

Análise das construções identitárias no cinema hollywoodiano a partir discurso fílmico *O terminal*

Vicenzo Carone¹

Resumo: Este artigo pretende investigar as construções ideológicas do cinema norte-americano em relação à temática de identidade nacional. Para isso faremos uma breve análise sobre a construção técnica e narrativa do cinema produzido em Hollywood, para depois no debruçarmos em nosso estudo de caso, o filme “O Terminal”, analisando como o discurso desse filme forma a visão de identidade do norte-americano e do estrangeiro.

Palavras-chave: Discurso Cinematográfico, Hollywood, Ideologia, Identidade Nacional.

Abstract: This article intends to investigate the ideologic constructions of the U.S. cinema for the argument of the national identity. For that, we will do a fast analysis about the technic and narrative construction of the cinema produced on Hollywood, for later we think about our movie, “The Terminal”, analyzing how the speech of this movie makes the vision of the identity of the american and the foreigner.

Keywords: speech cinema, Hollywood, Ideology, national identification

¹ Graduando em relações internacionais na UNESP – campus de Marília.

1. A maneira *hollywoodiana* de se fazer filmes

Tratemos, primeiramente, do surgimento do discurso cinematográfico utilizado no cinema *hollywoodiano*, a chamada decupagem clássica e de seu desenvolvimento. O corte de cena (e por consequência a montagem) surge inicialmente apenas para atender a necessidade da diegese, quando a ação de um certo filme move-se para um outro espaço-tempo faz-se necessário tal quebra, que torna plenamente aceitável como não destruidor da mimese cinematográfica, além disso, nesses filmes do começo do século, a câmera permanecia estática, o que fez com que fosse chamado de “teatro filmado”; a montagem começa a ganhar versatilidade ainda no começo do século nas já citadas cenas de ação que demonstram não só uma maior utilização da técnica como denotam o ganho de complexidade no próprio enredo que trata agora de acontecimentos simultâneos em diferentes locais o que começa a criar no espectador um entendimento de uma ligação entre cortes de natureza narrativa já que

As imagens estão definitivamente separadas e, na passagem temos o salto; mas a combinação é feita de tal modo que os fatos representados parecem evoluir por si mesmos, consistentemente. Isso constitui uma garantia para que o conjunto seja percebido como um universo contínuo em movimento, em relação ao qual nos são fornecidos alguns momentos decisivos. Determinadas relações lógicas, presas ao desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade de interesse ao nível psicológico conferem coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada. (XAVIER, 1977, p. 21-22).

O surgimento do corte dentro da cena é considerado por vários autores como o nascimento do discurso eminentemente cinematográfico, embora seu surgimento deu-se também por questões de necessidade, como o corte de um plano geral (“em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço de ação” (XAVIER, 1977, p. 19) para um primeiro plano (“A câmera,

próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela” (XAVIER, 1977, p. 19) utilizado para denotar algum objeto importante para a trama; temos que notar, porém, que esses cortes dentro de cena também foram sempre intencionalmente neutralizados na decupagem clássica. Seguindo certas regras de continuidade e fluindo de maneira sutil (por exemplo nunca há uma mudança de um grande plano geral para um primeiríssimo plano ressaltando uma pupila pois isso soaria artificial ao espectador e deslocaria sua atenção para a técnica), tudo para manter a impressão de realidade

Dentro desta moldura narrativa, o interesse segundo o qual, em cada detalhe tudo parece real, torna obrigatórios os cuidados ligados à coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão puramente física. Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo o cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo, resultando na tela uma apresentação contínua da ação. Todos os objetos e as posições dos vários elementos presentes serão rigorosamente observados para que uma compatibilidade precisa seja mantida na sequência. As entradas e saídas (de quadro) das personagens serão reguladas de modo a que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço de representação em suas coordenadas básicas mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço numa única imagem. As direções de olhares das personagens serão fator importante para a construção de referenciais para o espectador, e vão desenvolver-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência. Dentro desta orientação, a decupagem será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos de denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi “captá-la” (XAVIER, 1977, p. 24-25);

