

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

FLÁVIO BARBARA REIS

“LUZ NO FUNDO DA TELA”: A LEGITIMAÇÃO DE *TERRA ESTRANGEIRA* E
CENTRAL DO BRASIL COMO CONTRAPOSIÇÃO À INDÚSTRIA CULTURAL
ATRAVÉS DA IMPRENSA

MARIANA

2014

FLÁVIO BARBARA REIS

“LUZ NO FUNDO DA TELA”: A LEGITIMAÇÃO DE *TERRA ESTRANGEIRA* E
CENTRAL DO BRASIL COMO CONTRAPOSIÇÃO À INDÚSTRIA CULTURAL
ATRAVÉS DA IMPRENSA

Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História.
Orientador: Prof. Dr. JEFFERSON JOSÉ QUELER

Mariana

Instituto de Ciências Humanas e Sociais – UFOP

2014

FLÁVIO BARBARA REIS

Monografia apresentada ao curso de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Jefferson José Queler

Data de aprovação: ____/ ____/ ____

Avaliadores:

Prof. Dr. Jefferson José Queler (UFOP)

Prof. Me. Juam Carlos Thimótheo

MARIANA
Instituto de Ciências Humanas e Sociais/ UFOP
2014

AGRADECIMENTOS

A minha paixão pelo cinema começou quando eu era criança, nos dias em que meu pai, Urbano de Oliveira, me levava à locadora para escolher qual seria a diversão do final de semana. Quase sempre era uma animação dos estúdios Walt Disney. Aquele mundo mágico me inspirava e, de certa maneira, ela ainda continua dentro de mim até hoje. Por este motivo, primeiramente gostaria de agradecer ao meu pai, a quem devo muito o carinho que tenho pela sétima arte.

Em segundo lugar, gostaria de agradecer à minha tia Cida Oliveira, por estar incondicionalmente ao meu lado todos esses anos de minha trajetória pessoal e também da minha trajetória profissional. Todos os dias de minha carreira eu dedico a você e sua inspiração em transmitir educação. Agradeço também à minha mãe, que é meu ombro amigo e que, com toda a sua paciência, me acolhe nos meus momentos mais sombrios com suas palavras doces e carinhosas.

Com a mesma afeição, agradeço ao meu orientador, Jefferson José Queler, por ter me apoiado e aceitado a tarefa de me conduzir pelo estudo da mídia e pela confiança depositada em meu trabalho. Não obstante, também agradeço ao meu querido mestre Juam Carlos Thimótheo, com o qual toda minha pesquisa começou, ao me acolher e me mostrar os primeiros passos para desempenhar o ofício de historiador.

Não poderia deixar de agradecer também a Universidade Federal de Ouro Preto que me recepcionou tão bem. Com carinho muito especial, vou sempre me lembrar do Instituto de Ciências Humanas e Sociais, que com todos os seus encantos e beleza, foi pedra fundamental de toda a minha formação, em conjunto com os seus funcionários e professores.

As amizades que vão ficar para a vida toda são a prova de que esses anos que passei em Mariana foram excepcionais, por isso agradeço em especial: Ana Paula Carvalho que, desde que entrou em minha vida, se fez plenamente presente se tornando indispensável; Jesus Ferreira e Lena Azevedo, que deixaram os meus dias mais divertidos e me mostraram caminhos pelo qual poderia seguir; Felipe Ferreira, que nunca deixou eu me abater, sempre pronto para uma aventura. Agradeço aos amigos das repúblicas Ploc e AtéCubanos que fizeram os meus dias muito mais agradáveis. Não poderia deixar de agradecer também à República Deuses do Gólo por me permitirem

fazer parte de sua família e de terem me recepcionado por quatro anos maravilhosos e, certamente, inesquecíveis.

Por fim, agradeço a uma das pessoas mais importantes da minha vida: minha melhor amiga e confidente Jéssica Gentil Lima. Minha sincera gratidão por tudo de bom que fazes por mim, por todos os conselhos, por todas as advertências e pelo apoio integral em todas as decisões de minha vida.

RESUMO

O cinema brasileiro quase viu o seu fim com a falta de incentivos estatais logo nos primeiros anos da década de 1990. Contudo, com a aprovação de leis de incentivo que foram criadas durante o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, foi possível um significativo aumento na produção cinematográfica brasileira. Nesse momento, os cinemas brasileiros receberam *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil*, ambos do diretor Walter Salles Jr., dentre os filmes lançados nesse período. Eles foram bem recebidos pela crítica especializada e, principalmente, pelo público, tornando os filmes grandes sucessos dos anos 90. Neste trabalho, procuro identificar se as críticas escritas nesse período os identificavam como um novo cinema que estava surgindo no Brasil, se contrapondo à indústria cultural – pornografias e pornochanchadas – consolidada nas décadas de 1970 e 1980. Também procuro identificar um viés de crítica social e de construção da identidade nacional em ambos os filmes, discutindo assim a história do cinema brasileiro durante a década de 1990. Para isso, o trabalho utiliza como fontes os referidos filmes e as matérias e críticas dos respectivos longas-metragens que foram veiculadas na *Revista Veja*, no *Jornal do Brasil* e na *Folha de São Paulo* entre os anos de 1994 a 1999.

Palavras-chave: cinema brasileiro; indústria cultural; Walter Salles, imprensa; Retomada do Cinema Brasileiro.

ABSTRACT

Brazilian cinema almost saw its end with the lack of state incentives in the first years of the 1990s. However, with the approval of incentive laws that were created during the administration of President Fernando Henrique Cardoso, was possible a significant increase in Brazilian film production. In this moment, the Brazilian cinemas received the movies *Terra Estrangeira (Foreign Land)* and *Central do Brasil (Central Station)*, both of the film director Walter Salles Jr., among the films released during this period. They were well received by critics, and especially the public, making them the greatest films of the 90s. I seek to identify whether critical writings in this period identified them as a new cinema that was emerging in Brazil, in contrast to industry cultural – pornography and *pornochanchadas* (movies which mix comedy and eroticism) – consolidated in the 1970s and 1980s also try to identify a bias of social critique and construction of national identity in both movies, so discussing the history of Brazilian cinema during the late 1990s to this end. The work uses sources such as films and articles and reviews of the feature films, that were broadcast on *Revista Veja*, *Jornal do Brasil* and in the *Folha de São Paulo*, between 1994-1999.

Keywords: Brazilian cinema; cultural industry, Walter Salles, press; Brazilian 1990s cinema

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena de <i>Carlota Joaquina – A Princesa do Brasil</i> , de Carla Camuratti	15
Figura 2 – Cena de <i>Banana Is My Business</i> , de Helena Solberg.....	17
Figura 3 - Cena de <i>Abril despedaçado</i> , de Walter Salles	19
Figura 4 – <i>Terra Estrangeira</i> : discurso de Zélia Cardoso.....	25
Figura 5 - <i>Terra Estrangeira</i> : personagens diminuídos	26
Figura 6 – <i>Central do Brasil</i> : personagens diminuídos.....	27
Figura 7 – <i>Central do Brasil</i> : pessoas reais dão depoimentos na Estação Central do Brasil.....	28
Figura 8 – <i>Central do Brasil</i> : cores opacas e closes nos personagens.	30
Figura 9 – <i>Central do Brasil</i> : planos abertos e cores mais vivas	31

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 – CENÁRIO NACIONAL E RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO	12
1.1 – Indústria Cultural e décadas de 1970 e 1980	12
1.2 – A Retomada do Cinema Brasileiro.....	13
1.2.1 – Os vários produtos da Retomada	14
1.2.2 – O ponto final da Retomada	20
2 – POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES DOS FILMES <i>CENTRAL DO BRASIL</i> E <i>TERRA ESTRANGEIRA</i>	22
2.1 – O diretor Walter Salles Jr.	23
2.2 – <i>Terra Estrangeira</i> : deixando o Brasil	24
2.3 – <i>Central do Brasil</i> : a volta para casa	28
3 – MÍDIA IMPRESSA: VISÕES DE <i>TERRA ESTRANGEIRA</i> E <i>CENTRAL DO BRASIL</i>	32
3.1 – Recepção dos filmes	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro na década de 1990 foi de sua quase extinção ao seu renascimento. Com o término do Regime Militar e a eleição por voto direto de Fernando Collor de Melo, o país quase paralisou com suas políticas culturais de cinema. Uma das primeiras medidas tomadas em seu governo em relação à cultura, foi fechar de vez a EMBRAFILME, empresa estatal brasileira que dava fomento à maioria das produções nacionais, que já se encontrava em decadência. Também fechou o Concine (órgão gestor do cinema brasileiro fundado em 1976) e a Fundação de Cinema Brasileiro. Os produtores e cineastas já não podiam mais contar com o fomento estatal para a realização de suas obras. Nesse período, a produção de longas metragens foi reduzida à praticamente zero. Restou somente o incentivo de alguns canais restritos de TV que foram oferecidos a poucos produtores. Entretanto, após o *impeachment* de Collor, em 1992, os cineastas recomeçam a produzir, a passos lentos.

No dia 20 de julho de 1993 é criada a Lei do Audiovisual, na qual pessoas físicas ou jurídicas podem investir no cinema nacional sendo que esse investimento pode ser dedutível do imposto de renda. Após essa medida, as produções no Brasil vão ganhando força e, a partir de 1994, o cinema nacional começa a viver a *Retomada do Cinema Brasileiro*, nome que ficou gravado na historiografia. Alguns pesquisadores não acreditam que houve realmente uma retomada, mas sim um *boom* criativo que fora resultado de um país que estava acumulando traumas políticos desde a ditadura militar (NAGIB, 2002). O estopim dessa fase do cinema nacional se deu com *Carlota Joaquina – A Princesa do Brasil*, filme de Carla Camurati, lançado em 1994. O filme é lembrado como um marco inicial, pois rompeu a barreira do um milhão de espectadores no cinema, algo que não acontecia há anos. No ano seguinte ao lançamento de *Carlota Joaquina*, veio a público o filme *Terra Estrangeira*, do diretor Walter Salles Júnior, que fora considerado um marco no cinema brasileiro, sucesso de crítica e audiência.

