, cabe acrescentar que ambos declararam não conhecer a fundo a cidade de Lisboa antes de terem rodado *Terra estrangeira* (faixa comentada de *Terra estrangeira*, DVD, 2005).

No entanto, antes de prosseguirmos com o estudo sobre Pedro e suas aproximações com Pessoa, gostaríamos de assinalar a visão de Said (assim como ele, sem nos opor a Gramsci) sobre o que vem a ser um intelectual: "um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público" (SAID, 2005, p. 25). Também apreciaríamos partilhar da sua opinião sobre o dever do intelectual

com relação a uma identidade de grupo ou nacional. Para Said, o intelectual deve "mostrar que o grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado [...]" (SAID, 2005, p. 44). Por fim, interessa-nos enfatizar a presença prévia de "uma estrutura de poder e influência, uma história acumulada de ideias e valores já articulados" (SAID, 2005, p. 45) nas identidades nacionais.

Vimos brevemente com McClintock, e também com o auxílio de outros estudiosos como Chauí, a persistência das influências de poder ao longo do tempo. Outrossim, essas noções são explicitadas, acreditamos, em *Terra estrangeira*, com o contraste ao tratamento dado aos africanos e ao personagem de Pedro. Enquanto os habitantes da "pensão de pretos", nas palavras do porteiro do hotel, "não têm nada a ver conosco", e Loli chega a ser suspeito de ter roubado a mala de Paco, Pedro é tido como homem respeitável, uma vez que o porteiro lhe entrega a mala, quase sem questionamento, apenas mediante o pagamento da estada de Paco (não assistimos a cena, trata-se de uma elipse narrativa, mas cremos nessa tese devido às informações fornecidas pelo porteiro em plano posterior). Assim, conjecturamos, Salles e Thomas, ao inserirem os africanos na história do filme, realizam uma das tarefas do intelectual para Said, que seria "universalizar de forma explícita os conflitos e as crises, dar maior alcance humano à dor de um determinado povo ou nação, associar essa experiência ao sofrimento de outros" (SAID, 2005, p. 53).

Também nos parece interessante abrir um pequeno parêntese para mencionar que Salles e Thomas não tinham conhecimento das comunidades africanas em Lisboa até a filmagem de *Terra*, em primeiro lugar porque não conheciam a cidade a fundo, em segundo lugar, porque o cinema português, segundo eles, não mostrava essa realidade até aquela época (faixa comentada de *Terra estrangeira*, DVD, 2005, 42'10"), portanto, "[o]s personagens imigrantes de Angola, Moçambique e Cabo Verde não estavam no roteiro original" (STRECKER, 2010, p. 109). A propósito, sinais de comunitarismo somente se dão, no filme, entre brasileiros e africanos. A esse respeito, Salles expôs:

[c]omo eles mesmos [os portugueses] são ou foram rejeitados pelo resto da Europa, *começaram* a rejeitar os seus filhos, não somente brasileiros, mas toda aquela colônia que é conhecida em Lisboa como [...] "pretoguesa". A

gente percebeu que o filme tinha que mudar. Em vez de ser um filme só de brasileiros que estavam no exílio, devia falar de um exílio mais amplo, uma espécie de contracampo da colonização portuguesa (STRECKER, 2010, p. 106, grifo nosso).

Aliás, o único português solidário com os brasileiros é Pedro, entretanto não fica evidente se essa atitude é própria de seu caráter ou se corresponde a sua relação particular com Alex e Miguel. Acrescentemos um breve comentário à declaração de Salles: o diretor condiciona a rejeição dos portugueses aos cidadãos de suas ex-colônias à rejeição sofrida pela ex-metrópole por parte de outros países europeus; cabe lembrar que Portugal não pretendeu acolher os habitantes de suas então colônias quando representava o principal império da Europa no século XVI.

Mediante os caminhos que se abrem com essa discussão, não podemos nos furtar em comentar sobre a seleção do que foi narrado no filme, isto é, o silêncio sobre os negros no Brasil: a película narra a história de brancos da classe média brasileira com identidades dilaceradas em terra estrangeira, numa proposta clara de discussão da identidade nacional. Permanece a interrogação: qual sentimento os brasileiros negros, provenientes das classes inferiores, por exemplo, experimentaram com o confisco do plano Collor? Mesmo porque "não podemos nos esquecer, comparando o Brasil com as nações africanas, que estas não se situam apenas lá, mas também em nosso próprio país, marcando nossa cultura", em suma, integrá-las às nossas histórias seria uma "forma dialética de nos conhecer" (ABDALA JR., 2007, p. 278). Isso nos retorna à questão das identidades múltiplas e em constante construção, acrescidas do caráter "portátil" tão bem registrado por Benedict Anderson, conforme comentamos no capítulo 2.

Voltando a Pedro, agora já imbuídos das ideias de Said, observamos seu desejo de se alienar dos problemas do "real" (empregamos o termo "alienar" no sentido informal, diferente das concepções hegelianas e marxistas). Pedro afirma querer ficção, talvez aquela mais ligada aos problemas subjetivos e metafísicos, ao sensacionismo de Álvaro de Campos, por exemplo. Por razões óbvias, não podemos sustentar que Pedro seja um intelectual ativo, ele é dono de uma loja de partituras, um comerciante das artes; a menção a seu respeito no filme sugere um "tipo intelectual", eventualmente apenas com a intenção de aproximá-lo de Pessoa, que também está presente na película por meio de outros artifícios narrativos, como a constante

imagem do mar, do cais e da própria cidade de Lisboa; depreende-se desses elementos fílmicos a representação da fragmentação de identidade e do deslocamento (questões caras a Pessoa). Mas também gostaríamos de assinalar que, à revelia de sua natureza aparentemente conformada, Pedro toma o partido de Alex e Paco e, ao contrário do senhor Silva, em sua mínima possibilidade de ação (embora não política), arrisca-se diante do perigo. Pedro mostra-se um bom homem, não se comporta como um microfascista (DELEUZE; GUATTARI, 2012), porém não saberíamos sua reação caso se tratasse de um necessário gesto político ou se ele não estivesse apaixonado por Alex.