Essa criação de realidade ligada ao ritmo e ao “jogo de tensões e equilíbrios estabelecido no desfile das configurações visuais” (XAVIER, 1977, p. 25) liga o espectador não só numa credulidade à ação do filme, mas também de uma maneira afetiva o que cria uma

identificação sentimental entre a realidade fora e dentro da “janela” o que serve para o estabelecimento de uma aceitação da ideologia proposta pelo cinema sem o filtro crítico da percepção de que a mão do homem moldou intencionalmente aquelas cenas, pois toda técnica que demonstraria isso foi neutralizada para não ser percebida racionalmente; o nascimento da câmera subjetiva e do shot/reaction shot foi uma imensa conquista para essa identificação emocional:

A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com seus olhos. O shot/reaction shot corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos, opostos anteriormente no comportamento de alguma personagem; algo significativo acontece na evolução dos acontecimentos e segue-se um primeiro plano do herói explicitando dramaticamente a sua reação. (XAVIER, 1977, p. 26)

Quando essas duas técnicas são utilizadas em conjunto, com a câmera assumindo a visão hora de uma, hora de outra personagem em um diálogo mostrado em shot/ reaction shot (técnica conhecida com campo/ contra-campo), o espectador identifica-se com essas personagens ao ser identificado com seus pontos de vista, essa identificação de olhares, contudo costuma se dar de modo invisível ao espectador que, inicialmente identifica-se psicologicamente com o olhar da câmera, e quando essa assume a visão da personagem de modo sutil, o processo ocorre de maneira inconsciente. Outro aspecto importantíssimo para a decupagem clássica é a trilha sonora, já que, se por um lado a música cria uma certa separação com a identificação entre cinema e realidade, por outro é um elemento extremamente eficaz na criação do “clima” da cena e da identificação afetiva; os diálogos por sua vez acrescentaram veracidade ao substituírem as legendas que cortavam o ritmo da cena no cinema mudo. Por fim, não devemos nos esquecer, contudo, que a decupagem clássica é apenas uma maneira de se produzir cinema e que há vários outros discursos possíveis, que adotam para tanto, outras

maneiras de enxergar a realidade. Apenas como exemplo temos o realismo crítico e o realismo revelatório: o primeiro ataca o cinema de *Hollywood* por considera-lo alienante por uma criação falsa de um processo que assemelha-se a realidade apenas por ser naturalista, porém ao retratar uma história individual e fechada não demonstra como ocorre o processo histórico, influenciado por Marx e advindo da URSS o realismo crítico tenciona a criação de um cinema que funcione como elemento emancipatório ao mostrar a realidade através do materialismo histórico e da super-estrutura, tendo como protagonista não um personagem, mas uma classe e representando não uma história fechada mas um conceito histórico; já o realismo revelatório acredita que a montagem deturpa a veracidade da realidade e propõem um cinema “puro” em que a ação se desenvolve dentro de planos-sequências (grandes planos em que uma ação inteira desenvolve-se sem cortes) e mudanças de focos ocorrem com a utilização da profundidade focal (quando em vez de por exemplo o diálogo entre dois personagens ser permeado pelo campo e contracampo, ele se dá dentro de um mesmo campo e a nitidez da imagem focaliza um e depois o outro), os atores são normalmente amadores filmados em cenários reais com captação de som direto. Existem discursos cinematográficos porém, que têm como objetivo a percepção da técnica pelo espectador e a montagem de ação como um processo racional; Eisenstein por exemplo, criou a montagem intelectual em que a ligação entre as cenas não obedece a integridade espaço-temporal e sim uma relação de idéias o que faz com que o espectador perceba o cinema como processo construído pelo sua própria percepção e não como um pedaço da realidade apresentado a ele de maneira pronta.

