

IMAGENS

Visões do paraíso
no cinema brasileiro
de ontem e hoje

DO MAR

LÚCIA NAGIB

Em 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* lançou um dos refrões mais famosos do cinema brasileiro: “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, cantado por Sérgio Ricardo, em música sua sobre letra de Glauber Rocha. A frase é também o *leitmotiv* dos diálogos do filme, pronunciada pelo beato Sebastião e o cangaceiro Corisco, e repetida pelo vaqueiro Manoel, que segue sucessivamente esses dois líderes. O filme se encerra com o cumprimento da profecia, a célebre imagem do mar que substitui a do sertão.

Este ensaio se destina a investigar os significados desse mar glauberiano e as novas formas que adquiriu em alguns filmes brasileiros contemporâneos, enquanto desejo, realização ou nostalgia da utopia.

A origem da profecia do sertão que se transforma em mar encontra-se em *Os Sertões*, no qual Euclides da Cunha a cita a partir de pequenos cadernos manuscritos e anônimos encontrados em Canudos. Na origem, rezava-se o seguinte: “O sertão virará praia, e a praia virará sertão”, significando que o litoral rico se tornaria o interior pobre e vice-versa. A preferência pela palavra “mar” em lugar de “praia”, em *Deus e o Diabo*,

LÚCIA NAGIB
é professora do Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp e autora de, entre outros, *Werner Herzog – o Cinema como Realidade* (Estação Liberdade) e *Nascido das Cinzas – Autor e Sujeito nos Filmes de Oshima* (Edusp).

tem conseqüências importantes, adquirindo forma concreta na imagem grandiosa, que encerra o filme, de um mar revoltado sucedendo-se ao terreno vasto e seco do sertão. Mas tomá-lo em seu sentido literal não o tornaria compreensível, pois entre o sertão das secas e o mar dos naufragos não parece haver oposição, mas equivalência. É preciso considerar outros elementos envolvendo esse mar glauberiano.

Na primeira vez em que o beato Sebastião prevê que “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, a frase é seguida da afirmação de ressonância marxista: “o homem não pode ser escravo do homem”. A seguir, ele anuncia a inversão: “Quem é pobre vai ficar rico no lado de Deus, e quem é rico vai ficar pobre nas profunda do inferno”. Está claro, portanto, que se trata de um mar metafórico referente ao processo revolucionário pelo qual o oprimido tomará o poder, castigando o opressor. “Meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança para cortar a cabeça dos inimigos”, diz ainda Sebastião, sendo o “inimigo”, no caso, as forças republicanas, pois Sebastião é monarquista, como o fora, na história real de Canudos, o beato Antônio Conselheiro.

O mar é, assim, no caso de Sebastião, revolucionário às avessas, já que ele almeja um retrocesso à monarquia por um processo obscuro explicado com frases contraditórias como: “O homem tem que deixar as terra que não é dele e buscar as terra verde do céu”. Já o vaqueiro Manoel, embora acredite em Sebastião, possui o potencial revolucionário progressista, pois matou seu patrão, desencadeando o movimento pelo qual o oprimido tenta tornar-se dono do próprio destino. Nesse sentido, seu interesse se coaduna com o do personagem-chave Antônio das Mortes, que liquida Sebastião e Corisco para dar início à “grande guerra” pela qual o homem se libertará dos poderes retrógrados de Deus e do diabo.

Em qualquer dos casos, o mar é força transformadora. Como bem observa Ismail Xavier a respeito da seqüência final de *Deus e o Diabo*, “a câmera em movimento nos mostra um mar visto de cima, de modo a

evitar que se desenhe uma superfície lisa, delimitada pela linha estável do horizonte. O mar afirma-se como massa viva, no vaivém das ondas” (1). Sim, o mar avança, mas também retrocede e se mistura, compondo a síntese de todos os movimentos do filme.

O mar constitui ainda, em *Deus e o Diabo*, um instrumento ou uma passagem. É o caminho para o paraíso, pois nele encontra-se a ilha da bem-aventurança onde tudo é verde, os cavalos se alimentam de flores e os meninos bebem leite nos rios. Na ilha, “os home come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha, tem água e comida, tem a fartura do céu”, diz Sebastião, em falas igualmente inspiradas nas profecias de *Os Sertões*, que prometem uma terra onde correm rios de leite e erguem-se montanhas de cuscuz de milho. Mas, seguindo o movimento dialético que percorre o filme, o próprio beato lança dúvidas quanto à existência desse paraíso. A certa altura, ouve-se sua voz sussurrando: “A ilha não existe, a gente traz ela dentro da alma”. É Manoel que, por conta própria, insiste em continuar acreditando. Também Corisco, o novo ídolo do vaqueiro após a morte de Sebastião, promete que “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”. Mas este é outro personagem roído pela dúvida, pois sabe que o cangaço é feito de grandes homens “que às vezes ficam pequenos”, segundo diz sua companheira Dadá a respeito de Lampião.