Não obstante, a comparação do filme com o livro, sob esse ponto de vista, revela-nos que os portugueses são representados como "bons homens" em ambas as obras. Conjecturamos, este seria um dos fragmentos que sobreviveram da identidade portuguesa, forjada desde Ulisses?

Pedro representa um Portugal desiludido e servil a outros países da Europa, no início da década de 1990. Essa figuração evidencia-se no plano em que descobrimos a relação entre Pedro e Igor, sendo que, por seu turno, este último se submete ao cliente francês. O filme evidencia a hierarquia das línguas e sua relação com a hierarquia socioeconômica: a língua francesa (Kraft, o grande mandante e receptor do tráfico), a língua portuguesa (Igor, o intermediário que fala várias línguas) e a língua portuguesa misturada a outras línguas africanas (Loli e seus amigos, imigrantes ameaçados pela deportação). Da mesma forma que o romance de mãe expõe a França como um país "superior" a Portugal, o filme de Salles e Thomas corrobora essa visão, mas posiciona o personagem francês como vilão da história, fortalecendo, assim, a temática da espoliação. Acreditamos que essa ideia dê a tônica do filme pelo fato de ser um enunciado brasileiro, partindo da ex-colônia. Ao passo que, *n'a máquina*, o ponto de vista situa-se na ex-metrópole, representada como vítima da exploração por parte dos países mais desenvolvidos e de sua própria ambição.

Seria Pedro a figuração de um esforço por parte dos brasileiros em reconhecer no pai (ex-metrópole) um herói? Escolher o consagrado poeta português para esse papel também não seria um esforço em juntar os fragmentos (brasileiros e portugueses) a fim de conformar uma identidade *idem*¹⁷ (RICOEUR, 2014)?

¹⁷ Ver nota anterior, número 16.

3.3.7.2 esteves

Inicialmente gostaríamos de recordar algumas informações biográficas sobre o autor de *a máquina de fazer espanhóis*. mãe fala como cidadão português, mas traz em si a marca de ter nascido em Angola (filho de pais retornados), e, com isso, supomos, adquire a possibilidade de "olhar de fora" para a identidade portuguesa, de modo crítico. Além da visão "externa", ao construir um personagem como esteves, representante do norte do país, região fria e pobre (onde mãe cresceu), em oposição aos homens dos escritórios, da capital lisboeta, o autor pretende utilizar-se de um exercício metalinguístico para "problematiza[r] o papel da literatura na criação da memória e da identidade nacional" (MÃE in MACHADO, 2011).

Antes, porém, de entrar nessa questão, devemos aprofundar nossa pesquisa sobre o poema comentado no romance. Com esse fito, recorreremos à análise de Vilma Arêas, para quem "Tabacaria" equilibra-se "entre duas noções propostas: METAFÍSICA *versus* NÃO-METAFÍSICA", em um "jogo ilusionista" que aponta "a necessidade de se repensar o que significa a *verdade* do texto, seu *lugar*, a problematização do *saber* e o sentido da *subjetividade*" (ARÊAS, 1980, p. 65 e 71– grifo do autor). A ilusão, desde o espelho, o próprio ato de fingir do poeta, a máscara, o Destino, o caráter cindido do texto, a alusão ao estrangeiro (estranho, não-pertencimento das coisas), enfim, são inúmeras as leituras abertas pelo poema, entretanto, a questão da identidade parece sobressair.

A propósito, o romance de mãe dialoga com "Tabacaria" não apenas por meio do personagem de esteves ou pelos questionamentos do narrador, que se emparelham com os do heterônimo pessoano, sobretudo quanto à metafísica, mas também por outras relações textuais, como o recurso à ilusão, o intertexto "coma chocolates" (MÃE, 2011, p. 75 e 149) e o elemento paratextual da epígrafe. No entanto, parece-nos relevante principiar a discussão partindo da relação de esteves com Fernando Pessoa, devido ao seu potencial contestatório.

N'a *máquina*, Fernando Pessoa surge como personagem, considerando-se que esteves o conheceu pessoalmente por ocasião dos encontros na tabacaria do senhor alves. Para esteves, em virtude do poema, havia uma intimidade entre ele e Pessoa, o

personagem chega até a mencionar a epifania que lhe sobreveio após a leitura de "Tabacaria", contradizendo sua assertiva anterior, quando comentou o fato de Pessoa o ter figurado como uma pessoa sem profundidade:

uma ligação para sempre, que me haveria de colocar um pouco nas mãos daquele homem. como se dominasse algo em mim, o orgulho talvez. esse paradoxal orgulho de me ter dirigido o olhar, de me ter querido num verso seu, e ao mesmo tempo me ter desgraçado, porque a partir de então não pude mais sonhar com ser vago e feliz (MÃE, 2011, p. 97).

Em tempo, a contradição, na verdade, contém outras nuances, apresentadas algumas páginas antes desse ponto, em outro capítulo, quando o narrador comenta sobre a vida difícil de esteves e sua família, que vivia no norte do país, um lugar de pobreza e frio. Nesse momento, busca-se informar o leitor sobre a situação social e econômica de Portugal no final dos anos 1920, mais especificamente em 1928, quando Salazar é nomeado Ministro das Finanças daquele país. Na sequência, esteves entra na tabacaria (já em Lisboa) no dia em que o poeta viria a escolhê-lo para seus versos; o narrador exprime os motivos da suposta falta de metafísica de esteves, na tentativa de enternecer o narratário: "*nestes modos, sem pensar demasiado, para que o futuro lhe parecesse possível*, João esteves entrou mais uma vez na tabacaria alves e comprou o jornal a ordens do tio" (MÃE, 2011, p. 69 e 70, grifo nosso).