2. O Terminal

O Terminal foi dirigido por um dos grandes diretores hollywoodianos, Steven Spielberg, responsável pela direção de quase 50 filmes e pela produção de mais de 100. Entre suas realizações estão grandes sucessos mundiais como *E.T. – O*

Extraterrestre (1982), *Jurassic Park* (1993), *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) e *A Lista de Schindler* (1993), dentre vários outros de imensa bilheteria em nível mundial. Spielberg é ainda considerado (juntamente com George Lucas responsável pelos filmes da série *Guerras nas Estrelas*) como salvador do “cinemão” de efeitos especiais na segunda metade da década de 70. O filme *O Terminal* foi realizado pela *Dreamworks SKG*, estúdio fundado na década de 90 por Jeffrey Katzenberg, David Geffen e pelo próprio Spielberg, contando com um elenco de estrelas, principalmente, o casal de protagonistas interpretados por Tom Hanks e Catherine Zeta-Jones. O orçamento aproximado para a realização do filme de Spielberg ficou em torno de 60 milhões de dólares, sendo que a arrecadação (em bilheteria, os números aqui excluem outras formas de arrecadação com a venda de Dvds e a concessão para exibição em redes de televisão) foi de 77 milhões 32 mil 279 dólares nos Estados Unidos e 218 milhões 686 mil 156 dólares (apenas na semana inicial o filme teve uma arrecadação de mais de 19 milhões de dólares e foi exibido em 2811 salas de cinema) se levarmos em consideração a bilheteria mundial.

Basicamente, “O Terminal” conta a história de Viktor Navorski (Tom Hanks), habitante da fictícia República de Krakozhia que vai aos Estados Unidos, porém ao chegar inicia-se uma guerra em seu país de origem o que faz com que sua nacionalidade seja revogada impedindo-lhe assim de entrar no território norte-americano, Navorski começa então a viver no saguão do aeroporto, onde desenvolve-se toda a trama. O primeiro ponto interessante a analisarmos no filme é o que representa a Krakozhia e como o filme representa tal país e seus habitantes. As poucas informações que temos sobre a fictícia república vêm principalmente de noticiários televisivos que anunciam Krakozhia como a menor república da região e vítima de revoltas durante os anos 80 e 90 que minam tentativa de transição do comunismo, a identificação da república com países do oriente próximo que viveram sobre a influência ou

mesmo fizeram para da URSS é óbvia, salientando a visão americana de que tais países são vítimas de turbulências por culpa de seus sistemas políticos ineficazes tanto no passado como no presente. A transição ao capitalismo mostrou-se difícil e por isso a Krakozhia não é um lugar onde existe o poder de compra, como a frase de um oficial ressalta sobre os EUA: “Há apenas uma coisa que você pode fazer aqui senhor Navorski, compras”, o exotismo com que a personagem Viktor é caracterizada faz com que a frase soe como contrária ao seu modo de vida o que torna individualizado na sua figura as diferenças entre os EUA e as Krakozhias espalhadas pelo antigo bloco socialista. Mais adiante somos apresentados ao personagem Frank Dixon que trabalha no Controle Interno do aeroporto que nos dá mais algumas informações sobre o país, revelando o nome do grupo que tomou o poder, Rebeldes da Liberdade o que soa como chacota do nome de diversos grupos revolucionários, como se o nome liberdade soasse impróprio para um grupo que “destrói o saco de batata” (alusão criada por Frank para tentar explicar o que está acontecendo à Viktor, ele diz que um saco de batatas representa Krakozhia e depois esmaga o saco com uma maçã fazendo alusão ao acontecimento político em curso) e vai contra uma postura do democrático país da liberdade, os Estados Unidos. Também temos a impressão que ninguém conhece o país de Navorki: Primeiro temos o erro de pronúncia de Frank Dixon ao tentar dizer Krakozhia e depois o desinteresse dos transeuntes pelas notícias; o canal de tv que transmite os acontecimentos é mudado enquanto Viktor corre pelo aeroporto atrás de outros aparelhos ainda sintonizados no jornal até que encontra um que está, porém dentro de uma sala de espera particular e mudo. A postura que os EUA tomam frente o acontecimento demonstra uma ação comumente encontrada quando um grupo de alinhamento com a política estadunidense é retirado do poder em algum país, o Irã e a Revolução Islâmica é um bom exemplo e foi em um cidadão iraniano que o

filme se baseou (Mehran Karimi Nassemi, que viveu no Terminal 1 do aeroporto Charles de Gaulle, em Paris de 1988 a 2000, devido sua impossibilidade de entrar na França por conta do não reconhecimento do governo islâmico), porém aqui quem gera a situação de apátrida para Navorski é o novo governo da Krakozhia que revoga os vistos e passaportes excluindo Viktor de seu quadro de cidadãos o que coloca os E.U.A numa posição de impotentes ao não aceitá-lo

