

Uma proposta de narração do nacional no *Cinema da Retomada*: A comunidade imaginada Brasil em *Terra Estrangeira* (1995) e *Como nascem os anjos* (1996)

The narration of the nationhood in Brazilian´s *Cinema da Retomada*: The imagined community in *Foreign Land* (1995) and *How the angels are born* (1996).

Eduardo Dias Fonseca

Universidade Federal da Integração Latino-Americana
Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil
eduardo.fonseca@unila.edu.br

Resumen

El presente artículo tiene por objeto problematizar los procesos narrativos relacionados con la construcción de la nación presentes en dos películas del *Cinema da Retomada* en Brasil.

Mediante el análisis de las películas *Terra Estrangeira* (1995), dirigida por Walter Salles y Daniela Thomas, y *Como nascem os anjos* (1996), dirigida por Murilo Salles, buscamos resaltar los procedimientos fílmicos empleados para abordar este tema. ¿Qué aspectos característicos de la nación se encuentran en las películas? Esta es la pregunta principal que plantea el trabajo.

En una época en la que se discute la relación entre lo local y lo global, nos proponemos mostrar de qué modo se presentan en estas obras fílmicas lo nacional ante la mundialización de las culturas.

Abstract

This paper aims to discuss some questions about the processes of nationhood narration present in two films of what is called *Cinema da Retomada* in Brazil.

Through the analysis of the films *Terra Estrangeira* (1995), directed by Walter Salles and Daniela Thomas and *Como nascem os anjos* (1996), directed by Murilo Salles we seek to highlight the filmic procedures that suggest a reading of the construction of the nationhood. What are the characteristics of the nationhood we can find in the movies? This is the main question that guides the film analysis in this paper.

In an age of discussion about the local and the global, our goal is to find characteristics of a way of presence of the national in the face of the globalization of cultures.

Palabras Claves

Cinema da retomada

Narración

Nacional

Cine brasileiro

Mundialización

Key Words

Cinema da retomada

Narration

Naciohood

Brazilian cinema

Globalization

Recibido 24-11-2017. Aceptado 09-04-2018

Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 81-93, 2018

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina



No presente artigo realizamos a análise de dois textos filmicos do *Cinema da Retomada* no Brasil, sob a ótica do uso do dispositivo cinematográfico como possibilidade de encontro dos sujeitos para a construção da narração do nacional. Entendemos o cinema como parte de um conjunto de dispositivos que se relacionam na contemporaneidade que em rede sustentam certa narração do nacional. Quando nos referimos a dispositivos pensamos em conjunto com o que Agamben (2009) estabelece como três pontos de reflexão sobre o dispositivo. Assumimos que o dispositivo:

É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas, etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber (Agamben, 2009: 29).

O cinema, em conjunto com uma série de outros dispositivos, está articulado na dimensão discursiva para potencializar as narrativas sobre o nacional, ainda que presente os processos avançados da globalização econômica. Durante os anos 1990, vemos o crescente avanço da globalização e dos preceitos neoliberais no Brasil e o cinema brasileiro reflete de várias maneiras este processo, tornando um importante dispositivo para podermos visualizar formas de narração da nação.

Appadurai (1996) no seu livro *Modernity at large* enuncia dois pilares importantes para se pensar a globalização: a partir da mídia eletrônica massiva e dos movimentos migratórios (diásporas). Esses pilares estariam ancorados em um processo que o autor chama de *trabalho da imaginação* que agenciam toda a articulação de elementos da narração. Através do constante uso das novas mídias eletrônicas, estaríamos aumentando o nosso “conhecimento” de outros lugares, mas não só como uma experiência real, mas sim, como uma experiência que estaria baseada na imaginação. Segundo o autor, o aparato midiático “sempre carrega esse senso de distância entre o espectador e o evento, mesmo assim, essas mídias abrigam a transformação do discurso do dia a dia” (Appadurai, 1996: 3). É como se houvesse a naturalização das distâncias, mas as implicações no dia a dia estariam agenciando uma proximidade de distintas territorialidades. Assim, aumentaria a sensação de cercania e de apropriação de eventos não próximos à territorialidade e cultura dos sujeitos imbricados. Interessante pensar que também dentro do próprio território o aparato estaria agenciando formas de narrar e formas de possíveis encontros dos sujeitos dentro do *trabalho da imaginação*.

O *trabalho da imaginação* mediado pelas mídias eletrônicas cria espaços para que os sujeitos possam imaginar o mundo, levando Appadurai a enunciar que:

Por causa da vasta multiplicidade das formas em que aparecem (cinema, televisão, computadores, telefones) e por causa da maneira rápida em que se movem dentro da vida cotidiana, as mídias eletrônicas nos oferecem recursos para que o imaginar de cada um, seja um projeto social do dia a dia (Appadurai, 1996: 4).