O mar é na verdade a reunião de opostos. É um paraíso que coincide com o caos do fim do mundo. “O mundo vai acabar nesta seca com fogo saindo das pedras”, anuncia Sebastião, que mais para frente completa: “Deus separou a terra e o céu, mas tava errado. Quando separar de novo, a gente vê a ilha”. Como em todo mito regenerador, a criação depende de uma destruição, e assim o mar é antes de mais nada o apocalipse – em consonância com as crenças milenaristas alimentadas pelos seguidores de Antônio Conselheiro –, o caos primordial ou final, um dilúvio com o mesmo poder do fogo, ao mesmo tempo destruidor e criador. Enfim, o mar é o mundo, e tem dimensões

1 Ismail Xavier, *Sertão Mar – Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 73

universais equivalentes às do sertão, que “está em toda parte”, na famosa definição de Guimarães Rosa.

Novos significados irão se acrescentar ao mar glauberiano em *Terra em Transe* (1967), que se abre com imagens marítimas, como que dando continuidade ao filme de 1964. Um mar prateado, arredondado, cosmogônico, preenchendo a totalidade do quadro é percorrido por uma câmera aérea até chegar a uma terra montanhosa, de matas verdejantes, à qual se sobrepõe o nome de “Eldorado”. O sertão e seus miseráveis, ansiando por um milagre revolucionário, foi substituído por seu oposto, o país da opulência, habitado pelos poderosos: os políticos, a burguesia industrial, os meios de comunicação, os intelectuais. Por essa abertura, se poderia crer que a profecia se cumpriu, o sertão virou mar e este tornou-se o veículo para Eldorado, o paraíso terreal reencontrado. Mas, como se sabe pelo desenvolvimento do filme, trata-se muito mais da instauração do caos e da derrocada definitiva dos oprimidos do que da realização edênica ou revolucionária.

Ismail Xavier já se deteve longamente sobre a capacidade totalizadora tanto do sertão quanto do mar e mesmo desse Eldorado de Glauber, como alegorias nacionais do Brasil. Xavier chamou a atenção sobre a dialética desse processo, capaz de incorporar tanto o mito unificador quanto a fragmentação do discurso e da narrativa, resultando na profecia utópica do sertão-mar que carrega em si a distopia. Mas nunca é demais enfatizar o caráter inaugural dessa idéia. Com efeito, antes de Glauber, o mar ou as grandes águas nos filmes brasileiros não traziam a mesma carga simbólica. Humberto Mauro, por exemplo, tão ligado às águas e aos rios a ponto de dizer que “cinema era cachoeira”, e que foi um dos principais referenciais cinematográficos de Glauber, fez um filme sobre navegação, *Descobrimento do Brasil* (1937), no qual o mar, no pouco que aparece, tem uma função meramente decorativa.

Glauber agia num momento histórico em que o projeto nacional ocupava o centro do debate político, proposta que há tempos

abandonou a agenda cinematográfica brasileira. Porém, as imagens de mar apresentadas em seus filmes, tanto quanto a idéia de um mar ao mesmo tempo redentor e apocalíptico, marcaram de tal maneira o imaginário brasileiro que, quando os cineastas, a partir de meados dos anos 90, voltaram a pensar o Brasil, é a elas que imediatamente recorreram. São imagens de um mar imenso ou de grandes extensões de água que abrem filmes como *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1997), *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), *O Sertão das Memórias* (José Araújo, 1997), todos, não por acaso, rodados no sertão nordestino. Outros, como *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997), *Terra Estrangeira* (Daniela Thomas e Walter Salles, 1995), *Bocage – o Triunfo do Amor* (1998), *O Primeiro Dia* (Daniela Thomas e Walter Salles, 1999), trazem imagens de grandes extensões de água ligadas a reflexões totalizadoras sobre o Brasil. A lista poderia se alongar, com filmes como *Ação entre Amigos* (Beto Brant, 1999), *Terra do Mar* (Mirela Martinelli e Eduardo Caron, 1998), *Hans Staden* (Luiz Alberto Pereira, 2000) e outros que empregam essas imagens aquáticas dentro da mesma tradição glauberiana.

PARAÍSO E UTOPIA

Ismail Xavier sintetiza as estratégias cinematográficas de Glauber como uma combinação de mito, revolução e utopia, dentro de uma figuração imaginária da história (2). Comentarista e crítico da cultura popular e religiosa brasileira, Glauber, em *Deus e o Diabo*, promoveu a aproximação das crenças da origem e do fim do mundo da própria história do Brasil. E estabeleceu entre mito e história inúmeros pontos de contato que encontraram no mar sua expressão sintética máxima.