O que marcou o período da retomada foi o aprofundamento na tentativa de captar um Brasil que fosse real, ou seja, uma maneira de elevar um sentimento de busca por uma identidade nacional. A redescoberta do país por alguns cineastas rende um grande aumento na produção cinematográfica e isto pode significar até uma retomada da abordagem a respeito da pátria, uma vez que os filmes da retomada trazem questões relativas às raízes brasileiras.

Assim como o Cinema Novo, os filmes desse período buscam uma identidade nacional, "mas não apresentam uma proposta política concreta, não há uma preocupação de movimento" (GONÇALVES, 2008: 44). Walter Salles tem uma filmografia constante e marcante no cinema brasileiro. Em seus longas-metragens, temas comuns são encontrados, como a busca pela identidade e, de acordo com Mariana Mol Gonçalves, o cinema de Salles preocupa-se em "investigar o homem e suas relações" (GONÇALVES, 2008: 11), possuindo assim um caráter humanista, ou seja, em seus filmes os seres humanos possuem uma postura de vida democrática tendo o poder de dar sentido e forma às suas próprias vidas, o que confere um caráter universal aos filmes do diretor.

Os capítulos deste trabalho de conclusão de curso estão divididos da seguinte forma: primeiramente procuro mostrar o surgimento de uma indústria cultural no Brasil e a forma que ela toma na cinematografia nacional. Feito isso parto para uma explicitação de como se deu a *Retomada do Cinema Brasileiro* e alguns dos produtos que foram lançados no período. No segundo capítulo, procuro abordar as obras *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil*, do diretor Walter Salles (o primeiro possui uma parceria de co-direção com Daniela Thomas). Por fim, no último capítulo, procuro trazer as críticas e matérias veiculadas em três importantes impressos do país (*Jornal do Brasil*, *Revista Veja* e *Folha de São Paulo*) procurando identificar em que medida eles enxergaram os filmes e a retomada como uma forma de contraposição à indústria cultural brasileira.

1 – CENÁRIO NACIONAL E RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO

1.1 – Indústria Cultural e décadas de 1970 e 1980

Primeiramente, se faz necessário discutir o que aqui interpreto como “indústria cultural” no Brasil e, para isso, parto principalmente do trabalho de Renato Ortiz, *A Moderna Tradição Brasileira* (1988). No livro, o sociólogo diz que após o golpe de 1964, os governos militares reconheceram o quão importante se mostravam os meios de comunicação de massa em sua capacidade de difundir ideias. Visando uma forma de controle da população, o governo cria meios de incentivo a essas mídias, que serão distribuídas de forma massiva para despertar no público uma comoção coletiva (ORTIZ, 1988).

Percebe-se que Ortiz parte da concepção de Theodor Adorno e Max Horkheimer para definir o que ele pensa a respeito de indústria cultural, ou seja, ele acredita que essa indústria entrega um produto ao consumidor de acordo com suas necessidades, e esse público não vai gerar resistência em receber esse produto. É sabido também que a indústria cultural vai levar a uma padronização e produção em série, o que descarta a possibilidade de um cinema de autor, onde tudo é trabalhado minuciosamente (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Mas o cinema de autor, por outro lado, teve o seu espaço na história do cinema brasileiro, ficando consagrado em críticas e festivais, porém bastante ignorado pelo grande público.

Este cinema de autor pode ser caracterizado na figura Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro que possui um alto teor revolucionário buscando uma identidade brasileira que fora partilhada por artistas com início na década de 1950. A ideia era buscar a transformação e erguer um “homem novo”, contraditoriamente buscando esse homem novo no passado, um homem não contaminado pela sociedade capitalista. Com o AI-5, em 1968, essa estrutura revolucionária de busca pela brasilidade começa a se dissolver e, paradoxalmente, junto com a censura, viu-se crescer um projeto modernizador da comunicação e cultura mediado pelo Estado. Esse caráter revolucionário entra em declínio dando espaço apenas para a “brasilidade” nas artes, sem a particularidade insurreta. O cinema revolucionário era alvo de censuras, o que fez com que o cinema que pouco refletisse o cenário político ganhasse mais espaço. De acordo com o trabalho de Marcelo Ridenti (2004), pode-se compreender que o que ele denomina de “estrutura de sentimento revolucionária”

deixa de ser dominante após 1968 e, em muitos casos, foi uma ideologia que ajudou a legitimar a indústria cultural (RIDENTI, 2004).

Os filmes produzidos pela indústria cultural, em sua grande maioria, foram as pornochanchadas e pornografias¹. Esse fato se deve a criação da EMBRAFILME, empresa criada em 1969 e também do Instituto Nacional de Cinema, criado em 1966, ambas estatais fomentaram a produção nacional desde a sua criação até o final da década de 1980. Essas empresas financiaram os cinemas autorais também, porém, devido à censura imposta à época, esses filmes ficavam à margem, não estabelecendo um contato com o grande público, liberando assim um maior espaço para os filmes que não refletiam de maneira crítica o cenário sócio-político então vigente. Havia, contudo, uma parcela de cineastas que foram contra essa implementação da EMBRAFILME pela maneira como ela se deu, sem consulta qualquer à classe interessada (SOLER, 2002).

1.2 – A Retomada do Cinema Brasileiro

Após o fim do regime militar, é eleito, por voto direto do povo pela primeira vez no país após os chamados anos de chumbo, Fernando Collor de Melo. Com uma de suas medidas governamentais, o Programa Nacional de Desestatização (PND), a EMBRAFILME é extinta. O país então vai encontrar-se paralisado com suas políticas culturais de cinema, de acordo com dados apresentados pela jornalista Maria do Rosário Caetano (CAETANO, 2007). Extintos também, o órgão gestor de cinema, criado em 1976, *Conselho Nacional de Cinema* (Concine) e a *Fundação de Cinema Brasileiro*. A produção de películas nesse período foi reduzida a “praticamente zero”², restando apenas produções de alguns documentários que foram patrocinados por canais restritos de TV (ORICCHIO, 2003). Após o *impeachment* do presidente Collor, em 1992, o país vai viver o que ficou conhecido pelo público e pela historiografia como a Retomada do Cinema Brasileiro.

Fernando Collor de Melo vai representar um divisor de águas para o cinema brasileiro, pois as suas políticas neoliberais vão deixar o cinema e a cultura como simples mercadorias. Nos primeiros anos da década de 90 o cinema vai sair do imaginário popular brasileiro. Não

¹ Renato Ortiz nos traz os dados que em 1984 a produção de pornografias e pornochanchadas chegam a 71% do que fora produzido naquele ano. Por esta razão consideramos que os filmes mais despolitizados são a grande maioria. (ORTIZ, 1988:124)

² Termo muito caro a Luiz Zanin Orichchio em seu livro *Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada*. Nele o autor defende a ideia de que o cinema não foi extinto completamente durante a era Collor e apresenta dados que comprovam a sua teoria.

havendo filmes nacionais, o cinema só tem espaço então para uma presença estrangeira, ou seja, filmes que em sua maioria são hollywoodianos, de forma maciça e violenta, realidade que assombra o país desde o início do século XX (BERNARDET, 2009). Nos primeiros anos da década 90 essa presença será mais agravada, pois Collor além de acabar com as empresas estatais de cinema, não irá deixar outro meio de incentivo, fazendo com que o cinema nacional dependa exclusivamente de capital privado. Por exemplo, o jornalista e crítico Marcos Strecker (2010) nos mostra que “em 1998, apenas 700 das 5 mil salas de cinema que existiam no Brasil antes do plano Collor haviam sobrevivido” e que no mês de abril do mesmo ano, “450 dessas salas estavam ocupadas por *Titanic*, e mais de 150 pelo *Homem da Máscara de Ferro*” (STRECKER, 2010: 70).

A produção do país só irá aumentar com a Lei do Audiovisual, sancionada em 20 de julho de 1993, que permite a captação de recursos via incentivo fiscal. Com o cargo de presidente passado a Fernando Henrique Cardoso, os incentivos ao audiovisual no país serão retomados. As produções crescem consideravelmente a partir de 1994 e o estopim desta onda de produções será com o longa-metragem *Carlota Joaquina - A Princesa do Brasil* (1994), da cineasta Carla Camurati. Luiz Zanin Oricchio (2003) estabelece *Carlota Joaquina* como o marco zero da retomada, pois o filme quebra a barreira do um milhão de espectadores, sendo que o seu modo de produção fora quase caseiro (ORICCHIO, 2003). Após o sucesso do filme de Camurati, o público passa a falar novamente sobre cinema brasileiro e o cineasta Walter Salles Jr., em parceria com Daniela Thomas, lançam seu longa-metragem *Terra Estrangeira*, consolidando assim a volta do cinema brasileiro.

1.2.1 – Os vários produtos da Retomada

A Retomada do Cinema Brasileiro pode ser dividida em diversos capítulos, como nos mostra o pesquisador Luiz Zanin Oricchio em seu livro *Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada* (2003). Os filmes lançados neste período não pertenciam a uma só classe ou temática, resultando assim numa diversidade muito grande. Podemos perceber que durante a década de 1990 o cinema lançou diversos assuntos, que incluíam conteúdos históricos, adaptações literárias e também filmes com temática de forte apelo social, como violência urbana, racismo, sistema penitenciário e exclusão social.