A articulação de Appadurai entra em contato com o que Benedict Anderson (1983) define como nação. Para Anderson, nação é: “[...] uma comunidade política imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana” (Anderson, 1983: 25). Imaginada, pois nunca os seus membros se encontram em sua totalidade, restando imaginar como seria esse todo. Para que não tivesse essa característica imaginada, todos os membros da comunidade deveriam se encontrar, se conhecer e se relacionar de forma concreta (Anderson, 1983).

Anderson (1983) propõe o encontro físico, colocando a presença do corpo como fator preponderante para este encontro. Neste ponto, a ideia de encontro pode ser ampliada e pensada desde a potencialidade dos dispositivos para promover processos dialógicos entre sujeitos, incluindo as mídias eletrônicas tematizadas por Appadurai (1996). Podemos tomar o cinema como parte das mídias eletrônicas e como uma potência do encontro, ainda que sem a ideia de corporeidade que Anderson pensa. Sendo assim, o que nos interpela é o dispositivo cinema como potência do encontro na construção da narração do nacional.

Encontrarse con la nación tal como está escrita implica poner de relieve una temporalidad de la cultura y de la consciencia social más acorde con el proceso parcial, sobredeterminado por el cual el significado textual se produce mediante la articulación de la diferencia en el lenguaje, algo que se ajusta más al problema de cierre, que desempeña un papel enigmático en el discurso del signo (Bhabha, 2010: 13).

Destacando e problematizando este escrito de Bhabha (2010) nos encontramos com a escrita do texto fílmico e com a *escrita* dos ambientes de produção para cinema. Ressaltamos que a *escrita* do *Cinema da Retomada* passa por processos de elaboração de políticas públicas (Ikeda, 2015) e se relaciona diretamente com a temporalidade da cultura e com a consciência social que Bhabha se refere. Neste sentido, podemos abrir não apenas para a ambivalência na escritura fílmica, mas também nos processos da *escrita* das questões de produção e sua relação com o Estado. Porém, vamos nos ater mais à escritura fílmica, ainda que tangenciada pela escritura do ambiente de produção.

A constante tematização da identidade nacional por ambas as escrituras nos sugere um alinhamento entre o campo cinematográfico e o Estado ressemantizado em diferentes períodos. Podemos associar diretamente ao que Bhabha (2010) menciona que “la ideología (como el lenguaje) es conceptualizada en términos de la articulación de elementos (Bhabha, 2010: 14)”. Os elementos, neste caso, podem ser vistos como na passagem da alegoria para ironia, nas distintas tematizações dos espaços fílmicos (urbano, rural, sertão, favela, territórios no exterior, etc.), na narrativa mais transparente em termos colocados por Ismail Xavier (2005), no espaço público como espaço da violência mais agressiva e mais virulenta, em um componente mainstream alinhado com processos globalizantes econômicos e mundializantes culturais. Estes elementos podem ser vistos em sua amplitude no *Cinema da Retomada* que nos apresentam como sintoma de uma presença ideológica.

A partir de Bhabha (2010) podemos localizar o caráter da ambivalência na narração da nação. Estando entre o performático e o pedagógico a nação se encontra nesta via de mão dupla. Diretamente associamos ao campo performático quando pensamos a natureza da criação dentro do cinema. Todos os elementos que compõe esta arte, integrada na posta em cena, na narração, nas escolhas de enquadramento, na trajetória da câmera, na composição diegética e extra diegética, no dentro e fora do campo pró-fílmico revelam a potência da performance enquanto possibilidade de construção do nacional. A performance não cessa de falar pelo caráter pedagógico que as imagens em movimento podem proporcionar. Na pedagogia encontramos a ligação dos fatores pensados via aparato legal e políticas públicas estatais que tomam o cinema com forte apelo de ato de fala e de aparato discursivo para uma pedagogia do nacional. O fator estatal (Ikeda, 2015) recalca a grande potencialidade de ação no imaginário para a construção de uma narrativa que tenta dar conta da coesão da nação proposta pela pedagogia da narração do nacional.

A questão da imaginação desta comunidade é o ponto de intercessão que encontramos em Bhabha (2010; 2013) e Anderson (1983). A forma de encontro entre a performance e a pedagogia com a imaginação é o lugar que nos interessa tematizar, assim como as formas que este tipo de cinema faz a mediação entre os pontos relacionados e os sujeitos. Filmes como *Terra estrangeira* e *Como nascem os anjos* propõem formas de intercessão entre a narrativa do nacional e os sujeitos que são significativas para visualizar o atravessamento político, econômico e social da comunidade imaginada Brasil.

***Terra Estrangeira* (Salles; Thomas, 1995): Um exemplo de tematização de territórios e diásporas no Cinema da Retomada.**

Terra estrangeira (1995), direção de Walter Salles e Daniela Thomas, entra em diálogo com os processos políticos e econômicos da comunidade imaginada Brasil nos fins dos anos 1980 e início dos anos 1990. Toma as medidas realizadas pelo governo do ex-presidente Fernando Collor de Mello, através do Plano Collor, como gatilho de um processo narrativo que levará em conta o questionamento de aspectos territoriais.