Neste ponto, devemos salientar a problematização sugerida por mãe com relação ao papel da literatura na formação da identidade nacional, tendo em vista a importância de Fernando Pessoa na criação do imaginário português. mãe contesta Pessoa ao reescrever a narrativa do poema com informações adversas às apresentadas pelo poeta. Assim, mãe "desmente" a falta de metafísica de esteves, ao colocar em xeque outros elementos da narrativa que o poema propõe; por exemplo, mãe "desmente" que o poeta vivenciou o episódio da janela de seu quarto, ou seja, esteves comenta tê-lo encontrado dentro da tabacaria; dessa forma, ao inserir Fernando Pessoa no centro da cena, como ator e não espectador, o romance de mãe reposiciona o intelectual aos moldes de Said. Em outras palavras, por meio do exercício metalinguístico, revelador da ficção (de ambas as obras, o poema e o romance), o livro chama nossa atenção para o papel da literatura em sua estreita relação com a identidade de um país.

3.3.7.3 Identidades imaginadas

Os dados observados em nossa sucinta análise sobre os personagens esteves e Pedro, identidades imaginárias, indicam as diferenças nas propostas das duas obras. Pedro é um personagem que se alinha com Fernando Pessoa, enquanto esteves constitui oposição, confronto de ideias, de posição política e classe, embora seja admirador profundo do poeta. Mais uma vez, vemos despontar de modo estético os marcadores sociais na base das identidades nacionais e de sua discussão.

As identidades imaginadas dos Estados-nação (Anderson, 2008), até mesmo por constituírem produtos culturais, cristalizaram-se nos imaginários nacionais contemporâneos, vide sua discussão em diversas narrativas atuais (RIBEIRO in ABDALA JR., SILVA, 2015; RIBEIRO; FERREIRA, 2003), inclusive nas obras-base desta pesquisa. Com efeito, em virtude dessa discussão, vislumbramos a tendência de compreensão dessas identidades nacionais como identidades em processo, em algumas narrativas, especialmente a partir do modernismo. Nesse tocante, a contribuição da arte (no caso desta dissertação falamos das narrativas cinematográficas e literárias) como máquina de guerra, na acepção de Deleuze e Guattari, parece-nos essencial a fim de redesenhar o tempo histórico e desfazer ideias cristalizadas. Assim, teríamos identidades imaginárias construídas para repensarmos identidades nacionais outrora imaginadas. Portanto, no capítulo seguinte, exploraremos essa questão, à guisa de conclusão.

4 Notas conclusivas ou a invenção como máquina

Gostaríamos de iniciar estas notas com um excerto da entrevista concedida por valter hugo mãe ao *site* do Estadão sobre as vantagens e o perigo do esquecimento:

O esquecimento entra muito no contexto da memória política, das memórias que temos de Salazar. Muitas coisas estarão a voltar porque as pessoas não se lembram de como foi. Uma das coisas mais perigosas numa sociedade tem que ver com reincidir em erros historicamente assimilados, atrocidades tremendas que a história ostenta, mas o povo esquece e comete de novo. Salazar vem sendo largamente recuperado no pensamento da gente. Algumas de suas ideologias mais hediondas começam a ressurgir em gente mais nova e mais velha. Por todo o lado na Europa, essas ideias, que mostram uma necessidade totalitarista de fechar as barreiras para que sejamos puros, vão surgindo à boca fechada. As pessoas sabem que estão erradas, que é um pensamento terrível, mas, dentro de suas casas, isso vai ressurgindo. Frustra-me que países europeus estejam se voltando à extrema direita com um pensamento racista, xenófobo. A desculpa é arranjar trabalho para nosso povo. Mas, a partir disso, temos um presidente que do Dia de Portugal diz que é o dia da raça portuguesa. O que significa dia da raça portuguesa? (BRASIL; COZER, 2011)

Nesse tocante, apreciaríamos dissertar sobre o esquecimento, questão intrínseca à própria narrativa de mãe (e, deduzimos, a grande parte das narrativas, uma vez que a seleção do que será contado pressupõe a supressão do que será silenciado). Apesar de mãe parecer discordar do então presidente de Portugal, sua obra revela o quanto antigos conceitos culturais e sociais permanecem arraigados na sociedade portuguesa; para ilustrar nossa assertiva, sublinhamos que *a máquina de fazer espanhóis* não faz referências sobre a origem mestiça dos portugueses, tampouco ao processo de mestiçagem ocorrido nas ex-colônias, não obstante discuta a identidade nacional portuguesa. Do mesmo modo, *Terra estrangeira*, como tivemos ocasião de comentar, reflete sobre a identidade nacional brasileira a partir de um determinado segmento da sociedade, muito embora observe a exclusão das comunidades africanas no cinema realizado em Portugal, e também nos faça pensar sobre exclusões, de um modo geral, em diversas outras cinematografias, inclusive a brasileira. A esse propósito, importa recordar que "[a]s raízes verdadeiras de qualquer nação, numa situação colonial ou na condição de antiga metrópole, estão nos múltiplos povos que a formaram e que conseguiram desenvolver culturas tão interessantes como qualquer outra" (ABDALA JR., 2007, p. 261).

Sem nos afastar do conceito de esquecimento, seguimos com algumas considerações sobre a perspectiva temporal das obras analisadas. Desse modo, retomamos Erikson (1987), a fim de enfatizar o quadro de confusão de identidade como uma "perturbação na experiência de tempo", que consiste "num sentimento de grande urgência e também, entretanto, numa perda de consideração pelo tempo como dimensão da vida". O sintoma dessa situação deriva para "uma descrença decidida da possibilidade de que o tempo possa trazer qualquer mudança e também, entretanto, um medo violento de que uma mudança ocorra" (ERIKSON, 1987, p. 169).