Dentre essas produções, começo aqui a comentar aquelas que possuem a temática histórica, mesmo que esse não seja um dos principais temas tratados pelo cinema nacional ao longo de sua história. Filmes com esse conteúdo no país geralmente foram feitos como uma forma de “contestação de regimes opressivos” e também para a difusão de valores nacionalistas, como alguns lançados nas décadas de 1960 e 1970. No entanto, os filmes com essa temática não são produzidos em larga escala na cinematografia brasileira, contudo ganham força expressiva na década de 1990. O longa-metragem que fora o precursor de todo o movimento, o já citado *Carlota Joaquina – a Princesa do Brasil*, faz uso da tônica de fundo histórico. Carlota foi um filme que provocou muitas reações; aqui tomo as palavras de Oricchio. Causou respostas diversas do público bem como da crítica, pelo modo como retratou os personagens, de forma caricata e exagerada. Entretanto teve uma ótima resposta do público, fazendo com que atingisse mais de um milhão de espectadores.



Figura 1 - Cena de *Carlota Joaquina – A Princesa do Brasil*, de Carla Camuratti
Personagens estereotipados misturados à pesada direção de arte

Parte do filme é narrada em uma língua estrangeira, o inglês, fazendo com que questões acerca do número de seus espectadores sejam levantadas. Oricchio atrela o sucesso ao fato de que o público brasileiro já estava acostumado a assistir filmes legendados. Todavia

este argumento se torna frágil ao percebermos que outras produções nacionais, faladas em línguas estrangeiras, fracassaram ao tentar atingir o público (ORRICCHIO, 2003: 38). A título de curiosidade, podemos exemplificar com *A Grande Arte*, filme de Walter Salles que fora reprovado tanto pela crítica, quanto pelo público. Já outra impressão deixada é a de Maria do Rosário Caetano (2006), que afirma que a impressão deixada é que os filmes apostam na inserção do cinema nacional no mercado internacional, por isso alguns deles são falados em outras línguas e/ou possuem algum personagem estrangeiro (CAETANO, 2006).

Outra consideração que é lançada por Oricchio, para tentar explicar a grande safra de filmes históricos, é de que algumas obras foram envolvidas pelas comemorações dos 500 anos do Brasil. Para tanto, elas foram muito mais fundo nos temas, buscando os mitos de origem do país (*Desmundo*, de Alain Fresnot e *Hans Staden*, de Luís Alberto Pereira) ou com “as pedras fundamentais da nação” (*Brava Gente Brasileira*, de Lúcia Murat).³ Os três filmes, além de tratarem de temas históricos, passam por um tópico bastante caro à Retomada: a questão da identidade nacional. Por fim, uma última característica que pode ser destacada nos filmes com teor histórico, é que eles se preocupam muito com a sua direção de arte, fazendo com que ela passe a ser uma parte dominante da produção, o que pode prejudicar o entendimento do processo histórico. Para Oricchio, o entendimento do período acaba ficando em segundo plano (ORICCHIO, 2003: 56).

Luiz Zanin Oricchio (2003) defende que “pensar o Brasil como uma totalidade era ambição do cinema dos anos 1960” (ORICCHIO, 2003: 59), ou seja, era algo que estava muito em evidência com, principalmente, os cinema novistas talvez numa tentativa de enxergar a especificidade do país. Percebe-se que, com o avanço da indústria cultural no cinema, esse tipo de preocupação some durante a década de 1980. Já nos anos 1990, com a Retomada, essa temática volta com bastante força.

Alguns filmes passam a ver o Brasil e sua alteridade, ou seja, o seu relacionamento com o outro, como podemos exemplificar com os filmes *O que é isso companheiro?* (de Bruno Barreto), *Como Nascem os Anjos* (de Murilo Salles), entre outros. Nesses filmes muitos sentimentos em relação aos Estados Unidos da América são lançados, sentimentos estes como: admiração, confronto, inferioridade, etc. Ambos os filmes citados acima possuem temáticas completamente diferentes, porém, em sua essência trazem esse confronto com o a

³ Ainda existem outros filmes que vão de encontro a essa temática de um mito de origem do Brasil, portanto não cabe aqui citar todos. Os três que cito são a caráter de exemplificação. Um levantamento completo do que fora lançado a partir de 1995 pode ser encontrado em “oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias”.

potência dominante. Um e outro colocam os estadunidenses em posição de inferioridade no início de sua duração, porém, com o passar do tempo, nos dois filmes, os americanos que vão controlar a situação por meio de negociações. Nos casos, o que percebemos é que os estrangeiros são pessoas competentes e que podem resolver situações ruins com mais calma colocando o brasileiro em uma situação de inferioridade perante a grande potência mundial – sentimentos esses que, provavelmente eram partilhados pela nação diante de um mundo agora globalizado e o imperialismo estadunidense.



**Figura 2 – Cena de *Banana Is My Business*, de Helena Solberg
O estereótipo da brasilidade**

Outro filme dessa safra que é importante destacar é *Banana Is My Business* (de Helena Solberg), que trabalha com a dualidade fascínio e repulsa aos Estados Unidos da América. O longa-metragem mostra a trajetória de Carmem Miranda, que já famosa no Brasil foi para os EUA e fez mais sucesso ainda, mas a custo do estereótipo da tropicalidade. Esse estereótipo que usa trajes como frutas, em especial a banana e o abacaxi, na cabeça e saltos altos,

envergonhavam alguns brasileiros, pois, “quando um americano via Carmem, estava vendo não apenas uma cantora exótica, mas a imagem de um país” (ORICCHIO, 2003: 63). Portanto, este filme é importante para problematizarmos a ideia de como somos vistos pelo outro.

A posição ambivalente de quando entramos em contato com o outro se dá cada vez mais forte na medida em que falamos em identidade nacional. Por exemplo, um filme marcante que traz esse contexto é *Policarpo Quaresma* (de Paulo Thiago), que foi baseado na literatura e traz um homem que coloca acima de tudo o seu nacionalismo, propondo até mesmo uma mudança de língua oficial. Uma vez que essa postura é evidenciada no longa-metragem, podemos percebê-la como caricata, uma vez que o mundo se encontrava em pleno gozo de uma globalização, como já fora mencionado anteriormente. A discussão que o filme nos traz é possível importância de um nacionalismo em plena a era globalizada, parecendo apostar também em uma recuperação de uma admiração dos brasileiros pelo seu país. Essa questão pode ser percebida pela “idealização do eu nacional”, ou seja, uma identificação através da negação do outro. Nessa direção, podemos perceber que um dos filmes aqui estudados, *Terra Estrangeira*, trata de uma “sensação de perda de nacionalidade em um momento de grande decepção política” (ORICCHIO, 2003: 70), como veremos mais detalhadamente no segundo capítulo. É o sentimento de não pertencimento, ou seja, sentir-se estrangeiro em sua própria pátria e na dos outros.

Terra Estrangeira também pode se encaixar em uma temática constante na Retomada que é a exploração da violência, do mundo do crime. O crime geralmente atrai muito público e funciona como uma espécie de exceção da regra do mundo normal e, como vimos anteriormente, alguns produtos do cinema utilizam-se da negação do outro para construir uma própria identificação. Esse fato talvez explique o sucesso que os filmes que utilizam dessa temática tem feito no Brasil desde o começo do século XX. O uso do crime também se faz como um retrato social do Brasil como podemos ver em ficções e documentários como *Ônibus 174* (de José Padilha), *Carandiru* (de Hector Babenco), *O invasor* (de Beto Brant), etc. Filmes que também tratam de temas como sistema carcerário, choque de classes sociais, entre outros temas de caráter social.

Por fim, tratarei aqui de uma ambientação mítica que é cara para a história do cinema nacional, o sertão e a favela. O projeto de retratar o Brasil “real” começara com o Cinema Novo, na década de 1950, onde seus precursores realizaram obras notáveis como *Rio 40 Graus*, *Vidas Secas* (ambos de Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

(de Glauber Rocha), entre outros. Esse cinema foi duramente interrompido com o golpe de 1964 e foi completamente deixado de lado com o posterior endurecimento do regime, em 1968. Esse estilo de cinema vai ser retomado com força total a partir da década de 1990 com a Retomada. Entre as obras que se destacam estão *Baile Perfumado* (de Lírio Ferreira e Paulo Caldas), *Corisco & Dadá* (Rosemberg Cariry), *O Cangaceiro* (de Aníbal Massaini Neto), *Guerra de Canudos* (de Sérgio Rezende), *Abril Despedaçado* (de Walter Salles), *Orfeu* (de Cacá Diegues), o aqui estudado *Central do Brasil* (de Walter Salles), entre muitos outros.



**Figura 3 - Cena de *Abril despedaçado*, de Walter Salles
A estetização do sertão**

Para entendermos esse estilo de filmagem que começa com os cinemanovistas, Luiz Zanin Orichhio (2003) parte de um princípio que é a Guerra de Canudos. Ele associa a origem das favelas com guerra em si e também com a literatura de Euclides da Cunha e que essa literatura foi de fundamental influência para o Cinema Novo (ORICCHIO, 2003: 122-6). Esse estilo de se filmar e enxergar a essência brasileira através dos nichos de exclusão – o sertão e as favelas – vai servir como uma espécie de escola para os novos cineastas e uma nova oportunidade para os remanescentes do Cinema Novo continuarem o seu trabalho após a redemocratização, que fora interrompido duramente com a ditadura. Porém esses filmes devem ser vistos como um desdobramento do movimento e não como uma mera continuação. Para exemplificar podemos traçar um paralelo entre a estética utilizada no Cinema Novo e a

estética da Retomada: no primeiro, há a preocupação das imagens e o cenário ser tão agressivo para o espectador quanto para os personagens e no segundo, a utilização de uma fotografia elaborada gera críticas, pois há uma espécie de “embelezamento” do sertão e da favela, o que os cinemanovistas claramente recusavam.