Em termos de territorialidade, caminho proposto por Walter Salles e Daniela Thomas, pode ser visto como inverso ao percorrido por Carla Camurati, em *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (Camuratti, 1995), filme tido como inaugural do Cinema da Retomada. O filme parte do Brasil para Portugal, tendo a desterritorialização como mola mestra, questionando aspectos econômicos, políticos e sociais da comunidade imaginada Brasil para a busca do *ponto de origem* ou *ponto de fuga*, seja dos antepassados da personagem Paco (vivida por Fernando Alves Pinto) ou da nação mesmo com o reencontro com o colonizador ibérico.

A busca de significados iniciais é preenchida na articulação de duas personagens que iniciam a narrativa mostrando seus desejos. A personagem vivida por Laura Cardoso, uma imigrante espanhola que tem como projeto o retorno à terra de origem, realizando ações econômicas para retornar a San Sebastián, na Espanha. Ela é a mãe de Paco, um jovem estudante universitário que sonha em seguir uma carreira teatral. Nesse primeiro sistema relacional de personagens fica clara a dependência emocional entre ambos, evidenciados no uso de espaços interiores pequenos e fechados - apartamento onde vivem no minhocão, em São Paulo - e nos relatos diretos da personagem da mãe e de seus sonhos com relação à cidade de San Sebastián, na Espanha.

Os diretores usam identificadores de datas na tela, em letreiros, para identificar a primeira temporalidade presente no filme. Seria uma forma de introduzir o relato usando a ideia de *enquanto isso*, que remete a questões de tempo e espaço (típicas das montagens paralelas). Em algumas tomadas posteriores, após a primeira identificação do aspecto espacial e relacional do dito sistema de personagens, salta para outra espacialidade que é Lisboa, em Portugal. Além da identificação de Lisboa advinda da legenda, há outros aspectos que são chamativos na tomada de apresentação desse novo espaço. O mar e a cidade ao fundo, o navio que adentra em uma espécie de baía e a espacialidade sonora contando com uma música de fado. Seria possível pronunciar mentalmente a célebre frase usada pelos navegadores fazendo uma alusão aos conquistadores portugueses: “terra à vista”! Depois do

corde dessa tomada, vemos uma vista panorâmica desde a cidade alta, em Lisboa, em uma espécie de plano e contra plano com o mar. Somos introduzidos a uma nova espacialidade e a um novo sistema de personagem: o universo de Alex e Miguel, imigrantes brasileiros em Portugal. Ela é garçonete, ele é músico. Miguel é apresentado como trompetista em um local que o mesmo denomina de cabaré das colônias. A inadequação é evidenciada por aspectos culturais: Miguel toca uma música diferente da proposta musical esperada pelos frequentadores lambada, e música popular brasileira e africana. O sentimento do não pertencer o segue, pois mesmo em um ambiente onde teoricamente estariam membros que dividem afetos da mesma comunidade imaginada, ele não tem a mesma relação de afeto nas escolhas de ritmos que o identificaria com a comunidade imaginada Brasil, o interesse da personagem está no Jazz.

Esse início de *Terra estrangeira* sugere o que Gaudreault; Jost (2009) enunciam em termos de relações espaciais. Com a ajuda dos letreiros iniciais localizando o espectador no tempo e no espaço temos uma *pluripuntualidade*, se tomamos as duas sequências como um todo.

Com a pluripuntualidade surge, então, uma certa forma de diversidade espacial que coloca, ao espectador, o problema da relação a se estabelecer entre dois espaços (e, eventualmente, dois tempos) mostrados por dois planos que se seguem imediatamente (Gaudreault; Jost, 2009: 117).

Essa pluripuntualidade das sequências iniciais do texto fílmico aponta para as relações de desterritorialização e reterritorialização como eixos centrais do filme. O processo de identificação territorial, que advém da relação pluripuntual, sugere a reflexão do “aqui” e do “lá” que será uma constante no texto fílmico.

A apresentação do sistema relacional das personagens no espaço estrangeiro é bem direta. Miguel se declara contrabandista e Alex se sente mais estrangeira do que nunca, reconhecendo o seu sotaque como uma agressão aos ouvidos dos portugueses e declara o seu constante medo de estar só. Ao fundo a paisagem da cidade de Lisboa, branca e calma. Alex diz que a ideia de voltar ao Brasil lhe dá um frio na espinha. A cena é interrompida abruptamente e retornamos à primeira espacialidade do filme, o minhocão e o apartamento de Paco e sua mãe. Ela guarda dinheiro em uma gaveta, ele lê. Retoma-se a questão dos projetos de imigração para a terra natal da mãe de Paco. Nesse jogo inicial da narrativa de apresentação das personagens e seus conflitos, e nas idas e vindas ao Brasil, fica latente que o território é uma questão muito importante a ser observada, seja nos seus aspectos desterritorializantes ou na conformação da comunidade imaginada Brasil.