Pudemos verificar, ao longo desta dissertação, por um lado, o sentido de urgência em *Terra estrangeira*. Também é significativo o fato de o filme ser uma das primeiras produções do chamado Cinema da Retomada, termo que se relaciona com o conceito de tempo, quando se recupera algo, possivelmente após um período de crise. Na verdade, uma proposição de esperança subjaz ao resultado da película como produção artística, conforme também discutimos (seção 2.1.3) sobre a trajetória de Salles segundo Nagib (2006). Aliás, cabe acrescentar, de acordo com os apontamentos de Jean-Claude Bernardet (1995), a historiografia do cinema brasileiro insiste em identificar marcos iniciais (Cinema Novo, Cinema da Retomada, Pós-retomada), projetando no tempo o eterno recomeço dessa arte em nosso país, devido, sobretudo, aos problemas políticos e financeiros enfrentados. Sob esse ponto de vista, não seria exagerado comparar essa dinâmica da crítica historiográfica do cinema em nosso país com a historiografia relacionada à economia e à política no Brasil; por exemplo, vejamos a nomenclatura da moeda brasileira (Cruzeiro novo, Cruzado Novo), e a denominação de certos períodos políticos, República Nova (populista), Estado Novo, Nova República. De toda forma, lembremos que *Terra estrangeira* oscila entre a esperança e a desesperança. Por outro lado, nesta dissertação, observamos a descrença quanto à possibilidade de mudança por parte do senhor Silva, em *a máquina de fazer espanhóis*; descrença reforçada, como já citamos anteriormente, pela perda da sociabilidade, ou seja, perda do exercício do jogo social, que somente será restabelecido, pelo menos em parte, graças à amizade com outros colegas no lar de idosos.

Com efeito, se transpusermos as considerações de Erikson (1987) sobre indivíduos em confusão de identidade (admitindo-se o termo "identidade tecnológica"

em sentido lato) para os casos de Brasil e Portugal nos períodos figurados nas obras em questão, compreenderemos que ambos os países parecem estar deslocados no mundo globalizado, designados a papéis políticos, econômicos e culturais subalternos: aqueles que "não sentem estar compartilhando da identidade tecnológica de seu tempo", ou seja, que apresentam uma "descrença na possibilidade de que possam completar jamais alguma coisa de valor", podem entender que "seus dotes particulares não encontraram um modo de contato com as finalidades produtivas da era da *máquina* ou que eles próprios pertencem a uma classe social [...] que não participa da corrente do progresso" (ERIKSON, 1987, p. 185-186, grifo nosso).

Em síntese, percebemos que, embora identidades (individuais e coletivas) sejam fluidas e em processo, as histórias que contamos reafirmam, de algum modo, a persistência da antiga ideia de um só povo, uma só língua, uma só nação. Apesar de (e talvez devido a) todas as oscilações do e no tempo, as narrativas buscam, muitas vezes, a identidade "idem" comentada por Ricoeur, até mesmo uma identidade "idem" não apenas com relação à nação em si, mas ao seu "lugar no mundo". Nesses casos, o esquecimento concorre para avaliar tradições.

Contudo, seria relevante trazer para nossa discussão o conceito de máquina de guerra, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012). Em primeiro lugar, pela quase onipresença do termo "máquina", não apenas no título, mas em inúmeras passagens no romance de mãe¹⁸, além da mescla das noções de imigração e nomadismo que identificamos em *Terra estrangeira*, uma vez que o aspecto nômade compõe a ideia de máquina de guerra, de acordo com Deleuze e Guattari. Em segundo lugar, para observar se as obras em questão constituem máquinas de guerra segundo o conceito desenvolvido pelos filósofos franceses – para eles, a natureza da máquina de guerra seria múltipla, sem medida, como acontece com os bandos, com aquilo que é efêmero, e revela uma potência de metamorfose, em oposição ao aparelho de Estado, que se caracteriza pela "dupla articulação", "em alternância", de elementos binários da soberania política, a saber: "o rei-mago" e o "sacerdote-jurista" (DUMÉZIL apud DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 12)¹⁹.

¹⁸Ver páginas 15, 16, 83, 112, 122, 138, 143, 147, 148, 149, 175, 206, 228, 235, 239, 243, 248 e 249, por exemplo.

¹⁹ Para uma visão abrangente sobre os conceitos de máquina de guerra e aparelho de Estado, ver a obra *Mil platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, conforme bibliografia ao final deste trabalho.

De acordo com Deleuze e Guattari, o espaço liso (como o deserto, o mar — muito embora Portugal tenha estriado o mar por meio de sua engenharia de navegação), ao contrário do espaço estriado, medido, da pólis, representaria o espaço de atuação da máquina, uma atuação semelhante ao movimento dos nômades. Afinal, para Deleuze e Guattari, "[a]s maltas, os bandos são grupos do tipo rizoma, por oposição ao arborescente que se concentra em órgãos de poder" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 21-22). Grosso modo, cabe explicar, o rizoma (conceito emprestado à botânica: caule subterrâneo que se espalha em ramos), para os filósofos, traduz-se pelas inúmeras possibilidades de mudança, transformação e disseminação criativa advindas da capacidade de resistência humana à configuração de poder. Para eles, há duas direções que marcam o exterior ao Estado. Uma delas remete, por exemplo, às grandes companhias comerciais e industriais, que são máquinas mundiais autônomas ao Estado; a outra está ligada aos "mecanismos locais de bandos, margens, minorias, que continuam a afirmar os direitos das sociedades segmentárias contra os órgãos de poder de Estado" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24).

Para melhor comparar nomadismo com imigração, vamos nos servir da proposição de que "[o] nômade não é de modo algum o migrante, pois o migrante vai principalmente de um ponto a outro [...]. Mas o nômade só vai de um ponto a outro por consequência e necessidade de fato; em princípio, os pontos são para ele alternâncias num trajeto" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 54). Em nossa opinião, Paco mistura as concepções de nômade e migrante ao longo de sua trajetória, uma vez que, assim como os nômades, rompe fronteiras, associa-se a grupos minoritários, subverte regras. Fenômeno semelhante se dá com o senhor Silva, que subverte as "leis" do asilo, na associação com os colegas idosos, nas suas transformações dentro do espaço estriado onde se encontra, na própria arte de narrar sua história. Destarte, ambos os personagens não são, ao final das obras, reterritorializados; representam, sim, como os nômades para Deleuze e Guattari, sujeitos desterritorializados por excelência.