As considerações feitas por Oricchio (2003) em seu livro nos têm bastante a dizer sobre esse regresso à esses cenários. Para ele

o retorno a alguns ambientes privilegiados do cinema nacional, em especial o sertão e a favela, dá-se de maneira consciente e original no cinema da Retomada. (...) a favela é vista de maneira mais rica e também menos idealizada em relação ao que foi nos anos 1950 e 1960. Retrata-se nela o que há de problemático, mas também de criativo. Apesar de algumas recaídas nostálgicas em valores típicos dos anos 1960, o que existe de ousado no tratamento contemporâneo parece privilegiar o ponto de vista interno – como se os excluídos assumissem a própria voz (“conscientizando-se a si mesmos”, como disse Arnaldo Jabor em um artigo), ainda que, para fazê-lo, precisem olhar do outro, ou seja, um cineasta que não pertence àquele ambiente ou àquela classe social. (ORICCHIO, 2003: 160)

1.2.2 – O ponto final da Retomada

A pesquisadora Maria do Rosário Caetano (2007) acredita que a Retomada pode ser dividida em duas fases ou momentos, sendo que, o seu primeiro, aposta na adaptação de obras literárias e filmes com conteúdo histórico. Aposta também em uma inserção do cinema nacional no mercado internacional, pois alguns filmes possuem personagens estrangeiros ou a maioria deles filmadas em outra língua que não o português. A segunda fase, para ela, possui uma marca muito característica, herdada do Cinema Novo, que é a captação de um Brasil real, na tentativa de elevar um sentimento de busca por uma identidade nacional. Essa preocupação em tentar mostrar um país verdadeiro ocorre após a desvalorização do Real, no governo de Fernando Henrique Cardoso, e os cineastas se sentirão obrigados a voltar-se para produções de baixo custo, passando assim a se preocuparem com os problemas sociais que o Brasil passava naquele momento, como a exclusão social, violência urbana, racismo e sistema penitenciário.

Acredito que o seu trabalho simplifique muito a grande variedade de filmes que a Retomada produziu, pelo fato de que ele não dá conta de abranger em sua totalidade a produção da Retomada, pois ela é bastante extensa e os seus conteúdos muito diversificados. Acredito que o trabalho do pesquisador Luiz Zanin Oricchio (2003) nesse sentido seja mais

denso e dê conta de abarcar um pouco mais o que fora a Retomada, embora haja algumas limitações também. Já no trabalho de Lúcia Nagib (2002), a historiadora nos traz noventa entrevistas com noventa cineastas diferentes que trabalharam nesta fase do cinema nacional. Em seu livro, a pesquisadora ela acredita que não houve de fato uma preocupação de um movimento como ocorrera no Cinema Novo. O que houve fora apenas uma explosão criativa entre os cineastas do seu tempo e as condições de filmagem foram se mostrando mais favoráveis que em outros períodos, devido às novas formas de incentivo ao cinema nacional.

O modelo de produção de incentivo fiscal vai se esgotando ao final da década de 90, pois deixa os projetos nas mãos de diretores de marketing de empresas, que tem a autonomia de escolher o que se faz pertinente ou não para a empresa patrocinadora. Outro fator que contribui para o esgotamento e que incorpora a captação de recursos são as inclusões de *majors* como Columbia e Warner e a criação, em 1998, da Globo Filmes, empresa privada brasileira que começa a construir o seu império na produção de filmes nacionais.

Acredito, assim como Luiz Zanin Oricchio (2003), que o fim da retomada se dá em 2003 com o filme *Cidade de Deus* (de Fernando Meirelles), que conta com o apoio de outra empresa, criada em 2001, a Ancine, rompendo de vez com o tipo de financiamento que a retomada se constituiu. A Retomada é uma fase que se constitui como uma forma de superação do governo Collor, inaugurando uma nova forma de se fazer cinema. Seu grande legado foi a diversidade de obras deixada. Segundo Oricchio (2003), o cinema dos anos 90 tem “um passado com que dialogar”. Esse passado que o cinema da década de 90 ainda dialoga é o Cinema Novo, fase cara ao cinema nacional, mesmo que por vezes, nas palavras do autor, “áspero” e por vezes “amoroso” (ORICCHIO, 2003: 33-4).

2 – POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES DOS FILMES *CENTRAL DO BRASIL E TERRA ESTRANGEIRA*

Este capítulo tem como intuito abordar dois filmes do diretor Walter Salles Jr., *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil* que, como já vimos, originaram-se da Retomada do Cinema Brasileiro. Veremos a seguir que os dois trabalhos são muito importantes para este período da cinematografia nacional, pois o primeiro chega aos cinemas e tem uma ótima resposta do público/crítica e o segundo, além das excelentes respostas, roda o mundo recebendo prêmios internacionais e levando o que é produzido no Brasil para o exterior, incluindo o Globo de Ouro e Urso de Prata, em 1998.

Ao analisar a mídia audiovisual, utilizaremos a teoria proposta por Marc Ferro, em seu trabalho *O Filme: uma contra-análise da sociedade?* (2010), o qual nos mostra que o filme é uma fonte pouco usual, pois ainda se existe uma “recusa em enxergar, uma recusa inconsciente” em relação às fontes escritas (FERRO, 2010: 25). Porém, a partir de seus estudos, Ferro nos mostra que

o filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. (FERRO, 2010: 31)

Então, podemos dizer que o autor trabalha as possibilidades de se utilizar o cinema como fonte histórica. Ferro parte do pressuposto de que o filme, quando analisado em sua "zona de realidade não visível" (FERRO, 2010: 38), acaba necessariamente por refletir a sociedade que o produziu. Para isso, Marcos Napolitano nos aponta para “a necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu "conteúdo" narrativo propriamente dito)” (NAPOLITANO, 2008: 237).

Além de discutir um pouco mais sobre os referidos filmes, trazemos neste capítulo uma análise também do teor de crítica social que ambos possuem. Para isso, utilizaremos, além dos filmes, matérias veiculadas nos jornais aqui estudados.

2.1 – O diretor Walter Salles Jr.

Primeiramente, vale aqui contextualizar o diretor e os filmes estudados dentro de sua filmografia. Para este texto, não abordarei a sua filmografia completa, mas apenas os seus principais trabalhos. Walter Salles Júnior é um importante cineasta carioca e seu nome passou a ter um destaque enorme na história do cinema brasileiro a partir da década de 1990. Salles possui um cinema altamente influenciado por diretores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Michelangelo Antonioni⁴. Começou a produzir na década de 1980 curtas-metragens e documentários e em 1991 fez o seu primeiro filme, *A Grande Arte*, baseado na obra de Rubem Fonseca, sendo que este fora um fracasso de público e crítica.

Em 1995, com uma equipe menor e mais íntima com o projeto, Salles juntamente com Daniela Thomas dirigem *Terra Estrangeira*. O filme conta a história de Paco que vê sua vida desmoronada com a morte da mãe e com as medidas econômicas do governo Collor. Ele parte então, como um contrabandista de pedras preciosas, para Portugal procurando o conforto em uma terra estrangeira.

Seu terceiro longa, *Central do Brasil*, foi um grande sucesso de público e crítica e projetou o cinema brasileiro para fora do país. Foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro e Fernanda Montenegro recebeu uma indicação de melhor atriz, colocando-a como a primeira atriz latino-americana a ser indicada a maior premiação do cinema mundial. Em 2001 Salles apresenta *Abril Despedaçado*, um filme que se passa no nordeste dos anos 1910 e mais uma vez o diretor é projetado para fora do país e passa a ser considerado um dos mais influentes diretores brasileiros.

Com o reconhecimento internacional Salles é convidado a filmar *Diários de Motocicleta*, em 2004 que narra as viagens de Ernesto "Che" Guevara e seu amigo Alberto Granado pela América Latina antes de Che se tornar o revolucionário que conhecemos. Após essa produção que conta com a colaboração de vários países, o diretor parte para a produção internacional da refilmagem do terror japonês *Água Negra* (2005) e de um curta metragem para o filme *Paris, te amo* (2006) que é uma reunião de vários curtas-metragens que mostram a visão de diferentes diretores sobre a cidade luz. Salles retorna às produções brasileiras e

⁴ Cineasta italiano e difusor do movimento neorrealista. Entre os seus trabalhos mais importantes se destacam *A Aventura* (1960), *O Deserto Vermelho* (1964) e *Blowup - Depois daquele beijo* (1966).

entrega o longa-metragem *Linha de Passe*, de 2008, novamente em colaboração com Daniela Thomas. Em 2012, depois de muita espera e várias complicações no processo de criação, o diretor traz ao público o trabalho originado do aclamado livro de Jack Kerouac, *Na Estrada*, filme que recebeu opiniões diversas do público e crítica. Atualmente o diretor está rodando os festivais mundiais com o seu mais novo trabalho *Jia Zhangke: Um Homem de Fenyan*, documentário no qual aborda as memórias e carreiras de um dos mais importantes diretores do oriente.