Em García Canclini (2008) vemos o seguinte enunciado sobre a televisão e o sentido do espaço público que a confere:

Como a informação sobre os aumentos de preços, o que faz o governante e até sobre os acidentes do dia anterior em nossa própria cidade nos chegam pela mídia, esta se torna a constituinte dominante do sentido “público” da cidade, a que simula integrar um imaginário urbano desagregado (García Canclini, 2008: 289).

O uso da televisão como constituinte do sentido público da cidade, é de relevância quando pensamos em *Terra estrangeira* e, principalmente, na cena que a mãe de Paco recebe a notícia do Plano Collor e, conseqüentemente, os seus sonhos de retornar à terra de origem são destruídos. O fato está diretamente ligado à

morte da personagem que ocasionará um giro no argumento. O filme não cria outro espaço público para evidenciar essa decisão política que afetou os brasileiros, e que é tomada como eixo central do argumento do filme, apenas se faz uso exclusivo do espaço da mídia televisiva. Nesse ponto vemos a junção do que Appadurai (1996) chama de influência das mídias eletrônicas no contexto da globalização e suas relações diaspóricas, ajudando a criar o contexto imaginado de outros territórios (ainda que, no caso de *Terra estrangeira*, a mídia eletrônica entre como mediadora do espaço público de anúncio de políticas econômicas no filme e que o texto fílmico, em geral, se preste a evidenciar o trabalho de nações imaginadas).

Se analisarmos a estrutura de construção geral do filme, até o momento de encontro de Alex e Paco, temos uma espécie de duas linhas paralelas, com territorialidades distintas e uma mesma temporalidade, ambas tematizando o fator nacional desde suas respectivas territorialidades. Seria, em um âmbito mais geral, o uso de uma montagem que privilegia duas espacialidades territoriais para convergir no processo diaspórico desterritorializante.

A mãe de Paco tematiza as questões afetivas de uma territorialidade perdida pelo imigrante. Ela verbaliza que é a cidade de San Sebastián que não sai dela, que ela não pode esquecer, e que tem um cheiro que ela sente constantemente que a remete a esse território. Para acabar com a agonia que é a desterritorialização (para ela) somente indo à Espanha. Aqui vemos as duas personagens, mãe e futura amante, com o seu desejo voltado a outros territórios que não o da comunidade imaginada Brasil.

Os destaques da narrativa que apontam para o tratamento do tema das desesperanças de um Brasil em crise econômica e política, tratado de maneira mundializada, relacionando com diásporas, desterritorialização e reterritorialização, já são indicativos fortes do processo de mundialização das culturas (Renato Ortiz, 2005; Octavio Ianni, 2001) em *Terra Estrangeira*. Pode-se levar em conta como o texto fílmico circulou e se legitimou pelos festivais em distintas partes do globo. A abertura do filme traz uma lista de prêmios que galgou ao longo de sua trajetória em festivais. Mais um aspecto, desde o ponto de vista da circulação e exibição que o coloca no processo de mundialização. Há uma interseção com o que Lúcia Nagib (2006b) enuncia quando fazemos menção ao tipo de roteiro que estaria em consonância com os aspectos transnacionais, legitimados por prêmios e festivais.

O uso das mídias eletrônicas como espaço público na narrativa também é evidenciado pelo uso do espaço sonoro enquanto Paco prepara o funeral da mãe. Uma rádio continua as notícias do plano econômico elaborado pelo governo do ex-presidente Fernando Collor. Seria uma dupla existência da dor. A dor pela perda da mãe e a dor social provocada pelas constantes crises do fim dos anos 1980 e início dos anos 1990. A junção do público e do privado pelo fio condutor da desesperança e do rompimento. As ações do governo em busca de rompimento do ciclo de crises em que a nação estava se junta com o momento desse jovem de perder um ente familiar que alimentava os desejos de reterritorialização.

Emblemática é a junção de juventudes perdidas, provenientes de uma mesma territorialidade, que se encontram em situações de falta de perspectivas futuras. Duas juventudes de classe média da comunidade imaginada Brasil. Paco e Alex são símbolos de uma juventude desafiada por um Estado debilitado e que buscam em processos diaspóricos o encontro de uma esperança de futuro promissor.

O processo que o levará a encontrar Alex em Portugal passa pela dor da perda e um encontro casual em um bar com um possível *patrocinador* de sua viagem. O discurso do *patrocinador* casa exatamente com as buscas de origens e de uma esperança por um futuro. Ele leva Paco a suas origens contrabandeando. Nas sequências dentro da pluripuntualidade estão as personagens Alex e seu namorado Miguel também se armando de contravenções, o namorado tentando vender pedras preciosas roubadas, e Alex vendendo o passaporte para dois espanhóis. A venda do passaporte opera uma função importante dentro da construção do discurso. Alex quer vendê-lo por três mil dólares e os espanhóis dizem que o passaporte brasileiro vale pouco, vale trezentos dólares. Uma forma de armar a ideia de que o país está tão afundado em problemas que nem no tráfico de passaportes (que é a identidade reconhecida no mundo) a nação imaginada teria valor.