Nos casos de Brasil e Portugal, além de outros países de língua oficial portuguesa em África, Benjamin Abdala Jr.(2003) sugere a criação de articulações políticas, econômicas e culturais (incluindo Espanha e outros países da América Latina) com o objetivo de se fundar um comunitarismo de solidariedade ibero-afro-americano,

que resultaria na composição de um bloco mais robusto de países para lidar com os blocos hegemônicos de poder.

Assim, conjecturamos, a identidade nacional, ou, neste caso, supranacional, não se tornaria mais próxima de uma identidade em processo, e a "fragilidade" seria vista como um aspecto, antes, positivo, pois assumiria sua formação híbrida? Além das articulações entre países, Abdala Jr. aponta outros exemplos de comunitarismos, como os "movimentos supranacionais étnicos, ecológicos, de gênero, de defesa das crianças etc" (ABDALA JR., 2003, p. 77) e, assim, esbarramos novamente no pensamento de McClintock (2010), que nos alerta acerca da presença dos marcadores sociais na base dos nacionalismos (e, por conseguinte, das identidades nacionais), isto é, como uma via de mão dupla, verificamos esses marcadores, agora em conjunto com a questão ecológica, na base de novos arranjos com vistas a enfrentar os blocos hegemônicos, hoje formados por alguns dos Estados-nação que se consolidaram no final do século XIX, como Alemanha, Inglaterra e França. Indagamos também se essa articulação não seria uma forma de máquina de guerra coletiva aos moldes das ideias de Deleuze e Guattari.

Segundo nossa visão, máquinas de guerra podem trabalhar nas brechas deixadas abertas pelos blocos hegemônicos de poder. Convém lembrar, brechas abertas também durante a construção dos estados nacionais — em virtude do caráter coercitivo dessas construções, segundo Abdala Jr. (2007). Brechas que podem se servir do entre-espço (uma forma de espaço liso?). Assim, máquinas de guerra buscariam reverter a assimetria dos fluxos culturais entre Norte e Sul, Ocidente e Oriente, reconhecendo fronteiras e identidades como aspectos fluidos e em processo; afinal, conforme nos adverte Le Goff (2003), é essencial que a memória coletiva sirva para a libertação dos homens.

Desse modo, acreditamos, máquinas de guerra travam batalhas diárias contra "a etiqueta que nos é aplicada pelo passaporte ou pela imagem convencional de quem supostamente somos sob certa bandeira e em dado território" (MANGUEL, 2008, p. 33). Ademais, as transformações sofridas pelos personagens ao longo das obras por nós estudadas revelam, no limite, o esforço de olhar para dentro a partir do Outro, mesmo que esse movimento ainda seja falho, tateante, herdeiro de tradições funestas, fixadas, em diversas ocasiões, por outras tantas narrativas. Possivelmente, essas

transformações revelem alterações (mínimas?) nas identidades coletivas das sociedades portuguesa e brasileira, pelo menos no que concerne a um novo olhar para si e para o Outro, e também por meio do Outro. Nossa conjectura diz respeito à representação da história nas obras em questão, uma vez que, segundo Ricoeur aventou, "a identidade narrativa, seja ela de uma pessoa, seja de uma comunidade, seria o lugar buscado desse quiasmo entre história e ficção" (RICOEUR, 2014, p. 112). Porém, não devemos nos esquecer, conforme nos adverte Ricoeur, de pesar os traços imutáveis de um país (como um personagem), quase sempre ancorados no caráter firmado pela sua história (valores, tradições, heróis perante os quais uma comunidade se reconhece) e os traços "que tendem a dissociar a identidade do si da mesmidade do caráter" (RICOEUR, 2014, p. 123), estes últimos, supomos, decorrentes, muitas vezes, das ações de máquinas de guerra. Tais ações, acreditamos, podem evocar a percepção de que um país já não é mais o mesmo de antes (e questionar se alguma vez aquele país, aquele povo, foi devidamente representado pela história dita oficial), cabendo a ele, agora, um novo lugar no mundo; em termos de ficção, essa noção equivaleria às atitudes criativas e corajosas, por exemplo, de personagens complexos diante de acontecimentos históricos e políticos, ou, no limite, sua capacidade de narrar sua trajetória, para que os erros de outrora não se repitam.

Em tese, a jornada dos personagens das obras pesquisadas manifesta o caminho percorrido por essas mesmas narrativas, similar ao aspecto das raízes rizomáticas, buscando novas saídas, apesar de pertencerem a ramificações anteriores (algumas delas em contato com o mesmo solo das raízes arborescentes do aparelho de Estado) e carregarem alguns de seus (antigos) nutrientes (o silêncio, um deles) durante um longo caminho. Por fim, a capacidade de inventar do *homo fabulans* provoca pequenas mutações no decorrer do tempo, e, assim, enquanto algumas ideias cristalizam-se com o passar do tempo, outras, mais vivazes talvez, são criadas a todo momento.

Contudo, chegamos ao final deste capítulo com a percepção de que nosso trabalho hesita, a exemplo de seus objetos de estudo, diante do otimismo, que advém da capacidade do *homo fabulans* em repensar a história, e do pessimismo perante o fascismo que volta a se manifestar na Europa, notadamente nas décadas de 2000 e

2010, segundo a visão de valter hugo mãe, e do autoritarismo que ainda assombra a sociedade brasileira, de acordo com nossa opinião.