Porém, o que nos permite realmente analisar a visão que o filme possui do país fictício é a postura de seu cidadão e seu comportamento frente aos acontecimentos à sua volta. Sua atitude inicial demonstra a imagem criada dos cidadãos krakozhianos; ele se assusta com o cosmopolitismo do aeroporto mostrando que ele vem de um país sem o “desenvolvimento” metropolitano estadunidense, logo depois começa a fazer a barba no saguão do aeroporto; a atitude “inadequada” mostra o aspecto cômico/exótico da fictícia Krakozhia, algo mais explícito ainda na cena em que a incompreensão - mas do que do idioma, que não criaria o efeito cômico desejado - da situação em que é colocado mostra que ele não compreende os padrões de comportamento representados pela situação quando, ao ser levado para a sala do Controle Interno acha que é ao oficial do departamento que ele deveria pedir o táxi, e não que está lá por algum motivo excepcional, notemos também aqui a insistência do oficial em continuar tentando se comunicar com ele em inglês, como se esse fosse realmente uma língua mundialmente compreendida. O filme segue com várias cenas em que Viktor age de maneira cômica e inesperada em acontecimentos considerados comuns para o público ocidental; ele anda de roupão pelo saguão para em seguida tomar banho na torneira, o que faz inclusive um passageiro fugir do banheiro ao ver a cena; conversa com o bip como se fosse um telefone; e tenta ajudar uma garota a fechar sua mala, porém acaba quebrando-a. É claro o desencaixe de tal personagem e a representação do lugar de onde ele vem como uma terra de estradas de terra, cabras e

“selvagens”. A principal cena que ilustra esta perspectiva é quando Viktor tenta utilizar o telefone; um travelling que parte de um enquadramento do personagem em plano médio, afastasse gerando um plano geral imenso onde nem o vemos mais, o que nos passa a sensação de sua impotência e incompreensão diante da imensidão e do mar de pessoas que não lhe prestam auxílio. Há outras cenas que nos ajudam a compreender outros aspectos da República; primeiro quando Viktor está dormindo e as luzes de um avião iluminam o saguão em obras que vira seu quarto, ele levanta as mãos e pede para não atirarem em provável alusão a uma situação de constantes guerras e execuções vivida por ele; depois o fato de ele dizer que têm medo de lobisomens, Drácula, fantasmas, mostrando Krakozhia como um país supersticioso, visão freqüente entre os ocidentais em relação a territórios do leste europeu e oriente próximo. Por fim o fato de seu pai, um habitante de krakozhiano que, aparentemente, nunca foi para os EUA, encantar-se justamente pelo jazz, preferindo uma manifestação norte-americana em detrimento a qualquer manifestação nacional coloca o país fictício em posição desfavorável em relação aos EUA. Por fim, quando “Uma bandeira krakozhiana tremulava em cima do parlamento” anunciando o fim da guerra, o país de Viktor volta a ser democrático, logo volta e ser seu.

O filme poderia parecer a primeira vista a visão de um estrangeiro sobre os Estados Unidos, porém a câmera acompanha Viktor com o interesse de quem vê um espécime diferente pela primeira vez; não é dele que parte o discurso, já que as situações que lhe cercam são mostradas de maneira usual, situações ocidentais mostradas a ocidentais; o filme não assume o discurso de um estrangeiro em situações exótica para si mas sim de uma peixe fora d’água visto por olhos estadunidenses.