Uma operação interessante de se notar em *Terra estrangeira* é que as fronteiras se debilitam e distintas nacionalidades se encontram em uma territorialidade simbólica na construção da comunidade imaginada Brasil. Nessa convivência harmônica dentro do delito, vemos franceses, portugueses, espanhóis, angolanos e brasileiros se juntarem, propondo uma relação entre etnias e mundialização como parte do desejo de mudança, como parte do processo de expectativa de vida dentro de uma situação caótica. É através da experiência mundo que os sujeitos se unem para mobilizar aspectos da expectativa de sobrevivência.

Outra operação interessante de se identificar é que quanto mais se busca a territorialidade afetiva (voltar para casa) as personagens que levam a narrativa mais se sentem estrangeiras. Uma leitura poderia ser a de um reacomodar constante de uma nova realidade mundializada. Os sujeitos estariam todo o tempo em processos desterritorializantes e o que os resta seria a memória afetiva. Um processo de constante reinvenção afetiva que existe além das fronteiras das narrativas do nacional.

Os encontros e desencontros da ida de Paco a Portugal se desenvolvem em um tom de aventura de busca. Busca pela pessoa que ia receber a encomenda que ele leva, busca por uma solução à entrega pela encomenda e a busca da territorialidade que lhe vem por herança cultural. Nessa busca os desencontros são os mais notáveis, levando uma personagem a enunciar que Portugal não é um lugar de encontros e, sim, um lugar para se perder, o lugar de desencontros. Um oráculo profético dentro da diegese que prenuncia os fatos do argumento. Por outro lado, é uma problematização das diásporas, levando uma construção explícita dentro da diegese da problematização da diáspora.

Um fator desconcertante no processo de busca de *sua* territorialidade é que o espaço onde se encontram as distintas alteridades é o de um território que ainda não se identifica como Europa. O ir para Europa, o estar no centro, ainda não está nesse lugar que é apresentado e tematizado por *Terra estrangeira*. O território onde se desenvolve o filme ainda é inconstante, múltiplo e de busca. Esse aspecto pode-se relacionar diretamente com as questões diaspóricas de busca constante de uma territorialidade por expectativa de vida, dentro do caráter transitório e frágil dos sujeitos presentes nesse processo.

Terra estrangeira se refere à fuga daqueles que estão perdidos e fora do lugar. São brasileiros que se encontram em processo de desesperança, em busca de

expectativas de vida. Um paralelo forte com os problemas políticos, econômicos e sociais que a comunidade imaginada atravessou ao longo dos anos 1980 e início dos 1990.

***Como nascem os anjos* (Salles, 1996) e os territórios dentro da comunidade brasileira mundializada**

A saga errática das personagens Branquinha, Japa e Maguila, em *Como nascem os Anjos* (1996), direção de Murilo Salles, se inicia de maneira bem emblemática. Há uma equipe de televisão alemã no morro da Santa Marta e Branquinha insiste que é uma boa personagem a ser entrevistada; é pré-adolescente e casada, e quer ser muito importante no morro. Seus sonhos passam longe do que seriam empregos formais.

A primeira imagem do texto fílmico é a personagem Branquinha em primeiro plano com a favela ao fundo, negociando sua participação em um filme por cinquenta dólares. Sua decepção em saber que sua imagem será exibida em outros territórios e não no território dela causa decepção. O debate da territorialidade se abre. Abre-se para a construção dos moradores da favela de maneira desterritorializada. Branquinha entra no discurso do olhar do *asfalto* para a favela como um território de sujeitos não adaptados a normativa social. Ela é uma pré-adolescente já casada, e usa esse fator para tentar negociar com o produtor da televisão alemã seu caráter de sujeito não adaptado às normativas sociais.

A apresentação das personagens segue com a introdução de Maguila, um adulto com traços infantilizados e com aparente atraso mental com relação a sua idade real. Seu universo inicial é o tráfico de drogas, no qual sua posição não é notável até que, por seguir as instruções do traficante, Maguila mata o mesmo, tendo que fugir do morro. Planos mais fixos e abertos aproveitando o enquadramento que ressalta o espaço para apresentar uma casa de uma favela; poucos giros de câmera e primeiros planos são os recursos para apresentar Maguila.