2.2 – Terra Estrangeira: deixando o Brasil

Em seu primeiro longa-metragem de grande relevância, *Terra Estrangeira*, Walter Salles e sua parceira, Daniela Thomas, voltam a 1990 quando Fernando Collor de Melo é eleito a presidente da República do Brasil. Esse período é bastante marcante para o Brasil, pois o então presidente toma uma série de medidas econômicas para controlar a inflação que ficaram conhecidas como Plano Collor. Dentre essas medidas se destaca o confisco do dinheiro de poupadores, o que afeta diretamente os personagens da trama. Manuela, mãe de Paco (o personagem central) sofre um infarto e morre após saber que o que poupou para a vida inteira acabara de ser confiscado. Seu filho então, sem dinheiro, parte para Europa se envolvendo com o crime, mesmo sem ter a menor vocação para ele. Instalado em Portugal, ele conhece Alex, jovem que também fora tentar a vida em terras estrangeiras e, por força das circunstâncias acaba se envolvendo com o crime também. O filme, dialogando com o gênero *noir*⁵, apesar de aparentar ser sobre dinheiro fácil e vida de crime, trata sobre a “sensação de desenraizamento do brasileiro no começo” da década de 1990 (ORICCHIO, 2003: 71). Nesse contexto, Paco e Alex são dois jovens exilados, órfãos de uma país, a procura de sua identidade que fora perdida.

Logo no início do filme percebemos que os diretores imprimem ao longa um caráter documental. Esse fato se dá pela escolha de Salles e Thomas ao adicionarem cenas reais da ministra Zélia Cardoso de Mello, quando esta informa ao país, via televisão que as poupanças serão confiscadas. Essa característica, a mistura de cenas reais às ficcionais, pode ser encontrada no próximo longa-metragem de Salles, *Central do Brasil*, o que discutiremos a

⁵ O gênero *noir* é originado nos Estados Unidos da América nos primeiros anos da década de 1940. São geralmente filmados em preto e branco e trazem temas policiais.

seguir. Como uma característica fundamental do cinema do diretor aqui estudado, nota-se a influência do cinema de Michelangelo Antonioni, um dos diretores precursores do movimento cinematográfico neorrealista. Essa influência pode ser percebida à medida que a geografia mistura-se aos personagens e os transformam. Sendo assim, as paisagens, nesta película – e também em outras longas-metragens do diretor –, são tratadas como um personagem. De acordo com Mariana Mol Gonçalves, "o vazio fala mais alto e a figura humana é reduzida a proporções pequenas" (GONÇALVES, 2008: 63).

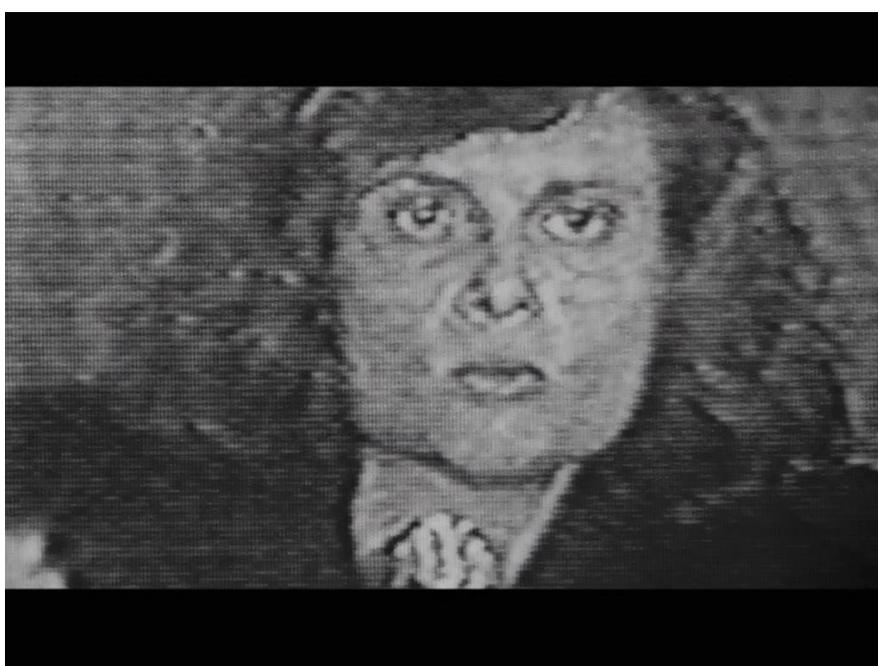


Figura 4 – *Terra Estrangeira*: discurso de Zélia Cardoso misturado à ficção.

Como defende Miriam de Souza Rossini (2005), em *Terra Estrangeira* e em *Central do Brasil* há uma forte busca pela identidade brasileira. Em *Terra*, o brasileiro parte em busca de algo que ele não encontra em sua própria terra e vai buscar em outro país, mesmo que tenha que se marginalizar por isso – no caso, Paco e Alex que entram para o submundo do crime. De acordo a pesquisadora

pode-se compreender a terra estrangeira de que fala o título do filme como sendo: a) o solo pátrio, o Brasil, já que é sobre o brasão do país que aparece este título e nenhum dos personagens da narrativa se identifica totalmente com o país; b) Portugal, para onde viaja Paco, e onde já vivem outros estrangeiros (brasileiros, africanos); ou c) o mundo como um todo, o mundo globalizado sem fronteiras, onde as marcas dos produtos mundializados dão um certo ar de familiaridade, mas que no fundo é vivido como se estivesse esvaziado de significados culturais locais."(ROSSINI, 2005: 100)

Podemos dizer que *Terra Estrangeira*

surge num momento de rescaldo, quando o país procura exorcizar o 'baixo astral' desse início de década (1990) e tenta refazer a sua auto-estima. No contexto da filmografia de Walter Salles, deve ser considerado o momento do luto, muito doloroso, porém necessário para a reconciliação, que virá em seguida com *Central do Brasil* (ORICHHIO, 2003: 71).



Figura 5 - *Terra Estrangeira*: personagens diminuídos em relação ao cenário, influência do neorealismo italiano

Quanto à sua fotografia, Walter Salles, Daniela Thomas e o fotógrafo Walter Carvalho optaram por realizar *Terra Estrangeira* em preto e branco. Essa escolha foi inspirada pelo fotógrafo Robert Frank⁶ que acredita que o preto e o branco são as cores da esperança e da desesperança, sentimentos que se contradizem e movem os personagens no filme. A escolha dessas cores reforça o caráter documental que o filme possui e também acredito que seja para direcionar o nosso olhar aos personagens e seus sentimentos, e não ao seu entorno e seus adereços. Já dualidade esperança/desesperança, citadas acima, é refletida na eleição de Collor, ou seja, a esperança de um país que acaba de sair da ditadura e a desesperança ao ver um governo irregular, e no amadurecimento forçado dos personagens – outro tema que está presente na filmografia de Salles, incluindo *Central do Brasil*.



Figura 6 – *Central do Brasil*: personagens diminuídos em relação ao cenário, influência do neorealismo italiano.

⁶ Fotógrafo suíço que fez carreira nos Estados Unidos, na célebre *Beat Generation*. Suas fotografias não eram tradicionais e mostravam realidades como racismo, desigualdades sociais e econômicas.

2.3 – *Central do Brasil*: a volta para casa

Ambos os filmes, como já mencionado anteriormente sofrem diretamente a influência do neorealismo italiano, movimento cinematográfico que acontece na Itália, ao final da Segunda Guerra Mundial, e a sua principal meta é transpor elementos da realidade para a ficção, aproximando-se em certos pontos do documentário. Ou seja, essa referência pode ser sentida à medida que misturam cenas reais às ficcionais, o que imprime um caráter semidocumental aos dois filmes. Os dois longas-metragens também apresentam planos longos que tentam respeitar a real duração dos eventos. Por exemplo, em *Central do Brasil*, percebe-se no início da película que há pessoas dando depoimentos de experiências reais para Dora, personagem de Fernanda Montenegro, que escreve cartas para analfabetos.



Figura 7 – *Central do Brasil*: pessoas reais dão depoimentos na Estação Central do Brasil.

Ao contrário de *Terra Estrangeira*, em *Central do Brasil* os personagens adentram ao país e não escapam dele. Em entrevista coletada para o trabalho de Lúcia Nagib, Walter Salles diz que *Socorro Nobre*, curta-metragem de documentário filmado entre o hiato de *Terra* e *Central* e que mostra o relacionamento entre o artista plástico e a presidiária Socorro Nobre

realizado através de cartas, “é um ponto de partida para *Central do Brasil*. (...) é o desejo de dar voz, ouvir sem julgar e de não ser dogmático nem catequizante” (SALLES *apud* NAGIB; NAGIB, 2002: 420). O enredo acompanha a jornada de Dora, professora aposentada que escreve cartas na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Um dia, uma de suas clientes, Ana, juntamente com seu filho Josué, pede a Dora que escreva uma carta para o pai do menino dizendo que este quer conhecê-lo. Ao sair da estação Ana é atropelada por um ônibus e Josué, sem ter para onde ir é obrigado a morar na estação. Dora então, com pena do garoto, decide levá-lo até o seu pai, no sertão nordestino. Esse é o ponto inicial para a trama que acompanha a jornada dos dois personagens adentrando o Brasil. Walter Salles acredita que ambos, *Terra e Central*,

tem um ponto em comum que é questão da alteridade e da solidariedade como formas possíveis de redenção e saída. Se existe uma diferença fundamental entre *Central* e *Terra*, reside no fato de que, em *Terra*, as personagens são objetos da ação, a estrutura político-social determina aquilo que Paco e Alex devem ser; enquanto em *Central*, a personagem de Josué, por exemplo, usa esse determinismo e reescreve seu próprio futuro através da ação, como sujeito participante dessa ação. Esse desejo transformador faz com que ele ofereça a possibilidade de uma segunda chance para Dora. Josué, ao contrário de Paco, rompe com uma cultura do imobilismo, do cinismo e da indiferença e descobre a qualidade transformadora da ação.