Considerando as preocupações geradas por esse quadro de incertezas, de esperança e desesperança, pensamos ser bastante apropriado encerrar esta dissertação com uma advertência de Paul Ricoeur, complementar à entrevista de mãe com a qual iniciamos esta conclusão:

Para quem atravessou todas as camadas de configuração e refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada — da história oficial. O recurso à narrativa torna-se ainda a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação e sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. Mas esse desapossamento não existe sem uma cumplicidade secreta, que faz do esquecimento um comportamento semipassivo e semi-ativo, como se vê no esquecimento de fuga, expressão da má-fé, e sua estratégia de evitação motivada por uma obscura vontade de não se informar, de não investigar o mal cometido pelo meio que cerca o cidadão, em suma por um querer-não-saber. A Europa ocidental e o resto da Europa deram, depois dos anos de chumbo de meados do século XX, o espetáculo aflitivo dessa vontade obstinada (RICOEUR, 2007, p. 455).

Todavia, esperamos que a vontade obstinada da arte seja sempre propiciar um espetáculo solidário e libertador.

5 Bibliografia e filmografia

1. Obras-base

MÃE, V. H. **a máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TERRA estrangeira. Direção: Daniela Thomas, Walter Salles; Produção: Flávio R. Tambellini. [Filme-vídeo]. Roteiro: Daniela Thomas, Marcos Bernstein, Walter Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes Produções Artísticas e Animatógrafo, 1995. (100 min), PB, son.

2. Roteiro do filme

THOMAS, D.; SALLES, W.; BERNSTEIN, M.; diálogos adicionais Millôr Fernandes. **Terra estrangeira**: roteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

3. Obras dos autores

MÃE, V. H. **o remorso de baltazar serapião**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **o nosso reino**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **o apocalipse dos trabalhadores**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles; Produção: Elisa Tolomelli [Filme]. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein. Rio de Janeiro: VideoFilmes, RioFilme (BR) e MACT (FR), 1998. (112 min), cor, son.

4. Obras sobre Walter Salles e sua filmografia

ALTMANN, E. **O Brasil imaginado na américa latina**: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2010.

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

5. Obras sobre o filme *Terra estrangeira*

FREIRE, J. C. **Identidade e exílio em Terra estrangeira**. São Paulo: Annablume, 2009.

6. Obras literárias

CAMÕES, L. V. **Os lusíadas**. Cotia, SP: Ateliê, 2000.

PESSOA, F. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Mensagem**. São Paulo: Abril, 2010.

_____. **Poesia 1931-1935**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Poesia completa de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RAMOS, M. S.; Alfaca. **os lusíadas**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1977.

SARAMAGO, J. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

7. Teoria literária e fílmica

ABDALA JR., B. **Literatura, história e política**: literaturas de língua portuguesa no século XX. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **De vôos e ilhas**: Literatura e comunitarismos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

ABDALA JR., B.; SILVA, R. V. R. (Orgs.). **Literatura e memória política**: Angola. Brasil. Moçambique. Portugal. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

ARNAUT, A. P. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**: fios de Ariadne—máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

AUERBACH, E. **Mimesis**: the representation of reality in Western literature. Princeton: Princeton University Press, 1968.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2012.

BENVENISTE, E. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1974. Tomo II.

BERNARDET, J-C. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.

BRUNO, S. **A geração nova**. Porto: Magalhães & Moniz Editores, 1886.

BUTCHER, P. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAMPOS, H. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750 - 1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARELLI, F. "Diversidade categorial no cinema africano (de língua portuguesa): identidade e sujeito". In: ABDALA JR., B. (Org.). **Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia**. São Paulo: Ateliê, 2014.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GARMES, H.; SIQUEIRA, J. C. **Cultura e memória na literatura portuguesa**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. **Théorie du roman**. Paris: Gonthier, 1963.

MANGUEL, A. **A cidade das palavras: as histórias que contamos para saber quem somos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MARINHO, M. F. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.

_____. **Um poço sem fundo:** novas reflexões sobre literatura e história. Porto: Campo das Letras, 2005.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2013.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina:** 1979-1992. Ciudad de México: FCE, 1993.

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

_____. **A utopia no cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NUNES, B. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Loyola, 2013.

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

RIBEIRO, M. C.; FERREIRA, A. P. (Orgs.) **Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo.** Porto: Campo das Letras Editores, 2003.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SAID, E. **Representações do intelectual.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Orientalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

ZENITH, R.; Vieira, J. **Fotobiografia de Fernando Pessoa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

8. Ciências Humanas

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BALAKRISHNAN, G. (Org.). **Um mapa da questão nacional.** Lisboa: Contraponto, 2000.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas v.1).

CHAUÍ, M. **Brasil:** mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2, vol.5. São Paulo: Editora 34, 2012.

ERIKSON, E. H. **Identidade, juventude e crise**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

FANON, F. **Black skin, white masks**. London: Pluto Press, 1986.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FREUD, S. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos** (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIDDENS, A. **The consequences of modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990.

GRAMSCI, A. **Intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GOMBRICH, E. H. **Art and illusion: a study in the Psychology of Pictorial Representation**. London and New York: Phaidon Books, 1960.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JANZ, C. P. **Friedrich Nietzsche: Biographie** vol. 1. Munich: Carl Hanser, 1978.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LYOTARD, J-F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

McCLINTOCK, A. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

REIS, J. C. **As identidades do Brasil: De Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

RENAN, E. **Ouvres complètes**. Vol I. Paris: Callmann-Levy, 1947-61.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SAMPAIO, M. F. **História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo**: memórias de um pioneiro. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SANTOS, B. S. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V. **Rádio Nacional**: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

9. Dicionários

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2012.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ª ed., Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CHEVALIER, J. ; GUEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

10. Livros eletrônicos (PDF e outros formatos)

ARAÚJO, M. *KuxaKanema: o (re)nascimento do cinema* In: CARELLI F. et al. (Org.) **Texto e Tela: ensaios sobre literatura e cinema**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP), 2014. Disponível em <200.144.182.130/estudoscomp/images/Texto-e-Tela.pdf> Acesso em 13 jul. 2015.