A história do Brasil desde o descobrimento pelos portugueses está marcada pelos mitos da terra prometida, da ilha paradisíaca perdida em grandes e ameaçadoras exten-

2 Idem, “Introduction”, in *Alegories of Underdevelopment*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1997, p. 7.

sões de água (de mar ou rio), do Eldorado sonhado pelos conquistadores portugueses e espanhóis. O mito de grandes rios ligados ao paraíso encontra-se já na Bíblia, no livro do Gênesis, que descreve o Jardim do Éden como o berço de um grande rio que se subdivide em quatro braços, formando os principais rios da Terra. Sérgio Buarque de Holanda, no clássico *Visão do Paraíso*, discorre longamente sobre as crenças do paraíso terreal, imaginadas inicialmente com relação à África e à Índia, que foram, no Renascimento, transpostas para o Novo Mundo, em especial o Brasil, todas elas ligadas a grandes rios, lagos ou mares. “Os motivos paradisíacos, inseparáveis daquele mito [do Dourado], teriam aqui onde ganhar consistência com o paralelo, tentado por alguns autores, entre o São Francisco e o Prata, de um lado, e de outro o Nilo, cujas águas, segundo velha tradição, teriam suas verdadeiras origens no Éden” (3). Outras lendas, ainda, descreviam o paraíso perdido como uma ilha no Novo Mundo, de cume elevado, localizada num mar, num grande lago ou num rio caudaloso. Cristóvão Colombo julgou ter avistado essa ilha paradisíaca, chegando a considerá-la atingível, embora apenas com a ajuda divina. Segundo registra Buarque de Holanda, Colombo, para quem nada era impossível, preferiu compará-la com “um peito de mulher ou a metade bicuda de uma pêsca de uma pêsca do que com alguma áspera montanha” (4).

“Utopia”, termo celebrizado na obra-prima renascentista de mesmo nome, escrita pelo inglês Thomas More, está ligada ao território brasileiro desde sua origem. Em *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa*, obra clássica dos anos 30 (apenas agora reeditada em função dos 500 anos do descobrimento do Brasil), Afonso Arinos de Melo Franco defende a tese de que a Ilha Utopia de Thomas More seria a ficcionalização da Ilha de Fernando de Noronha, no território brasileiro, da qual More teria tomado conhecimento através das cartas de Américo Vespúcio. Nessa ilha – segundo Vespúcio, “cheia de pássaros, de matas, de águas cantantes” – More instalou uma sociedade igualitária, feliz e em perpétua

paz, graças à abolição da propriedade privada (5). A utopia nasce, assim, de braços dados com a revolução social, pois a tese de More contém o gérmen das teorias socialistas que iriam se desenvolver séculos mais tarde, como o socialismo “utópico” de Fourier, ou o socialismo científico de Marx e Lênin. Ao mesmo tempo, está ligada, em sua origem, ao mito cristão do paraíso perdido.

Na verdade, não apenas Colombo mas muitos outros viajantes daquele tempo acreditaram ter encontrado a Terra Prometida, identificando o mito bíblico com o Novo Mundo. A carta de Pero Vaz de Caminha descreve um verdadeiro paraíso. A “inocência” dos nativos que encontrou pareceu-lhe tal, “que a Adão não seria maior, quanto à vergonha”, e a terra “em tal maneira graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem” (6). Jean de Léry, André Thévet e muitos outros europeus que visitaram o Brasil no século XVI reforçaram o mito do bom selvagem, com sua força, beleza e alegria naturais. E as esperanças de encontrarem metais e pedras preciosos completavam a imagem do Éden redescoberto. Tais idéias inspiraram filósofos de Montaigne a Rousseau e foram fundamentais para a formação dos conceitos que levaram ao Iluminismo e à Revolução Francesa.

A palavra “utopia”, inventada por More, reúne o vocábulo grego *topos*, ou seja, “lugar”, a uma combinação de dois prefixos: *ou*, que significa negação, e *eu*, que indica “boa qualidade”. Assim, “utopia” seria ao mesmo tempo o “bom lugar” e o “lugar nenhum”, uma combinação que, na época, serviu a More para despistar seu projeto muito concreto de mudanças sociais, aplicáveis a seu próprio país, a Inglaterra. Era, portanto, na origem, um projeto prático, que acabou se universalizando com o sentido de sonho impossível, de sociedade ideal cuja perfeição a torna irrealizável.

Glauber tira partido desses dois sentidos. A utopia é projeto revolucionário em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, rodado em 1963, um ano antes do golpe militar brasileiro. E é sonho impossível em *Terra em Transe*,

3 Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso*, São Paulo, Nacional, 1977, p. 61.