Miriam de Souza Rossini (2005) acredita que *Central do Brasil* é a aproximação da terra estrangeira, é a volta para casa, a redescoberta de um Brasil que fora retratado na década de 1960 com o Cinema Novo. Como consequência disso, a busca pela identidade novamente está presente no filme, agora na figura de Josué, um menino que tem a esperança de recuperar – ou até mesmo conhecer – a sua identidade quando encontrar seu pai. Esse mesmo menino traz Dora, uma mulher amarga e desiludida, de volta a vida e a coloca novamente na condição de ser humano solidário e dotado de sentimentos.

Na parte inicial do filme, na cidade do Rio de Janeiro, podemos perceber que as cenas são mais secas e violentas e quando os personagens começam a viajar os planos do filme vão se tornando mais longos e contemplativos, e a montagem torna o filme mais calmo e claro. Mariana Mol Gonçalves (2008) ainda acrescenta que "quando os personagens descobrem uma segunda chance, o espectador percebe melhor a profundidade de campo das imagens, os sons se tornam mais puros e as cores aparecem com mais destaque" (GONÇALVES, 2008: 98). Um claro exemplo é que, logo no início da película, Dora só enxerga o que está à sua frente,

em closes e com fundo desfocado e, a partir do momento em que começam a viajar, o filme vai ganhando profundidade de campo, vai se tornando mais limpo, a fotografia dá espaço a tons mais quentes como o azul do céu, o amarelo das velas e o verde das árvores em mais uma clara referência ao cinema de Michelangelo Antonioni.

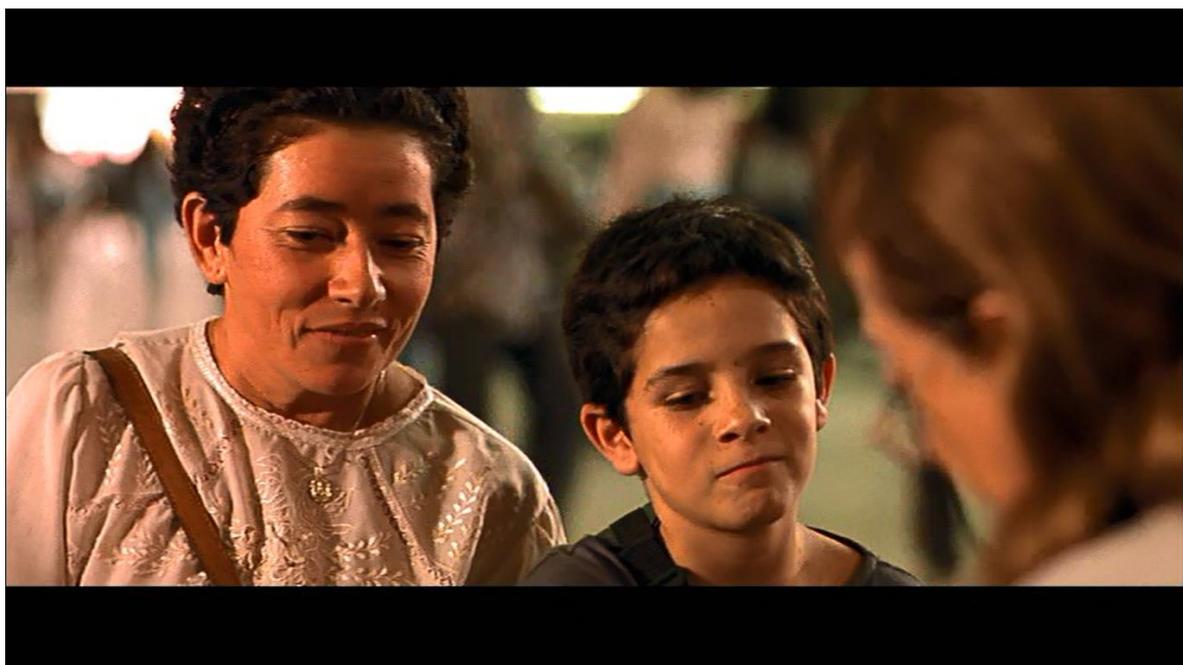


Figura 8 – *Central do Brasil*: cores opacas e closes nos personagens.

Os sentimentos de Dora e Josué se alteram a todo o tempo: quando estão juntos querem se separar e quando estão separados querem estar juntos; até que é encontrado um ponto de equilíbrio em que a jornada da mulher desencantada e a do menino que fora amadurecido precocemente seja completa. Josué encontra o novo em um Brasil rural e interno e ao fim desta jornada, nesse Brasil central, laços são refeitos e a identidade é recuperada. Rossini (2005) ressalta que apesar do tempo que separa Deus e o *Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha) de *Central do Brasil*, os rostos que vemos nos dois filmes são os mesmos, o dos nordestinos que não perdem a esperança nunca, apesar de estarem cansados, sofridos e envelhecidos. O que se percebe ao contemplar o longa-metragem é que ele insiste a todo o momento em mostrar que os personagens são um rosto real, comum, como o de milhares de brasileiros que estão todos os dias batalhando por seus sonhos.



Figura 9 – *Central do Brasil*: planos abertos e cores mais vivas

Além disso, foi encontrado em fontes impressas, o que nos diz bastante dos filmes não só esteticamente, mas também socialmente. A respeito de *Central do Brasil*, Pedro Butcher diz em crítica ao *Jornal do Brasil* que é

um filme com ternura e eloquência apuradas, *Central Station* (como foi chamado em inglês) baseia sua crítica às fraquezas sócio-políticas do Brasil numa dolorosa meditação sobre a identidade e da família, numa sociedade corrompida pelo cinismo e pelo egoísmo⁷

E ainda completa:

Seria muito redutor descrever o filme apenas como um *road movie* brasileiro, simplesmente porque a maioria dos *road movies* ficam muito aquém do que consegue ser *Central do Brasil*. Trata-se de uma viagem de descoberta cheia de significados principalmente para os dois personagens, Dora e Josué. Principalmente Dora, que vai desarmando a couraça formada pelo cinismo cotidiano do Rio – e não é preciso dizer como Fernando Montenegro ajuda a transformar essa viagem pelo Brasil numa viagem pela alma, e vai desarmando, ela mesma, a couraça do espectador.⁸

⁷ BUTCHER, Pedro. “Central do Brasil”, o brasileiro da vez. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19 de janeiro de 1998.

⁸ *Ibidem*.

3 – MÍDIA IMPRESSA: VISÕES DE *TERRA ESTRANGEIRA E CENTRAL DO BRASIL*

Conforme Asa Briggs e Peter Burke, no livro *Uma História Social da Mídia* (2006), procuro trabalhar a mídia audiovisual em conjunto com a mídia impressa. Neste livro, os autores defendem a ideia de que não se pode entender uma mídia isoladamente e que “é necessário ver a mídia como um todo, avaliar todos os diferentes meios de comunicação como interdependentes, tratando-os qual um pacote, um repertório, um sistema” (BRIGGS; BURKE, 2006: 31). Ou seja, é necessário ver a mídia concomitantemente a outras, devendo ela estar inserida no conjunto de meios de comunicação do qual a mídia abordada faz parte. Os autores ainda acrescentam que

pensar em termos de um sistema de mídia significa enfatizar a divisão de trabalho entre os diferentes meios de comunicação em um certo lugar e em um determinado tempo, sem querer esquecer que a velha e a nova mídia podem e realmente coexistem, e que diferentes meios de comunicação podem competir entre si ou podem imitar um ao outro, bem como se complementar. (BRIGGS; BURKE, 2006: 31)

A partir disso, Briggs e Burke propõem em sua reflexão metodológica pontos que podem ser interessantes a esta pesquisa: a análise de meios de comunicação que estão interligados um com o outro, neste caso específico, impressos e audiovisual. Esta metodologia de trabalho se faz pertinente à pesquisa, pois a hipótese aqui levantada é que, de certa maneira, a mídia impressa estimulou o acesso aos filmes da retomada através de suas críticas, fazendo com que eles fossem vistos como uma contraposição à indústria cultural consolidada nos anos 1970 e 1980, o que fez com que o grande público fosse cada vez mais se afastando dos cinemas por encontrarem, em sua grande maioria, produtos que eram simplesmente pornochanchadas ou pornográficos.

Neste caminho, a proposta é de revisar o cenário cinematográfico, partindo dos filmes *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil*, a partir da imprensa e lendo seus documentos nos interessando especificamente “menos pelo que eles dizem do que pela maneira como eles dizem, pelos termos que utilizam, pelos campos semânticos que eles traçam” (PROST, 1998 *apud* LUCA; LUCA, 2008: 114). E nessa fala do historiador Prost, Luca ainda completa: “pelo interdito, pelas zonas de silêncio que estabelecem” (LUCA, 2008: 114).

3.1 – *Recepção dos filmes*

Os dois longas metragens estão inseridos entre os grandes momentos da Retomada do Cinema Brasileiro e, no caso de *Central do Brasil*, a distribuição que o filme teve no país e no exterior justifica a posição de destaque que ocupa na cinematografia nacional. *Terra Estrangeira* teve uma recepção mais tímida por parte da crítica em terras brasileiras, porém no exterior foi bastante aclamado, como podemos perceber em trecho escrito no Jornal do Brasil:

Terra Estrangeira [...] está fazendo uma carreira brilhante na Europa. Quase ganhou a recompensa principal do Festival de San Sebastian; foi aplaudido de pé no Festival de Cinema Latino de Biarritz; e será exibido, ao todo, em 18 mostras cinematográficas internacionais. Foi selecionado para o fechamento do London Film Festival e participará, igualmente, dos festivais de São Francisco e Chicago. (BOURRIER, 1995)

Esses festivais deram uma visibilidade muito grande ao cinema brasileiro e também a Walter Salles, uma vez que o seu próximo filme, *Central do Brasil*, receberá incentivos não só nacionais como também franceses para a sua realização (LEÃO, 1996). Na mesma matéria ainda podemos perceber como o filme foi bem aclamado no exterior, sendo ressaltado pela crítica francesa como uma prova de um renascimento do cinema nacional e o seu diretor comparado a figuras que já possuíam uma carreira sólida.