TORGAL, L. R. *O modernismo português na formação de Estado Novo de Salazar: António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo*. In: SILVA, F. R. et al (Org.) **Estudos em homenagem a Luis António de Oliveira Ramos**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, vol. 3. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5038.pdf>>. Acesso em 06 jun. 2014.

11. Dissertações e teses

CASTRO, M. L. P. O. **Figurações da velhice nos romances Em nome da terra e a máquina de fazer espanhóis**. 2013. 132f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2013.

KIELING, C. E. **Utopia e identidade em Terra estrangeira**. 2003. 100 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

12. Periódicos impressos

BRIDI, M. V. Anos de renovação - Poesia e prosa de resistência. **Cadernos EntreLivros**. Panorama da literatura portuguesa. São Paulo, v. 5, p. 74-91: Ediouro, Segmento-Duetto Editorial. Suplemento da Revista EntreLivros.

GUIRADO, M. O plano Collor e o "eu mínimo". **Gazeta de Pinheiros**. São Paulo, Março 1991. p. 2.

PESSOA, F. Crônica da vida que passa... **Jornal (O)**. Lisboa, Abril 1915.

ROANI, G. L. Lisboa em Pessoa, ou das paisagens desassossegadas. **Revista Letras**. Curitiba, n. 69, Maio-agosto, 2006. p. 33-51: Editora UFPR. ISSN-0100-0888.

SALLES, W.; THOMAS, D. O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar. **Cinemais**, n.19, Setembro-outubro, 1999. p. 7-70: Editorial Cinemais. ISSN 1413-7135.

SALLES, W. O documental como socorro nobre da ficção. **Cinemais**, n. 9, Janeiro-fevereiro, 1998. p. 7-40: Editorial Cinemais. ISSN 1413-7135.

_____. Dramaturgias do cinema brasileiro: para um espectador desatento. **Cinemais**, n. 11, Maio-junho, 1998. p. 133-160: Editorial Cinemais. ISSN 1413-7135.

13. Periódicos em plataforma digital

ANDERSON, P. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos - CEBRAP**, São Paulo, v. 77, mar., 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100010&script=sci_arttext>. Acesso em 20 fev. 2014.

ARÊAS, V. O resto da metafísica (análise da Tabacaria, de Fernando Pessoa). **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Portal de periódicos da Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, v. 2, nº 4, 1980. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/4264/4104>> Acesso em 09 fev. 2015.

BOTOSO, A. Romance histórico e pós-modernidade. **Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília**. Portal de revistas da Universidade Católica de Brasília, UCB, Brasília, v. 3, nº 1/2, dez., 2010, p. 37-47. Disponível em <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/viewFile/1902/1307>>. Acesso em 05 jun. 2015.

FASSIN, D. Compassion and repression: The moral economy of immigration policies in France. **Cultural Anthropology**. v. 20, n. 3, Ethnographies of the biopolitical, ago., 2005, p. 362-387. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3651596>>. Acesso em 10 abr. 2013.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos - CEBRAP**, São Paulo, v. 77, mar., 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100009&script=sci_arttext> Acesso em 20 fev. 2014.

MARANHA, V. Valter Hugo Mãe: “sempre me interessou a linguagem, o modo de dizer aquilo que nunca foi dito, como inventar mais língua, mais pensamento”. **Revista Pessoa**. Seção de entrevistas Orpheu, mar. Disponível em: <<http://www.revistapessoa.com/2012/03/valter-hugo-mae-sempre-me-interessou-a-linguagem-o-modo-de-dizer-aquilo-que-nunca-foi-dito-como-inventar-mais-lingua-mais-pensamento/>>. Acesso em 18 set. 2013.

MENDONÇA, C. V. C.; ALVES, G. S. Os desafios teóricos da história e a literatura. Disponível em: <<http://www.anpuh.uepg.br/historia-hoje/vol1n2/historialiterat.htm>>. Acesso em 5 fev. 2009.

NINA, C. O estranho mundo cão de baltazar serapião: ciúme, brutalidade e subjugação em livro de valter hugo mãe. **Revista Pessoa**. Colunas/colunistas, mar., 2012. Disponível em: <<http://www.revistapessoa.com/2012/03/o-estranho-mundo-cao-de-baltazar-serapiao/>>. Acesso em 20 set. 2013.

NUNES, M. L. As grandes minúsculas de valter hugo mãe. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa, seção Origami, jan., 2010. Disponível em: <<http://visao.sapo.pt/as-grandes-minusculas-de-valter-hugo-mae=f545016>>. Acesso em 1 out. 2013.

PIVA, E. A. A questão do sujeito em Paul Ricoeur. **Síntese**, revista de filosofia da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Belo Horizonte, v. 26, n. 85, 1999. p. 205 a 237. Disponível em <<http://faje.edu.br/periodicos2/index.php/Sintese/article/view/683/1108>> Acesso em 08 jul. 2015.

POMPILIO, C. E. *A tragédia da doença: bases fenomenológicas da Medicina narrativa*. **Revista de Letras**, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, n. 32, v. 2, Agosto-dezembro, 2013, p. 11-23. Disponível em <<http://www.periodicos.ufc.br/index.php/revletras/article/view/1460>>. Acesso em 08 jul. 2015.

SALLUM JR., B.; CASARÕES, G. S. P. O impeachment do presidente Collor: a literatura e o processo. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**. São Paulo, n.82, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452011000100008&script=sci_arttext>. Acesso em 29 mai. 2014.

SOAR FILHO, E. J. Espaço, identidade & saúde mental na sociedade contemporânea. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**. Portal de periódicos da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, n. 26, ago., 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1006/4407>>. Acesso em 23 fev. 2015.

SOUZA-SANTANA, G. C. C. de; MAGALHÃES-NOGUEIRA, L. Cansaço e não pertença: a importância da canção na trilha sonora do filme *Terra estrangeira*, de Walter Salles. *Investigación Universitaria Multidisciplinaria - Revista de Investigación de la Universidad Simón Bolívar*. Caracas, ISSN-e 1665-692X, Nº. 10, dez., 2011. Disponível em: < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4106647>>. Acesso em 13 ago. 2013.