4 Idem, *ibidem*, pp. 156-7.

5 Cf. Afonso Arinos de Melo Franco, *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2000, pp. 135-51.

6 Pero Vaz de Caminha, *Carta a El Rey D. Manuel*, transcrita para o português contemporâneo e comentada por Maria Angela Villela, Rio de Janeiro, Ediouro, 1999.

de 1967, que reflete as conseqüências desastrosas do golpe. No primeiro filme, o Brasil é a terra prometida, o paraíso prestes a ser reencontrado, e, no segundo, o Eldorado desmascarado em inferno totalitário. Em *Terra em Transe*, o mar sintetiza um processo histórico de quase 500 anos, usando o paraíso perdido e redescoberto pelos portugueses como palco de uma narrativa contemporânea. Para conformar essa situação alegórica, utiliza-se não apenas do mar grandioso do início, mas de uma representação do descobrimento do Brasil, com o ditador Diaz presidindo uma primeira missa rezada na praia, com representantes do clero e dos índios.

O que torna as imagens glauberianas tão poderosas é justamente esse dom de sintetizar séculos de história. Com seu mar musicado por Villa-Lobos, em *Deus e o Diabo*, ou seu Eldorado operístico em *Terra em Transe*, Glauber mistura a esse paraíso selvagem e natural a visão de uma humanidade corrompida. Ser ou não ser a terra prometida, eis a questão desses dois filmes de Glauber, que responde com personagens dilacerados entre a condição de heróis e canalhas, deuses eternos ou últimos dos mortais, à conjuntura permanentemente injusta de um país.

Veremos, a seguir, como a produção recente brasileira, utilizando-se igualmente da metáfora do mar, tem variado entre esses dois pólos, segundo o momento político do país.

OUTROS MARES

O final dos anos 60 marca o endurecimento do regime militar no Brasil, levando à prisão de alguns artistas e à dispersão de outros, forçados ao exílio – dentre estes, Glauber Rocha. Uma das conseqüências disso é o progressivo abandono do projeto nacional e dos temas políticos nos filmes produzidos a partir dos anos 70. Os anos 80 são marcados pela decadência da Embrafilme, processo que culmina em 1990, com o seu fechamento

pelo governo Collor. A nefasta política cultural nesse período, afetando particularmente o cinema, fez com que muitos cineastas voltassem as costas ao Brasil, indo filmar no exterior ou simplesmente abandonando a profissão. Talvez nunca como nesse momento o mito da terra prometida tenha estado tão distante do imaginário brasileiro.

Foi um período curto, estendendo-se entre 1990 e 1993, quando, com o *impeachment* de Collor e a troca do governo, nosso cinema começa a dar sinais de revitalização. Teve então início um processo que resultou no *boom* cinematográfico, graças à entrada em vigor, em 1993, da Lei do Audiovisual, que começou a dar seus primeiros frutos em 1995. Data dessa época o filme de título significativo *Terra Estrangeira*, dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas. Obra típica de um período de transição, *Terra Estrangeira* não chegou a se beneficiar da Lei do Audiovisual, embora tenha conseguido um distanciamento suficiente dos anos Collor para lançar-lhe um olhar crítico.

Aproveitando-se, não por acaso, da palavra “terra”, recorrente nos títulos de Glauber, o filme faz o caminho inverso dos descobridores, descrevendo a perda do paraíso reencontrado, enquanto devolve seus personagens brasileiros à antiga pátria européia, ou seja, Portugal. Walter Salles conta que a idéia do filme surgiu de uma fotografia, feita por Jean Pierre Favreau, de um navio encalhado no mar, próximo à praia. Salles e seus outros parceiros no roteiro (Daniela Thomas e Marcos Bernstein) afirmam ter percebido nessa imagem um “emblema do exílio”. E continuam: “Não mais o exílio político dos anos da ditadura, mas um novo, econômico, que vem transformando o Brasil dos anos 90 num país de emigração, pela primeira vez em quinhentos anos. Aqui surge a imagem da terra estrangeira como uma solução também idealizada, para a ausência de perspectiva, de auto-imagem, de identidade”.

A imagem de um mar tornado incapaz de conduzir o navio a seu destino é, portanto, central aqui como metáfora da perda da

identidade. Salles foi até a costa de Cabo Verde atrás desse navio encalhado da fotografia de Favreau, e ali filmou cenas emblemáticas de seu filme, nas quais um casal sem rumo tem ao fundo o mar e essa nau que nunca atingiu o destino. O desgarramento e a ausência de rumo são no filme os temas principais, pelos quais os autores se irmanam a uma certa corrente internacional preocupada com o desarraigamento moderno, em especial o cinema de Wim Wenders da época de *No Decorrer do Tempo* (1976), com seus personagens à procura da pátria perdida.