A crítica francesa esta entusiasmada e saudou *Terra Estrangeira* como “a prova do renascimento do cinema no Brasil”. Marie Pierre Macia, diretora dos Encontros de Internacionais de Cinema, em Paris, também não esconde a satisfação, porque o filme de Walter Salles lotou as três sessões, sendo o maior êxito de bilheteria da mostra, da qual fazem parte diretores do calibre do americano Abel Ferrara(*The Adiction*) e João César Monteiro, de Portugal (*A Comédia de Deus*). (BOURRIER, 1995)

Ainda na crítica internacional, o filme foi aclamado por uma das mais importantes revistas de cinema do mundo, a *Variety*, como nos traz a jornalista Anabela Paiva, do Jornal do Brasil, as vésperas do lançamento do filme no Brasil.

As plateias brasileiras poderão concordar ou não, por exemplo, com a entusiasmada crítica do jornalista David Rooney para a revista americana *Variety*, uma das mais importantes publicações de cinema do mundo. “Além de ser um *thriller* cativante, *Terra Estrangeira* consegue traduzir o desenraizamento de toda uma geração que tenta encontrar, desesperadamente, o amor e a esperança. Esplendidamente filmado em preto e branco, sedutor e muito bem interpretado, o filme é um *road-movie noir*”. (PAIVA, 1995)

A ótima recepção do filme no exterior mostra um sinal de que o cinema brasileiro é bem visto lá fora e necessitava de um recomeço. Em entrevista, o diretor conta que nos debates que foram realizados em países europeus como França e Espanha, o povo perguntava com frequência o que havia acontecido ao cinema brasileiro e a mestres como Cacá Diegues, Hector Babenco e Nelson Pereira dos Santos, mostrando assim que o cinema nacional é muito bem visto no exterior (PAIVA, 1995).

É interessante também de se perceber, em uma matéria veiculada na Folha de São Paulo, como *Terra Estrangeira* aproximou o público de volta ao cinema. Inácio Araújo, crítico de cinema, nos fala que “se alguém dissesse, há alguns anos, que crítica e público concordariam em matéria de filme brasileiro, ia parecer piada” (ARAUJO, 1996). Na mesma matéria em que afirma que os gostos de críticos e do público se aproximaram, ele mostra que ambos escolheram *Terra Estrangeira* como um dos principais filmes brasileiros do ano.

O *Jornal do Brasil* se mostra bastante entusiasmado com a estreia do filme e em suas críticas podemos perceber isto. O jornal, desde a concepção do filme, já vinha soltando notas dos prêmios que ganhava e dos festivais em que participava até que no mês de seu lançamento uma enxurrada de notícias, algumas de página inteira, eram lançadas dando um espaço enorme ao longa. O crítico Carlos Alberto de Matos diz que “Walter Salles e Daniela Thomas fizeram o melhor filme brasileiro sobre o sentimento do exílio” (MATOS, 1995) e uma nota tímida, a jornalista Danuza Leão, solta vivas para o renascimento do cinema brasileiro.

Um viva para o nosso cinema, que sobreviveu à todas as tentativas de assassinato cultural e renasce melhor que nunca este fim de ano como *O quatrilho*, *Terra estrangeira* e *Cinema de Lágrimas* – de Fábio Barreto, Walter Salles Jr. e Nelson Pereira dos Santos. Viva o cinema brasileiro! Viva! (LEÃO, 1995)

Em uma carta enviada à redação do *Jornal do Brasil*, o cineasta Carlos Diegues comenta que considera *Terra Estrangeira* “um dos dez melhores filmes que vi este ano, entre todos de qualquer nacionalidade, bem merecedor do sucesso que está tendo” (DIEGUES, 1995), mas o texto que mais chama atenção é o de Pedro Butcher que afirma categoricamente que o ano de 1995 foi o de consolidação do cinema nacional e que *Terra Estrangeira*, ao lado de *O Quatrilho*, de Fábio Barreto foram responsáveis por essa conquista.

Este ano foi de consolidação para o cinema nacional. No meio do disputadíssimo mercado exibidor, a retomada da produção encontrou respaldo no público, que compareceu aos cinemas sustentando a produção em cartaz por bom tempo. Aos trancos e barrancos, o cinema brasileiro vai sobrevivendo como se sustenta o cinema de tantos outros países: dependendo de um público específico (BUTCHER, 1995).

Em matéria da revista *Veja*, podemos perceber que sua recepção não foi tão expressiva, pois como afirma João Gabriel Lima “é o contrário de um filme ufanista”, mas “cai no estereótipo oposto, o do Brasil-terra-de-pobres-coitados”. Para o crítico, “esse é provavelmente um dos motivos de estar tendo alguma repercussão no cinema internacional”(LIMA, 1995). Depois dessa crítica, a revista não deu muita atenção para o filme ao contrário do *Jornal do Brasil*, que o coloca em uma posição fundamental na retomada do cinema brasileiro.

Com uma aclamação muito maior – fato que provavelmente se deu através de mecanismos de uma grande distribuição e indicações a vários prêmios no exterior –, *Central do Brasil* recebeu uma atenção da mídia que *Terra* não conseguira. O filme foi disputado por grandes estúdios pelos direitos de sua exibição, Miramax, Metro Goldwyn Meyer e Sony Pictures (esta última que acabou ganhando a briga). Foi gerada uma polêmica entre dois festivais, a saber, Sundance e Berlim, para ver em qual se daria a sua primeira exibição, coisa que era inédita a um filme brasileiro e inteiramente falado em português, durante a retomada (BUTCHER, 1998). Através das matérias publicadas na *Veja*, fica clara a posição da revista em afirmar que o filme inaugura uma nova era do cinema nacional. Essa posição fica mais clara através das seguintes passagens:

Central do Brasil é um representante típico daquilo que vem sendo chamado de “novo cinema brasileiro”, expressão utilizada por uma parte da crítica para designar a explosão de filmes produzidos na esteira da Lei do Audiovisual, criada em 1993. Essa lei que permite às empresas investir em cinema até 3% do que gastariam com imposto de renda, teve como efeito triplicar o número de lançamentos nacionais – de seis em 1994 para dezoito no ano seguinte e vinte em 1997. O chamado “novo cinema brasileiro” não constitui uma corrente estética, como o festejado cinema novo. Também não fez surgir um diretor marcante, desses que se propõem a reinventar a arte de filmar e são prolixos no discurso, como o falecido Glauber Rocha. A virtude comum a todos esses filmes é o bom padrão técnico. Walter Salles, um defensor ferrenho a idéia de que o cinema não é a arte de um autor, mas um produto criado coletivamente, é um dos responsáveis pela elevação desse padrão técnico brasileiro. (CAMACHO, 1998)

Outra crítica também nos mostra o quanto a revista exalta o filme como um novo cinema, diferente do que já fora visto no país.

Há uma novidade em cartaz nas salas de projeção das grandes cidades: um filme brasileiro realmente bom, em relação ao qual não é preciso fazer nenhuma concessão. Com história emocionante, bem alinhavada, interpretações precisas e tecnicamente perfeito, *Central do Brasil* é um banho de realismo numa cultura cinematográfica profundamente marcada pelo discurso delirante e por metáforas canhestras. (CAMACHO, 1998)

Pedro Butcher, em matéria do *Jornal do Brasil*, nos afirma que *Central do Brasil* “continua sendo a grande esperança da nova safra nacional” (BUTCHER, 1998), ou seja, ele vê potencial no filme de ressuscitar de vez o cinema brasileiro, não só para o país, mas para o exterior também. Em outra matéria vemos que o filme e o momento em que fora produzido foram elogiados:

Ao chegar de Berlim, onde *Central do Brasil* de Walter Salles foi aplaudido, e ainda com a indicação de *O que é isso, companheiro?* para o Oscar de melhor filme estrangeiro, Sérgio Rezende está convencido de que o momento é bom para o cinema brasileiro: “Existem gerações diferentes convivendo criativamente. Quando o Cinema Novo surgiu, abafou, por exemplo, o cinema que era feito na Vera Cruz. Os caras que vinham antes pararam de fazer cinema. O Cinema Novo se impôs e passou a ser a linha dominante do cinema brasileiro. Hoje há uma geração intermediária [...]. Há, ao mesmo tempo, uma geração novíssima, que está começando e também os veteranos que continuam produzindo [...]. Todas as gerações estão trabalhando. Não precisa mais uma geração surgir e marar a anterior. O cinema brasileiro é uma sorveteria, tem vários sabores. Não adianta fazer uma sorveteria que só tenha chocolate” (JOBIM, 1998).

Há aí um tom de crítica ao cinema que tenta se impor e sobrepor outro cinema, como ele cita que aconteceu com o Cinema Novo. O mesmo também se pode dizer da imposição da indústria cultural, com sua expressiva distribuição de pornochanchadas e pornografias no país, ofuscando um pouco movimentos mais *undergrounds* como os filmes do “Cinema Marginal” e alguns autorais da “Boca do Lixo”.