Viktor e os krakozhianos não são, porém, a única nacionalidade estereotipada pelo filme: Chineses sem câmera indo para a Disney, criam desconfiança em Frank o que permite a identificação da

falsificação, depois este mesmo personagem diz que os pais de um garoto não deveriam deixá-lo ir para a Jamaica enquanto mostra um saco de maconha apreendido e por fim ainda temos o Brasil como outro país mostrado como fonte de tráfico, no caso cocaína que um homem trazia dentro de nozes. Os outros personagens de nacionalidades estrangeiras também aparecem em atitudes bizarras. Gupta, o faxineiro indiano, embora muito mais adaptado ao american way of life que Viktor também toma atitudes inesperadas como agendar horário para que procurem objetos em seu lixo. Com o passar do tempo, entretanto, o herói do filme começa a se adaptar aos aspectos culturais dos Estados Unidos e a cena mais expressiva deste aprendizado é quando Viktor começa estudo do inglês através da comparação entre um guia turístico de New York em inglês e a versão em seu idioma; esse conhecimento passa a ser também admiração. No momento em que Frank lhe dá a chance uma chance ilegal de sair do aeroporto ele decide ficar, mostrando que ao começar a compreender o funcionamento daquele país, ele pretende acatar sua legislação e burocracia, tornando-se um herói positivo muito mais guardião dos democráticos valores estadunidenses que Frank, sendo esse o principal ponto de desenvolvimento da estória, o choque entre o estrangeiro que se americaniza e o americano que despreza os valores de sua pátria. Entre esses valores, o principal é o trabalho duro e bem feito que sempre é recompensado na América, a terra das oportunidades. Esse afinco de Navorski é mostrado progressivamente; primeiro Viktor cria sua cama das cadeiras do saguão criando o efeito de antecipação, bastante freqüente no cinema de *Hollywood*, de seus talentos que lhe trarão sucesso; em seguida vê uma mulher colocando os carrinhos de bagagem no lugar certo para recolher as moedas e logo começa a viver destes trocados – Frank porém impede-o de continuar ganhando seus trocados ao contratar alguém especialmente responsável pelo recolhimento dos carrinhos (nesta cena vemos Frank em uma janela em cima de Viktor,

filmado por um ângulo que lhe coloca em posição superior, o que representa o poder que o vilão exerce sobre o herói). As atitudes de Frank para desestabilizar Viktor são movidas pela cobiça de assumir o cargo de chefia demonstrando um serviço bem feito (e por consequência, desumanizado em sua visão). Richard, o chefe, lhe havia pedido para ter cuidado com o serviço de inspeção e no decorrer do filme vemos sua atitude perante a brecha no sistema Viktor como egoísta; essas ações também individualizam as ações da alfândega, como se o responsável pelas intransigências do sistema fosse uma pessoa, e não do aparelho do Estado. Uma cena que demonstra esse choque entre o humanista Viktor e o frio cumpridor da burocracia Frank é a que Miledragovich, um russo tenta levar remédios vindos do Canadá para seu pai moribundo, e Frank chama Viktor como tradutor e lhe explica que para aquele remédio é necessária uma autorização. Viktor diz então que os remédios são para a cabra do russo. Isto demonstra também uma medida desumana que permite o livre trânsito de remédios de animais e dificulta o de remédios humanos, porém quando Richard reprime Frank por sua atitude dizendo que às vezes deve-se esquecer as regras e valorizar as pessoas coloca a culpa desta desumanidade em Dixon: “Compaixão. É a base deste país” diz ele, acreditando que o funcionário deveria perceber as sutilezas das regras, como dividir os momentos em que o transporte de remédios sem documentação é prejudicial ou não, “Pode aprender alguma coisa com Navorski”, completa Richard. Frente a esse fato, Frank não entende porque Viktor ajudou alguém que nem conhecia e é esse tipo de postura que o vilão toma durante todo o filme, é um homem descontrolado - que possui uma gaveta cheia de remédios; vulgar - é visto comendo durante várias conversas durante o filme, e o único que não se encanta ou percebe as qualidades de Viktor; este, entretanto, continua sua escalada para tornar-se um cidadão exemplar dentro do modelo estadunidense ao procurar emprego