Em *Terra Estrangeira*, o grande rompimento se dá com a imagem televisiva, real e traumática para os brasileiros, da recém-empossada ministra Zélia Cardoso de Melo anunciando o novo plano econômico do governo Collor, em março de 1990, que bloqueou todos os depósitos bancários pelo prazo de 18 meses. Ao ouvir a notícia do seqüestro de suas parcas economias, a viúva, que sonhava em visitar sua terra natal, a Espanha, sofre uma síncope e morre. Seu filho único, Paco, um jovem universitário, desorientado e sem recursos, não demora a cair nas garras de um traficante de diamantes, que o envia numa missão clandestina a Portugal. Ali, Paco encontra Alex, uma brasileira mais velha do que ele e igualmente desorientada após a morte do companheiro, drogado e também envolvido no tráfico de pedras.

O filme é todo salpicado de metáforas de pai e pátria perdidos. A mãe de Paco morre murmurando a palavra “pai” em basco, não sem antes ter identificado inúmeras vezes o filho com seu próprio pai basco, que ela jamais pôde rever. Este filho, por sua vez, é o “Cristo” cujo fim sacrificial logo se adivinha: Paco de braços abertos, provando uma camisa costurada pela mãe, é comparado ao “Cristo Redentor” por uma vizinha que vem visitar; e quando Alex, em Portugal, o leva ao local onde os supostos traficantes viriam apanhar a mercadoria, Paco é filmado num longo plano de grua que o apanha sob uma enorme cruz na praça de um convento. Este filho sacrificial do pai perdido é, porém, descendente dos

antigos conquistadores que outrora pensaram ter encontrado o paraíso na América. “Ezaguirre” é seu sobrenome, ou “Ex-Aguirre”, como diz Igor (o contrabandista mefistofélico que o envolve no tráfico), comparando-o a Lope de Aguirre, o conquistador espanhol que esteve na América do Sul em busca do Eldorado.

Porém, esse mundo dos grandes, segundo Igor, já se desvaneceu no tempo: “Porque a memória, Paco, foi-se embora junto com o ouro e os visionários” (7). O livreiro amigo e protetor de Alex em Lisboa parece dominado pela mesma desilusão. Ele diz a Paco: “Isto aqui não é sítio para encontrar ninguém. Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio”.

Essas alusões nostálgicas a um certo passado de grandezas (ou de grandes esperanças) culminam com uma cena de mar que marca o ápice do filme. Alex e Paco encontram-se em Cabo Espichel, ponto mais extremo da Europa, sentados à beira de um precipício diante do qual se estende o vasto mar. Segue-se o seguinte diálogo:

“ALEX

– Você não tem nem idéia de onde você está, né? Isso aqui é a ponta da Europa. (*abrindo os braços*) Isso aqui é o fim! Coragem, né? Cruzar esse mar há 500 anos atrás... É que eles achavam que o paraíso estava ali, ó. (*aponta para o horizonte*) Coitados dos portugueses... acabaram descobrindo o Brasil.

Paco ri. Alex permanece séria.

ALEX

– Tá rindo de quê?”

Como se vê, não se trata de qualquer mar. Como nos filmes de Glauber, estamos diante daquele mar dos conquistadores que chegaram ao Brasil esperando reencontrar o paraíso perdido. E, como em Glauber, o mar promissor é também decepcionante, caótico, desorientador dos personagens. Alex proíbe a comichidade da constatação “acabaram descobrindo o Brasil”, espécie de “piada de português” às avessas: trata-se da percepção trágica das esperanças

7 Para as citações dos diálogos do filme, ver Daniela Thomas, Marcos Bernstein e Walter Salles, *Terra Estrangeira*, Rio de Janeiro, Artemídia/Rocco, 1996.

perdidas. O mar, em *Terra Estrangeira*, revela-se como saudade da utopia de um Brasil paradisíaco, como uma enorme tristeza diante da constatação do Brasil real – e também, à maneira de citação, a saudade de um cinema no qual o mar ainda podia representar uma esperança. É com enorme nostalgia que se olha para esses pais/países perdidos – Portugal, Espanha, o próprio pai e o avô de Paco – e, por extensão, para um pai cinematográfico que se perdeu.

Cabe talvez lembrar que o filme trata de personagens da classe média, com pretensões intelectuais, que enfrentam a decadência e a desilusão com os rumos da história, um pouco como Paulo Martins, o poeta/jornalista de *Terra em Transe*. Em *Terra Estrangeira*, Paco, antes da morte da mãe, estudava Goethe e pretendia ser ator de teatro. O namorado de Alex era saxofonista e compositor. Mas esses personagens estão reduzidos a trabalhos indignos, como garçoneiro de bar ou traficante, atividades que desempenham com evidente aversão. E são ironizados por africanos das ex-colônias portuguesas por seu desajeitamento no desempenho dessas tarefas menores ou ilegais. Portanto, decepção não se refere aqui à situação das classes miseráveis, mas à decadência de uma classe que aspirava a uma posição social de comando. Detalhe: essa classe está sendo humilhada pelos portugueses, que o brasileiro acostumou a desprezar em suas piadas racistas e a considerar como um povo não-europeu (o que aliás é dito em diálogos do filme).