Em outra crítica, agora da cineasta Sandra Werneck, podemos perceber o quão importante à recepção de *Central do Brasil* fora importante para os cineastas em geral. Ao ganhar o prêmio máximo em Berlim, o Urso de Ouro, não só Walter Salles comemora, mas sim o cinema brasileiro em geral. “Esse Urso de Ouro Vai ajudar muito na Lei do Audiovisual, mostrando como vale a pena investir. [...] *Central do Brasil* conseguiu uma coisa que poucos filmes latino-americanos recentes conseguiram: falar ao público de outras partes do mundo.” (WENERCK, 1998)

Quanto às leituras das fontes da *Folha de São Paulo* a respeito do filme, um fato curioso é encontrado. Gilberto Felisberto Vasconcellos faz o movimento inverso de nossa hipótese. O sociólogo e jornalista, ao escrever uma resenha para o jornal, acredita que *Central do Brasil* não é um cinema “descolonizador”. A crítica cita Paulo Emílio Salles Gomes para entendermos seu argumento, diz que todo brasileiro deve assistir aos filmes produzidos no Brasil, pois eles são produzidos com bastante dificuldade e saem em meio a um mercado que adora o cinema estrangeiro (a presença tão marcante e agressiva já mencionada). Porém, para

Vasconcellos o filme ainda preserva o intuito de mercado que vinha sendo consolidado desde a década de 70 e se opõe somente ao cinema inovador que para ele é, no caso, o cinema novo.

Os melhores filmes brasileiros foram feitos com esse ideário ou propósito nacionalista descolonizador, todavia isso tudo parece ter sucumbido da década de 80, culminando hoje em dia com a sensação esteticamente resignada e fetichista de que somos apenas um mero mercado e não uma nação em busca da soberania, pois até mesmo o sagrado subsolo do país pertence a outrem, de modo que o babaca do brasileiro é um completo desterrado, um homem “no man’s land” local (VASCONCELOS, 1998).

E ainda completa: “por conseguinte, “Central do Brasil” poderia ter sido concebido com um filme esquizofrênico: sentimentalmente de esquerda e racionalmente de direita.” (VASCONCELOS, 1998). Ele considera então que o filme é extremamente sentimental, que apela para histórias vistas nas telenovelas, mas que, no fundo, ele está travestido de interesses comerciais maiores.

Ainda na *Folha*, a crítica de Inácio Araújo traz uma opinião parecida, embora bem menos agressiva que a de Vasconcellos. Para ele, “a obra de Walter Salles não tem ainda a maturidade de nossos maiores cineastas, embora seja um trabalho em evolução”. Diz também que “o olhar do diretor é por vezes estranho. Quanto mais nos enfiamos no Brasil, mais parece que somos convidados a contemplar um Nordeste de sonho: belo como nunca, estetizado como nunca [...]. É como se Walter Salles fosse, ainda, um estrangeiro com RG nacional” (ARAÚJO, 1998).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das discussões apresentadas a respeito da *Retomada do Cinema Brasileiro* e dos dois filmes do cineasta Walter Salles, *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil*, podemos perceber que eles partem de problemas sociais que o país enfrentou ou enfrentava no momento de suas produções. No primeiro podemos perceber um cineasta que queria retratar um Brasil em luto, pelos vários traumas políticos acumulados desde a ditadura militar até o desastre que fora o governo Collor e no segundo podemos ver essa reconciliação com o país, com personagens que já não escapam dele, mas o adentram para conhecê-lo melhor. Com filmes mais politizados a partir de meados dos anos 1990 e a procura pelo cinema aumentando cada vez mais – dado que percebemos com os índices de público nos cinemas para assistir a *Carlota Joaquina*, *Central do Brasil* e outros –, a indústria do cinema nacional entra com força novamente no mercado e, com o tempo, tenta problematizar a ideia de que o cinema brasileiro é precário – algo que pode ser relacionado aos filmes produzidos durante o período de ditadura militar no país, permanecendo até os dias de hoje no imaginário da população. É importante ressaltar que os filmes de Walter Salles, além de conquistarem um público muito grande, são bastante autorais, ou seja, imprimem uma característica onde a principal força criativa do filme está no seu diretor, que interfere diretamente na produção.

Através das críticas, percebemos que os filmes são vistos sob uma nova ótica de se enxergar o país, principalmente para o *Jornal do Brasil*. Sendo assim, pode-se considerar que, de certa forma, os filmes foram vistos pelo impresso e pela *Revista Veja* como uma nova maneira de se fazer cinema, desde quesitos técnicos até a sua abordagem temática, se configurando como uma contraposição à indústria cultural. Já a abordagem trazida pela *Folha de São Paulo*, nos mostra o contrário, que os filmes nada mais passam de meras continuações dos filmes produzidos pela indústria cultural, só que desta vez, completamente industrializada e voltada para o mercado, com uma estética um pouco mais rebuscada, mas caindo na mesma fórmula início-meio-fim explorada incansavelmente pela indústria norte-americana, tão presente em nosso cinema.

A *Retomada do Cinema Brasileiro* é um tema que ainda necessita muito estudo. Percebemos que os principais trabalhos sobre o período foram realizados no calor de seu fim, portanto, muitos deles possuem certos problemas que só o distanciamento é capaz de resolver.

Por este motivo, as pesquisas que se referem à Retomada hoje, passados mais de dez anos de seu fim, se fazem bastante pertinentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES IMPRESSAS

ARAÚJO, Inácio. Cinecsc exhibe os melhores de 95. Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, 19 de março de 1996.

ARAÚJO, Inácio. Salles busca pátria e estilo em “Central”. Folha de São Paulo, Guia da Folha, 3 de abril de 1998, p. 36-7.

BOURRIER, Any. Conquistas de Terra Estrangeira. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1995.

BUTCHER, Pedro. “Central do Brasil”, o brasileiro da vez. Jornal do Brasil, Caderno B, 19 de janeiro de 1998.

BUTCHER, Pedro. Indústria vive consolidação com produções de qualidade. Jornal do Brasil, 17 de dezembro de 1995.

BUTCHER, Pedro. Um festival totalmente fiel à tradição. Jornal do Brasil, Caderno B, 11 de fevereiro de 1998.

CAMACHO, Marcelo. A taça que faltava. Veja. São Paulo. p. 92, 4 de março de 1998.

CAMACHO, Marcelo. Banho de realismo. Veja. São Paulo. p. 82, 8 de abril de 1998.

DIEGUES, Carlos. A Opinião dos Leitores. Jornal do Brasil, 13 de dezembro de 1995.

JOBIM, Nelson Franco. Um empresário na tela. Jornal do Brasil, Caderno B, 21 de fevereiro de 1998.

LEÃO, Danuza. Premiado. Jornal Do Brasil, Caderno B, 30 de Junho de 1996.

LEÃO, Danuza. Viva!. Jornal do Brasil, caderno B, 29 de outubro de 1995.

LIMA, João Gabriel. Cacoete estético. Veja. São Paulo. p.145, 29 de novembro de 1995.

MATOS, Carlos Alberto de. Muitas línguas, ótima pronúncia. Jornal do Brasil, caderno Programa.24 de novembro de 1995.

PAIVA, Anabela. Sucesso em Terra Estrangeira. Jornal do Brasil, caderno B, 1 de novembro

de 1995.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. Capitalismo popular e privatização do imaginário. Filha de São Paulo, Ilustrada, 2 de maio de 1998.

WENERCK, Sandra. Berlim consagra “Central do Brasil”. Jornal do Brasil, Caderno B, 23 de fevereiro de 1998

LIVROS E ARTIGOS

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude, Cineastas e imagens do povo. São Paulo, Brasiliense. 1985.

_____. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1978.

_____. Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro. São Paulo. Annablume, 1995.

_____. O que é cinema. São Paulo. Nova Cultural, Brasiliense, 1985.

BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. Uma História Social da Mídia: de Gutemberg à internet. Rio de Janeiro. Zahar, 2006.

CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. Alceu. v.8, n.15. jul/dez. 2007. p. 196 a 216

COELHO, Teixeira. O que é a indústria cultural. São Paulo. Brasiliense. s/d.

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

GONÇALVES, Mariana Mól. Por um cinema humanista: a identidade cinematográfica de Walter Salles, de A grande arte até Abril Despedaçado. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

HAMBURGUER, Esther. Indústria cultural brasileira (vista daqui e de fora). In: MICELI, S. (Org.). *O que ler na ciência social brasileira (1970-2002)*. São Paulo: Sumaré: Anpoes, 2002.

JOHNSON, Randall. The Film Industry in Brazil: Culture and State. Pittisburgh. University of Pittisburgh Press. 1987

JORGE, Marina Soler. Cinema novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)Campinas, São Paulo, 2002.

KIELING, César Eduardo. Utopia e Identidade em Terra Estrangeira. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2003.

LUCA, Tania Regina de. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2008

MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. (org.). Campinas, SP. Papyrus, 2006.

NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

_____. O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo. Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2008

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense. 1988.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. Revista Tempo Social, USP, São Paulo, vol.17, nº 1, p. 81-110, 2004.

ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n.27, p.96-104, ago. 2005.

STRECKER, Marcos. Na estrada: o cinema de Walter Salles. São Paulo. Publifolha, 2010.

FILMES

SALLES, Walter. Central do Brasil [DVD]. Brasil, Rio de Janeiro: Videofilmes; 2005. 112 min.

_____. Central Station [DVD]. EUA, California: Columbia Tristar Home Video; 1999. 106 min.

_____. Terra Estrangeira [DVD]. Brasil, Rio de Janeiro: Videofilmes; 2005. 100 min.