nas lojas do saguão para pagar o jantar à sua pretendida, porém sua situação irregular, sem documentos ou residência lhe impede de conseguir um emprego. Ele começa então a reformar o saguão em que vive, o que faz com que finalmente seja contratado e passe a ganhar bem; o talento e trabalho duro acaba sempre sendo recompensado, não importa a situação; tanto é verdade que os US\$ 19,00 por hora pagos a Navorski são mais do que Frank ganha. A perseverança de Viktor também é demonstrada por sua insistência diária esperar duas horas na fila para tentar um visto de entrada mesmo com chances nulas de conseguir, essa cena estabelece um sentimento de comoção em relação ao personagem o que cria laços afetivos entre a história e o espectador. A cena é seguida diretamente pelo olhar ameaçador de Frank: o choque entre as cenas cria um sentimento a favor de um e contra o outro, e Viktor aparece como um defensor de valores como a luta para triunfar e a persistência; muito mais que o legítimo cidadão que ao ser egoísta e querer prejudicar uma pessoa inocente demonstra não acreditar nos valores de irmandade formadores da nação e que ainda é ignorante e preconceituoso: pergunta-se de que cadeia Viktor fugiu, espera que este tente escapar do aeroporto para poder ser preso e quando Viktor se abaixa para amarrar o cadarço, ele questiona se ele vai rezar, “Eles rezam ao meio-dia”, diz embora seja visível que a Krakozhia não é um país de maioria muçulmana; é interessante porém vemos como Dixon recusa-se a mentir para mandar Navorski para detenção; seus valores profissionais são mantidos, embora mostre-se pobre em valores humanos. A diferença e o choque entre os dois vão se acentuando, por um lado temos um arrebatamento moral cada vez maior a favor de Viktor, ele recusa-se a dizer que tem medo de Krakozhia para receber asilo mostrando-se como alguém que se nega a mentir e que ama seu país apesar dos contratemplos: “Minha casa, não tenho medo da minha casa”, é o que se espera de um bom norte-americano também, que não abandone a pátria nas necessidades; a

história de solidariedade de “the goat” (apelido que ganha depois do caso do russo) é espalhada (com muitos floreios) por Gupta o que torna o torna realmente um herói do saguão, com as cópias de sua mão criadas pelo foto copiadora (quando Frank pressionou-o contra a maquina para lhe ameaçar) espalhadas em todas as lojas como símbolo de resistência contra a maldade de funcionário da alfândega, por fim o ápice da edificação de Viktor chega quando ele revela que está nos Estados Unidos para conseguir um autógrafo de um músico de jazz. Seu pai viu uma foto no jornal com 57 músicos em sua turnê na Krakozhia e, durante 40 anos escreveu centenas de vezes para eles pedindo autógrafos; só faltou um, porém seu pai morreu e Viktor prometeu-lhe conseguir o autógrafo. O herói ressalta a qualidade de lutador mostrada durante todo o filme. A fibra moral de Frank em compensação só se deteriora “Quando essa guerra acabar (entre Viktor e Frank e segundo este, os EUA) você vai entender porque a Krakozhia faz fila por papel higiênico enquanto os Estados Unidos limpam a bunda com Charmin folha dupla”, ouvimos ele dizer, em seguida impede a entrada de Viktor em Nova York chantageando-o ao ameaçar seus amigos Joe, Henrique e Gupta. Aqui o ato de impedimento mostra-se ainda mais egoísta, pois Viktor não é mais inaceitável, agora que tem um país de novo (neste momento a guerra já havia terminado). Porém quem vence enfim é o herói, que tem a saída do saguão acompanhada por todos e é querido inclusive pelos funcionários do Controle Interno que abrem as portas para ele desobedecendo às ordens do chefe. E então finalmente Viktor adentra o país exaltado o filme todo. Os EUA são um sonho que finalmente é alcançado, sonho este representado quando Navorski finalmente consegue o autógrafo.