São todos elementos específicos de um momento histórico do Brasil, que no entanto sofre significativa alteração nos anos que se seguiram, com nítidos reflexos no cinema.

QUANDO O SERTÃO VIROU MAR

Uma nova fase tem início com a introdução do Plano Real, no governo provisório de Itamar Franco, e com a subida ao poder de Fernando Henrique Cardoso em 1993, que levou a cabo o plano econômico

iniciado por ele como ministro da Fazenda de Itamar. Novas esperanças começam a reanimar o cenário econômico e político, fato, aliás, freqüente no Brasil, em que vários planos econômicos – como o Plano Cruzado no governo Sarney – trouxeram uma certa euforia, como sempre efêmera, ao cenário nacional.

Foi também em 1993 que se instituiu a Lei do Audiovisual, que permite desconto fiscal para empresas que compram cotas de filmes em produção. Como resultado dessa lei, a partir de 1995, a produção anual brasileira de longas-metragens, que se aproximava de zero, saltou para cerca de 20 títulos, mantendo uma média de 30 títulos nos anos seguintes. A pequena e breve melhoria econômica repentinamente alçou o Brasil de seu eterno limbo do subdesenvolvimento a uma ilusão de equivalência com países de economia forte, com a nova moeda, o real, equiparada ao dólar. A classe média de repente se viu fortalecida e capaz de financiar viagens ao exterior. Ser turista, e turista na Europa, não emigrante, constituiu uma sensível mudança de *status* com relação aos jovens retratados em *Terra Estrangeira*. E isso teve conseqüências importantes num cinema que renascia, graças também à nova situação econômica e à nova política cultural do país.

A vergonha da condição de brasileiro, que atingiu o ápice na era Collor, fora bem retratada em *Terra Estrangeira*, por exemplo, quando Alex vende seu passaporte a uma gangue espanhola, que paga muito pouco por ele, com o argumento: “*Es brasileiro*”. Mas essa situação, descrita num filme de 1995, estará revertida em filmes lançados apenas um ou dois anos mais tarde. Começa a germinar uma nova consciência de ser brasileiro que resulta numa premência de se filmar o Brasil. Em obras como *Crede-mi*, *Sertão das Memórias*, *Baile Perfumado*, *Corisco e Dadá*, todos lançados entre 1996 e 1997, há uma curiosidade apaixonada pelas paisagens, as fisionomias, a língua, o sotaque, os costumes, as crenças e outros aspectos do Brasil. Walter Salles, significativamente, faz um filme com o título *Central do Brasil*, que o lança de volta ao

coração da terra natal após a viagem desiludida à “terra estrangeira”. E seu filme se abre justamente com uma galeria de rostos brasileiros, tomados em close frontal, manifestando-se cada um com o sotaque e as expressões característicos de sua região de origem.

Sintomaticamente, nesse momento de “redescobrimto”, a imagem metafórica do mar volta com poder total. Frequentemente, esse mar está ligado ao sertão, com referências implícitas ou explícitas ao “sertão-mar” glauberiano. *Corisco e Dadá*, de 1996, faz referências diretas a Glauber. Seu diretor, Rosemberg Cariry, de uma geração intermediária entre os cinemanovistas e os cineastas atuais, confirma sua fonte principal: “Resolvi fazer cinema quando vi *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber. Temos em comum o sertão, o imaginário, os arquétipos e a mesma vertente épica” (8). A referência conceitual básica de *Corisco e Dadá é Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o que fica claro na abertura do filme. Após os créditos, são apresentadas imagens de um mar amplo, à luz suave do amanhecer, enquanto uma narradora oral, na praia, introduz aos pescadores a seu redor a história do cangaceiro Corisco e sua companheira Dadá que será mostrada em *flash-back*. “O sertão é o mar”, diz ela já de início, retomando o famoso refrão glauberiano.

Essa cena marítima de abertura, retomada em intervalos regulares ao longo do filme, realmente dá a impressão de que o sertão virou o mar. A história é contada na forma de um passado de horrores no sertão, em que Corisco tem de enfrentar os percalços da natureza, a perseguição da polícia, a sede, o sol, a morte dos filhos recém-nascidos, a solidão. No presente, porém, tudo parece calmo, pacificado. A paisagem do mar é tranqüila e bela. A população praiana reunida em torno da narradora recebe dela café e bolos, e todos comem e ouvem sossegadamente a história de seus antepassados. Fica evidente que o mar revolto glauberiano encontra-se agora num estágio mais avançado, edênico, como numa utopia realizada. O próprio Cariry

não hesita em compará-lo ao paraíso perdido e reencontrado:

“Eu abro para o cosmos. Os mitos indígenas – da terra sem mal, que seria o mar – também são evocados por mim. O mar como símbolo do paraíso, o sertão que vai virar mar, o mito das águas dos tapuias do nordeste. Trabalho com a dualidade sertão/mar, o sertão na sua infinitude de alguma maneira se aproxima do mar. Como diz Guimarães Rosa, ‘o sertão carece de fecho’. A história de Corisco é contada junto ao mar, para equilibrar a dramaticidade do filme, o visual” (9).