Branquinha aparece dando entrevista para a televisão alemã - diz não ter sonhos, apenas o desejo de ser respeitada pelos moradores da favela, mais especificamente pelos traficantes. Seguimos com a introdução de Japa, um garoto mulato que sonha em ser jogador de basquete e tem idolatria pelos jogadores estadunidenses. Japa já apresenta aspectos mais mundializados. Ele tem sonhos. Sonha em jogar basquete ou fazer parte do universo do basquete estadunidense. Uma contraposição de desejos das personagens: uma voltada para o seu território, com todas as implicações sociais, e a outra personagem já se relacionando com processos da mundialização.

Através da apresentação das personagens de maneira direta e clara, observamos as estratégias de transparência e clareza com relação à narrativa proposta por Murilo Salles. É apresentada a favela, o tráfico, a televisão estrangeira que quer captar e entender os membros da comunidade, juntos já atuando de maneira bem clara em suas funções para apresentar as personagens e amar a saga.

O desenrolar das ações segue premissas erráticas e tudo parece acontecer como único destino possível. O tiro no traficante, a fuga no horário de pico de saída da favela, o sequestro do carro na entrada da favela, a parada para urinar, a abertura

do portão da mansão, a entrada das personagens na casa para pedir para urinar e o tiro que Maguila toma do motorista do advogado estadunidense são exemplos do encadeamento de ações que constroem a base para a continuidade das ações no território da mansão. As consequências são impensadas ou, quando um pouco armadas, mentalmente são infantis e débeis. Seria um script já armado pela condição social das personagens apresentadas e o que elas fazem seria nada mais do que seguir o que já está “inscrito” no percurso reservado a elas.

A violência e a presença do tráfico tem um tratamento totalmente naturalizado por parte dos habitantes dessa comunidade e a construção de sonhos possíveis, ou futuros possíveis, se passa através do aparato discursivo midiático. O sonho de Branquinha é ser uma pessoa importante na favela, aparecer na TV e ter aceitação local dando força aos aspectos de pertencimento a esta comunidade. O sonho de Japa é fazer parte do espetáculo armado dentro do basquete estadunidense.

A câmera se inscreve em distintas estratégias nos dois principais territórios do filme: a favela e a mansão. Na mansão, a câmera se torna uma espécie de dispositivo revelador de diferenças territoriais e sociais, passeando pelo novo espaço de maneira mais contemplativa do que no espaço favela – que já é admitido como natural. Cenas curtas, posição de câmera fixa. O território da mansão é um espaço a ser conhecido; é o outro território; é uma espécie de nação construída, imaginada. Dessa maneira, o tempo a ser percorrido pela câmera nesse espaço é maior, com menos cortes, dando o aspecto de contemplação do novo território.

No território estrangeiro da mansão o reconhecimento e o deslumbramento são latentes pelas palavras das personagens: “a gringa é lindona”; “que casa mais estranha”; “a língua que falam é estranha; manda ela falar a língua de gente”. A empregada doméstica é a tradutora dos dois mundos/território. Ela é a que explica às personagens da favela o funcionamento das coisas da mansão, levando Japa a enunciar, na cozinha e com espanto, as maravilhas dos eletrodomésticos estadunidenses, concluindo que tudo funciona perfeitamente. Uma brecha irônica de produção de produtos que segue a máxima presente nos anos 1990 de que os produtos importados são melhores que os feitos no Brasil.

Branquinha brinca com a filha do advogado estadunidense, como se fosse sua boneca Barbie. Pede a ela para se despir, analisando e contemplando os seus seios. Branquinha a veste, e brinca com as roupas para que ela esteja muito bonita diante das câmeras da televisão. A relação passa por tentativa de identificação; Branquinha tenta agradecer à filha do advogado, tenta se aproximar através de gestos carinhosos não correspondidos.

Uma cena emblemática de Japa é quando, ao percorrer sozinho o território da mansão, descobre os tênis de marca internacional, a música rap e funk em um reproduzidor de CDs e vê, desde a janela, a Rocinha. Contempla a favela como lugar de afeto, quase como um objetivo a ser alcançado. Desde longe, em outro espaço social que não é o seu, o ver a Rocinha o traz de volta a um território conhecido e desejado. Em uma das arquiteturas de fuga da situação, a Rocinha é o destino desejável.

A construção da participação da polícia, representando o Estado na situação, é questionada por todos, seja pelos membros do território mansão ou pelos do território favela. A polícia é desacreditada e não hábil para a solução do dilema.

Retomando García Canclini (2008), o espaço público é dado e atualizado através dos dispositivos midiáticos, em especial a televisão. O dispositivo informa sobre as mazelas sociais dentro da comunidade imaginada, mais especificamente sobre as falhas do Estado como provedor do bem estar. Pode-se averiguar como exemplos do discurso público dentro do aparato midiático a greve dos médicos dos hospitais públicos, o caos no trânsito na cidade, os juros altos da economia brasileira e a violência urbana. A televisão entra mais diretamente no espaço público que a própria polícia - representando o poder de segurança gerido pelo Estado. As televisões descobrem com facilidade a frequência do rádio usado pela polícia e em minutos, já estão preparados para articular o fato jornalístico.