14. Artigos e matérias de jornais e revistas, arquivo online

A guerra ao turbante. **Veja**. Capa, mar. 1988. Arquivo Veja. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_23031988.shtml>. Acesso em 06 jan. 2015.

Aos berros, Collor pede que o Brasil use verde-amarelo. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, ago. 1992. Banco de Dados Folha. Acervo online. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_14ago1992.htm>. Acesso em 06 jan. 2015.

"Terra estrangeira" retrata era Collor. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, Ilustrada, mar. 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/07/ilustrada/10.html>>. Acesso em 24 mar. 2014.

Valter Hugo Mäe tem novo romance. **Revista Cult**. São Paulo, v. 164. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/04/valter-hugo-mae-tem-novo-romance/>>. Acesso em 18 set. 2013.

BRASIL, U.; COZER, R. As vantagens e os perigos do esquecimento. **Estadão**. São Paulo, Cultura, jul. 2011. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,as-vantagens-e-os-perigos-do-esquecimento-imp-,742109>>. Acesso em 15 jan. 2015.

15. Artigos, matérias, textos literários e informações em portais na WEB

CANCIAN, R. Governo Collor de Mello (1990-1992): Presidente renuncia. **UOL Educação**. abr., 2013. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-collor-de-mello-1990-1992-presidente-renuncia.htm>>. Acesso em 29 mai. 2014.

MACHADO, A. Entrevista com Valter Hugo Mäe 12/07. Programa *Começando o Dia*, **CMais**, Fundação Padre Anchieta. 2011. Disponível em: <<http://culturafm.cmais.com.br/comecando/1207-valter-hugo-mae>>. Acesso em 02 mar. 2015.

VERGUEIRA, R. **O nascimento do Movimento das Forças Armadas e o fim da Era salazarista**. Centro de Documentação 25 de Abril. Universidade de Coimbra. 2012. Disponível em: <<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=RV4>>. Acesso em 27 fev. 2015.

Infopédia. Dicionários Porto Editora. Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$americo-thomaz](http://www.infopedia.pt/$americo-thomaz)>. Acesso em 27 fev. 2015.

Instituto Camões. Disponível em <<http://www.instituto-camoes.pt/eventos-portugues-mundo/8-seculos-da-lingua>>. Acesso em 21 fev. 2015.

União Europeia. Disponível em: <http://europa.eu/index_pt.htm>. Acesso em 06 jan. 2015.

16. Vídeos na WEB

Pronunciamento de Fernando Collor de Mello durante cerimônia no Planalto. ago., 1992. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eKky7ZpXxU4>>. Acesso em 06 jan. 2015.

17. Eventos

Colóquio Científico Internacional "Paisagem, imaginário e narratividade: olhares transdisciplinares e novas interrogações da Psicologia Social", Prof.º Dr.º Paulo Renato Jesus, (CFUL, Universidade Portucalense) - Seminário: "Poética e Psicologia". Painel: Poética do Eu: Memória, Imaginação e Narratividade. Instituto de Psicologia — USP. 2013.

18. Obras filmicas citadas

CARAMURU: a invenção do Brasil. Direção: Guel Arraes; Produção: Daniel Filho. Roteiro: Jorge Furtado e Guel Arraes. Rio de Janeiro: 2001. (85 min) cor, son.

CARLOTA Joaquina: princesa do Brasil. Direção: Carla Camurati; Produção: Carla Camurati e Bianca de Felippes. Roteiro: Melanie Dimantas e Carla Camurati. Rio de Janeiro: 1995. (100 min) cor, son.

DOUTOR Fausto. Direção: Franz Seitz; Produção: Franz Seitz. Roteiro: Franz Seitz. Alemanha: Betafilm, 1982. (174 min), PB/cor, son.

LAMARCA. Direção: Sérgio Rezende; Produção: José Joffily. Roteiro: Sérgio Rezende e Alfredo Oroz. Rio de Janeiro: 1994. (130 min) cor, son.

O QUATRILHO. Direção: Fabio Barreto; Produção: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Antonio Calmon e Leopoldo Serran. Rio de Janeiro: 1995. (110 min), cor, son.

O QUE é isso companheiro? Direção: Bruno Barreto; Produção: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran. Rio de Janeiro: 1997. (110 min) cor, son.

OURO e maldição. Direção: Erich von Stroheim. EUA: 1925. (100 min), PB, mudo.

O TESOURO de Sierra Madre. Direção: John Huston. EUA: 1947. (126 min), PB, son.

Apêndice A - Ficha Técnica de *Terra estrangeira*

Terra estrangeira: Brasil/Portugal, 1995, 100 min., branco e preto, Português

Diretores: Walter Salles, Daniela Thomas

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

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Produtor executivo: Flávio R. Tambellini

Coprodutores: Paulo Dantas, Antônio da Cunha Telles

Edição: Walter Salles e Felipe Lacerda

Direção de arte: Daniela Thomas

Música: José Miguel Wisnik

Figurino: Cristina Camargo

Distribuição em vídeo: Riofilme

Elenco principal

Fernanda Torres	Alex
Fernando Alves Pinto	Paco
Luís Melo	Igor
Alexandre Borges	Miguel
Laura Cardoso	Manuela
João Lagarto	Pedro
Tcheiky Karyo	Kraft
José Laplaine	Loli

Seleções oficiais

San Sebastian Film Festival

London Film festival

San Francisco Film festival

Paris International Film Forum

Festival de Biarritz

Sundance Film festival

Prêmios

Grande Prêmio do público - Paris International Film Forum 1995

Melhor filme - Bergamo Film Meeting 1996

Melhor filme - Cinema Novo Festival (Bélgica) 1996

Melhor filme - International Film Festival (Uruguai) 1996

Melhor roteiro - Providence Film Festival (EUA) 1996