Viktor não é porém, o único personagem que vence nos E.U.A por possuir garra e fibra moral, a história de Gupta também é um exemplo; ele fugiu da Índia há 23 anos por ter esfaqueado um policial que lhe extorquia. Saiu de um país corrupto e foi para os EUA onde

mesmo ele tem sua chance em um lugar que pode ser duro em sua estrutura base (o que faz com que ele tenha que se manter escondido e irregular para não ser extraditado, o que explica seu medo de que Viktor fosse algum espião), porém onde a relação entre as pessoas é justa e amigável, e é isso que forma o país. “Desde que eu mantenha minha cabeça baixa e meu chão limpo eles não têm motivos para me deportar”, ou seja, cumpra seu papel com afinco e não crie problemas e a América será seu lar; o indiano acaba por ser o salvador do possível trágico final. Ao entrar na frente do avião para Krakozhia para atrasá-lo, Gupta sacrifica-se e vai preso “Eu vou pra casa” diz finalmente ele, fazendo alusão a sua óbvia extradição; e temos também o taxista que leva Viktor ao hotel onde o músico que procurava toca, seu nome é Goran e chegou da Albânia ainda naquela semana e já dirige um táxi.

Embora fique claro que a transformação do exótico krakozhiano em um herói norte americano positivo se dê no choque entre ele e Frank, o relacionamento com a heroína Amélia (Catherien Zetta Jones), uma aeromoça também traz suas nuances, ela já possui um outro caso amoroso (como é comum em filmes de *Hollywood*), um homem casado que acaba por controlar sua vida sem dar-lhe a devida atenção; sua prisão a essa realidade é representada por um bip que carrega sempre na espera de mensagens de seu companheiro, o bip é também um elemento de prisão para Viktor que ganha um de Frank para ser comunicado de sua possibilidade de saída do aeroporto, como símbolo de dominação imposta aos heróis por pessoas moralmente “inferiores”; sua libertação é simbolizada pela quebra dos bips. O sentimento de repúdio do espectador em relação a Dixon também é acentuado quando este se coloca complicando a realização do romance, cânone do cinema de *Hollywood* e elemento maior na criação afetiva filme-público. Frank pergunta a Amélia como alguém que pode ter o homem que quiser escolhe Navorksi e ela lhe responde que isso é algo que um homem

como ele não pode compreender. E é justamente quando se fecha a “santificação” do herói (quando este revela o motivo da vinda aos E.U.A) que finalmente permite-se que este beije a mocinha.

Já foi dito que o filme não é sobre outros países e nacionalidades e sim uma exaltação de uma América multicultural - o aparecimento frequente de personagens estrangeiros vem caracterizados (como árabes de turbante e barba e mulheres africana com roupas tradicionais) ressalta essa características; porém os EUA é aqui representado por elementos totalmente integrantes da cultura norte-americana, especialmente o consumismo, elementos do universo pop e símbolos nacionais: sobre o primeiro ponto temos um ambiente cercado sempre de comercias, promoções e ofertas e as compras dos personagens (a primeira coisa que Viktor compra é um hambúrguer no Burguer King, um dos símbolos do capitalismo norte-americano, seu progresso pela capacidade no trabalho transforma a primeira compra, um cheesburger de 75 centavos no principal produto da loja, um whooper com batata e refrigerante, transformando-se ainda em um terno Hugo Boss que ele adquire para sair com Amelia); sobre o universo pop apontemos o fato da oficial Delores (responsável pelos carimbos do Controle Interno) ser uma trekker (fã da série Star Trek – Jornada nas Estrelas) e o aparecimento dos símbolos da vida artística nova-iorquina no guia turístico de Viktor (os shows da Broadway e a série Friends); e por fim sobre terceiro ponto há o aparecimento do feriado de 4 de julho.

O filme pretende nos passar a visão de um Estados Unidos como uma nação acolhedora (como os vários estrangeiros que trabalham no aeroporto demonstram), contudo, o discurso do filme mostra o contrário ao – de forma mais implícita – estereotipar os outros Estados e colocar os valores ocidentais políticos, econômicos e filosóficos como superiores. É o seguimento desses valores que transforma Viktor em herói, não suas diferenças ou sua identificação com a nacionalidade Krakozhiana.

Referências

XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

O Terminal. Direção: Steven Spielberg; Produção: Jason Hoff, Andrew Niccol e Patricia Whitcher; Roteiro: Sascha Gervasi e Jeff Nathanson. Elenco: Tom Hanks, Catherine Zeta-Jones e Stanley Tucci. Los Angeles: Dreamworks, 2004. 128 minutos