No estranhamento causado pela errática entrada dos favelados na mansão, revelam-se idealizações dos distintos espaços sociais. No caso de *Como nascem os anjos*, o estranhamento é ainda mais problematizado, pois envolve a esfera do estrangeiro no processo do embate pobre/rico dentro da comunidade imaginada.

A representação do dispositivo midiático alemão, no início do filme, busca lugares comuns do que se imagina da favela. Diferente de processos usados por Eduardo Coutinho, no documentário *Babilônia 2000* (Coutinho, 2000), por exemplo, em que há uma clara elaboração por parte de uma das pessoas filmadas dizendo que precisa se arrumar para gravar a entrevista. Coutinho e sua equipe dizem que não, que ela está bem para a entrevista; então, a entrevistada diz que entendeu o objetivo, que eles querem uma imagem de comunidade. Esse gesto na entrevista a Coutinho é revelador, pois aponta a pré-disposição de construção por parte do dispositivo midiático em seguir os discursos armados para as comunidades pobres das favelas (Lins; Mesquita, 2008). No filme de Murilo Salles, a equipe alemã do início do filme se encaixa na corrente já naturalizada de representação dos excluídos. A busca da imagem da comunidade é a afirmação do já dito e visto sobre o tema. Branquinha se encaixa nesse sistema. O seu objetivo é negociar com os estrangeiros para ter sua imagem mais fortalecida no seu território. Ela embarca na naturalização da representação dos excluídos sabendo como agir. Ela se coloca no lugar de não ajustada socialmente para ter sua imagem no aparato midiático.

A relação armada entre os estrangeiros que habitam a mansão revela as descrenças com relação aos órgãos públicos brasileiros, principalmente a polícia. A filha do advogado é importante para essa construção, pois continuamente revela que a polícia não é suficientemente competente para a solução do problema que estão vivendo. Além do mais, o pedido da presença de uma organização não-governamental e da embaixada estadunidense para garantir que os meninos não serão violados em termos de direitos humanos é outro fato revelador da construção da não habilidade dos órgãos estatais brasileiros em tratar de assuntos como este.

Mas, por que os habitantes da mansão são estrangeiros? E por que a realização documental por um aparato midiático no início do filme também é estrangeira? Seriam esses dados suficientes para a construção de uma narração do nacional mais mundializada? Esses dados são indicativos e sintomáticos de uma produção fílmica que assume a estética e a maneira de narrar de cinematografias hegemônicas, sem questionar, apenas mostrando e construindo uma representação do espaço social no espaço fílmico. Ivana Bentes (2007) enuncia que:

Territórios de fronteiras e fraturas sociais, territórios míticos, carregados de simbologias e signos, o sertão e a favela sempre foram o “outro” do Brasil moderno e positivista:

lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de “tipicidade” e “folclore”, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade (Bentes, 2007: 242).

O referido cartão postal da favela entra em um mundo globalizado economicamente e as suas relações com o território estrangeiro apresentados no filme de Salles são indicativos para a contraposição do *outro* Brasil moderno e globalizado. O envolvimento seria não só de um devir-Brasil, como de um devir-mundo, de acordo com os enunciados de Giuseppe Cocco (2009). Nesse sentido, poderíamos associar essa questão ao que Cocco chama de “uma das faces tendenciais da nova configuração de poder” (Cocco, 2009: 117), ao afirmar que:

[...] é na “brasilianização” que o biopoder também se torna poder de morte, uma regulação da população que confina setores da população pobre e jovem nos campos das favelas e das periferias, na condição de Homo Sacer: vidas indignas de serem vividas; matáveis, mas não sacrificáveis (Cocco, 2009: 117).

A solução dada por Salles é taxativa: pobre mata pobre. Os estrangeiros não são mortos e a saga errática se fecha na morte dos pobres. Japa mata a empregada e, posteriormente, no desenlace do filme, Japa e Branquinha se matam.

Considerações finais

Retomando a Babha (2010), os filmes analisados apresentam a performance do nacional calcada na tematização muito forte do território e de suas questões sociais, econômicas e políticas. É um modelo de narração do nacional que se inscreve na visualização das questões sociais atreladas a um modo de narração fílmica que não apresentam muitas intenções de rupturas estéticas com a narração clássica. A partir dos exemplos dados, podemos ousar em inferir que o ciclo do *Cinema da Retomada* está imbricado performaticamente em duas estratégias. Uma dentro do que seria o diálogo com momentos anteriores da cinematografia brasileira, seja pela temática ou pelos espaços abordados no campo pró-fílmico, e outra que seria a do desenvolvimento do pensamento mais mundial da produção cultural dentro da comunidade imaginada brasileira. Nesse aspecto, esse ciclo dialoga com ciclos anteriores, tendo-os como patrimônio cultural nacional, e fazendo as devidas reverências a esse patrimônio. Dentro da mesma estratégia performática, também assume a cinematografia mundial como patrimônio, usando estratégias de narração dentro das expectativas de recepção em festivais internacionais, assim como apresentando o desejo de mundializar. É nesse aspecto relacional que se identificam os processos de criação baseados no eixo global/local que ensejam um novo momento para a pedagogia do nacional.