Em *Baile Perfumado* (1997), filme que lida com temática semelhante à de *Corisco e Dadá*, utilizando-se inclusive do mesmo material documentário do cangaço feito pelo mascate libanês Benjamin Abraão, fica ainda mais evidente que a situação conflituosa entre sertão e mar apontada por Glauber encontra-se superada. A caatinga onde se esconde Lampião está verde (o filme foi rodado logo após um período de chuvas) e as águas, dos rios ou do mar, são presença mais frequente que o sertão. Numa das seqüências iniciais do filme, a câmera, a partir de um plano de Lampião, descreve um longo *travelling* aéreo sobre o sertão árido que logo se une às águas encachoiradas e abundantes do São Francisco – rio outrora mitológico, que escondia a “ilha” edênica. Há como que uma identidade entre sertão e mar, ambos dominados pela figura de Lampião.

O cangaceiro, por sua vez, está longe de ser o símbolo do banditismo originário da miséria nordestina. Ao contrário, ele gosta de dançar, se enfeitar, se perfumar, tomar uísque e mesmo ir ao cinema na cidade. Sertão e mar, tanto quanto cidade e campo, passam a fazer parte do mesmo universo. Ismail Xavier resumiu com propriedade a diferença entre esta visão e a do sertão-mar glauberiano:

“O mundo do sertão [em Glauber] tem uma dignidade e uma inteireza que dependem do isolamento e da escassez. [...] Sertão e litoral pertencem a universos distintos. [...]

8 Em entrevista a Helena Salem, *O Estado de S. Paulo*, 7/3/96, p. D1.

9 Idem, *ibidem*.

Baile Perfumado caminha na direção oposta. Não há mais sertão como cosmos fechado, lugar de isolamento. Tudo circula, se insere em circuitos de troca. Sertão e litoral revelam suas conexões sinalizadas por produtos variados, do perfume à garrafa de uísque no acampamento cangaceiro de Lampião e Maria Bonita, da sala escura do cinema da cidade ao cineasta que filma os cangaceiros em pleno sertão” (10).

A música do filme, do gênero chamado “mangue-beat” de Chico Science e Fred Zero Quatro, promove o mesmo tipo de mistura, unindo ritmos nordestinos (como o baião) ao pop americano. *Baile Perfumado* é fundador de um novo gênero no cinema brasileiro, o “árido movie”, mais uma mistura, e não apenas lingüística: trata-se da aproximação do Brasil através de um instrumental internacionalizado, globalizado, alheio ao purismo do projeto nacional que alimentou o início do Cinema Novo.

Outro filme curioso rodado no sertão nordestino nesse mesmo período é *Crede-mi* (1997). Também este se abre com grandes extensões de água, na verdade, um longo *travelling* sobre o mar, que de início não dá definição precisa da imagem, como que reproduzindo o caos primordial a partir do qual Deus criou o mundo: quase uma visão do paraíso. Dessa imagem do mar surge em sobreposição a mão em volteios de um velho que, justamente, narra o Gênesis bíblico, como se Deus fosse um parente seu:

“E tem uma página que diz assim: Quando Deus Pai criou os céus, com os planetas... Agora, no segundo dia Ele fez a Terra e no terceiro dia, Ele criou todos os bichinhos quanto existe na face da Terra. E tem uma página que diz assim: façamos o homem a nossa imagem e semelhança, e Ele pegou uma costela e formou a mulher. Ah, a senhora é osso dos meus ossos, carne de minhas carnes – Eva! Foi Ele que deu o nome de Eva”.

Aqui, a menção ao jardim do Éden, onde foram criados Adão e Eva, é explicitamente ligada à imagem do mar. Assim, mais

uma vez, o sertão torna-se o paraíso reencontrado. É de fato nítido o fascínio com que os diretores Bia Lessa e Dany Roland “redescobrem” o sertão nordestino, com seu colorido, suas festas populares, sua música, sua religião, elementos que no Cinema Novo eram eliminados do ambiente trágico da seca e da miséria. Esse sertão tornado mar reflete ainda uma outra mistura, semelhante àquela apontada entre o pop internacional e o nordestino regional em *Baile Perfumado*. De formação essencialmente teatral, Lessa e Roland promoveram *workshops* com atores amadores do interior do Ceará, dando-lhes trechos do romance *O Eleito*, de Thomas Mann, para que representassem. O resultado é uma combinação surpreendente de cultura erudita e popular, na qual os atores improvisados acabam por trazer à tona a origem de narrativa oral medieval do texto culto de Mann. Assim, alta e baixa cultura se misturam numa celebração popular em que não parece haver oprimidos e opressores, vítimas ou réus.