Por outro lado, há uma estratégia de interpenetração das culturas devido ao panorama social, econômico e político dos anos 1990. Mas, não apenas a interpenetração é responsável pela abertura a uma estética e narrativa transnacional. A naturalização do sentido de busca do mundo faz com que o ciclo da *Retomada* se aproprie de procedimentos, sejam temáticos, narrativos ou estéticos, de maneira a continuar a busca pelo mundo contextualizado na globalização econômica.

A análise dos filmes apresentados aponta para a existência de componentes de identificação dos processos de mundialização (Ortiz, 2005). Visto em conjunto, os

procedimentos tencionam as questões sociais ainda pendentes dentro da comunidade imaginada brasileira e tematizados anteriormente na cinematografia brasileira. O processo de questionamento da inclusão da comunidade imaginada Brasil no sistema de globalização econômica pode ser ressaltado pelos questionamentos elaborados pelo texto fílmico de Salles e Thomas. Há um posicionamento de apontar questões que colocariam em dúvida a inserção do Brasil em um modelo de globalização econômica vigente. Terra Estrangeira entra com o contexto de crises econômicas para questionar as esperanças de uma geração que vivencia constantes mudanças na economia. Busca na diáspora a justificativa para um futuro melhor.

O território está fortemente presente dentro da construção discursiva dos filmes com diferentes posicionamentos. Em Terra estrangeira, através da desterritorialização é que se arma o discurso e tendo a diáspora como o norte para a concretização. Em Como nascem os anjos, são demarcados territórios dentro da comunidade imaginada para armar os embates sociais. A favela e a mansão criam a questão espacial para o desenvolvimento dos questionamentos sociais. Seria, então, um modo de construção de narração do nacional que toma a ambiguidade do dentro e fora desta comunidade imaginada como procedimento para a potência dos encontros e desencontros.

Bibliografia

- Agamben, G. (2009). O que é um dispositivo?, em Agamben, Giorgio, *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, p. 25-54. Chapecó, Brasil: Editora Argos.
- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bentes, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome, em *Revista ALCEU*, [S.l.] v.8 - n.15, p. 242-255, jul/dez 2007.
- Bhabha, H. K. (2010). *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Bhabha, H. K. (2013). *O local da cultura*. Belo Horizonte, Brasil: Editora UFMG.
- Cocco, G. (2009). *MundoBraz: o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Record.
- García Canclini, N. (2008). *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, 4ª ed. 4ª reimpr. São Paulo, Brasil: Edusp.
- Gaudreault, A.; Jost, F. (2009). *A narrativa cinematográfica*. Brasília, Brasil: Editora da UNB.
- Ianni, O. (2001). *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Civilização Brasileira.
- Ikeda, M. (2015). *Cinema Brasileiro a partir da Retomada: Aspectos Econômicos e políticos*. São Paulo, Brasil: Editora Summus.

Lins, C.; Mesquita C. (2008). *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Jorge Zahar.

Nagib, L. (2006). *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia e distopia*. São Paulo, Brasil: Editora Cosac Naify.

Nagib, L. (2006b): Going global: the brazilian scripted film, en Harvey, S. *Trading Cultures: global traffic and local cultures in film and television*. United Kingdom, Eastleigh: Editora Jonh Libbey

Ortiz, R. (2005). *Mundialización: saberes y creencias*. Barcelona, España: Ediciones Gedisa.

Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Brasil: Editora Paz e Terra.

Filmografia:

Coutinho, E. (Dir.) (2000). *Babilônia 2000* [Documental, 80 min]. Brasil: VideoFilmes / Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) / TV Zero.

Camuratti, C. (Dir.) (1995). *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* [Largometraje]. Brasil.

Salles, W. y Thomas, D. (1995). *Terra Estrangeira* [Largometraje]. Brasil: VideoFilmes.

Salles, M. (1996). *Como nascem os anjos* [Largometraje]. Brasil: Empório de Cinema / Riofilmes.

Eduardo Dias Fonseca

É professor da área de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA), na subárea de Produção e Administração Cultural na América Latina. Doutorando do programa Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. Autor do livro *Mundialização no cinema da retomada*.

Contacto: eduardo.fonseca@unila.edu.br

Cómo citar este artículo:

Dias Fonseca, E. (2018). Uma proposta de narração do nacional no Cinema da Retomada: A comunidade imaginada Brasil em *Terra Estrangeira* (1995) e *Como nascem os anjos* (1996). *Toma Uno*, 6(6), 81-93.