Xavier também observa esse clima de feliz harmonia em *Crede-mi*, mais uma vez contrapondo-o ao que se costumava observar no Cinema Novo:

“Aqui, o encontro entre a cineasta e o mundo da cultura popular se faz celebração, é feliz. Tudo no filme é interação estética, circunscrita ao espaço da representação, do mito, condição para que o sertão se desenhe como realidade harmônica. Estamos longe do inventário das condições materiais que marcou a primeira geração dos documentaristas que trabalhavam a questão da cultura em conexão com a formação social, o mundo do trabalho” (11).

UTOPIA VIRTUAL

Essas três obras, rapidamente comentadas aqui, pertencem a uma fase recente, porém breve, do cinema brasileiro, à qual poderiam ser ainda incorporados filmes como *O Sertão das Memórias*, com suas

10 “O Cinema Brasileiro dos Anos 90”, entrevista com Ismail Xavier, in *Praga*, n. 9, São Paulo, Hucitec, p. 144.

11 *Idem*, *ibidem*, p. 121.

águas penetrando o sertão, ou *Bocage*, com sua abertura no mar deslumbrante que leva o poeta português a seu paraíso libertino. Foi uma produção animada por um ímpeto eufórico, numa fase circunstancialmente otimista da economia brasileira. Esse otimismo, por sua vez, retratava uma certa crença ingênua nas benesses do neoliberalismo, da internacionalização da economia e da cultura, da democracia virtual da Internet.

Não apenas no Brasil, mas no mundo, o progresso vertiginoso dos meios de comunicação e a liberdade aparentemente infinita do universo virtual têm muitas vezes sugerido uma utopia realizada. Alberto Manguel, em entrevista a um número da *Magazine Littéraire* dedicado ao tema da utopia, descreve com precisão esse sentimento: “Agora, imaginamos que a tecnologia possa criar uma utopia nos moldes daquela de More, uma sociedade ideal. Pensamos que esse não-lugar é, não mais uma ilha ou um planeta distante, mas um espaço cibernético onde tudo é possível. Pela primeira vez, creio que tocamos a realidade dos espaços virtuais” (12).

Utopia é, aliás, um tema que voltou à moda nos meios culturais. Recentemente, a Biblioteca Nacional, em Paris, realizou uma gigantesca exposição sobre o tema, que agora circula pelo mundo. Contra a euforia excessiva com o mundo virtual, insurgem-se os antigos e novos marxistas, nostálgicos das utopias revolucionárias. No universo cinematográfico brasileiro, o entusiasmo inicial da redescoberta do Brasil parece agora arrefecer no realismo que

constata a permanência dos mesmos e eternos problemas sociais, ao mesmo tempo em que as falhas e limitações da Lei do Audiovisual provocam a volta do ceticismo entre os cineastas.

Os filmes mais interessantes da última safra têm sido os relativos às favelas cariocas, que incluem o tráfico de drogas e armas, a permanente migração nordestina, o abismo entre as classes sociais. Muito significativo dentre estes é *O Primeiro Dia*, também de Walter Salles e Daniela Thomas. Neste, um nordestino tornado bandido de uma favela no Rio é assassinado na praia, enquanto observa o mar de seus sonhos. Significativamente, o filme gira em torno de um refrão referente à virada do milênio: “o nove vai virar zero, o outro nove vai virar zero, o outro vai virar zero, e o um vai virar dois”, num eco nostálgico do “vai virar mar” de *Deus e o Diabo*. “Virar zero”, porém, indica o nada, o vazio deixado pela falência da utopia marítima glauberiana.

Num videoclipe recente, sobre a música “A Minha Alma”, do grupo de rap O Rappa, um menino favelado propõe-se a ir à praia no domingo, mas antes de alcançá-la é assassinado pela polícia que invade o morro. Os pobres, aqui, voltam a ser impedidos de alcançar o mar utópico. O clipe foi dirigido por Kátia Lund (membro da produtora dos irmãos Salles) e Paulo Lins, autor do romance *A Cidade de Deus*, que tem inspirado uma leva de filmes sobre as favelas do Rio, na qual predominam o desencanto e a crítica mordaz ao poder instituído. Nestes e em outros filmes atuais, o mar voltou a ser o paraíso inatingível, privilégio exclusivo das classes abastadas.

12 “Pour la Première fois, nous Vivons dans une Utopie”, entrevista com Alberto Manguel, *Magazine Littéraire*, n. 387, p. 22.

