

Algum Lugar entre o Céu e a Terra: o mar como utopia cinematográfica

Renata França Bezerra de Macêdo

Resumo: Uma breve análise sobre os filmes que, a partir de Glauber Rocha, utilizaram o mar como peça-chave para o desenvolvimento da narrativa.

Palavras-Chave: Ideologia. Mar. Glauber Rocha. Walter Salles.

Somewhere Between the Sky and the Earth: the sea as a cinematographic utopia

Renata França Bezerra de Macêdo

Abstract: the article is composed by a brief analysis about the movies which, since Glauber Rocha, used the sea as key play to the narrative development.

Keywords: Ideology. Sea. Glauber Rocha. Walter Salles.

1 Introdução

O mar tem suas simbologias trabalhadas desde os primórdios do cinema, tendo sido escolhido como marco inicial deste artigo o filme *Os incompreendidos* (François Truffaut, 1959). Esta película trabalha o conceito desenvolvido por Deleuze de “percepção líquida” ou “abstrato líquido”, que “é também o meio concreto de um tipo de homens, de uma nação de homens que não vivem exatamente como os terrestres, que não percebem nem sentem como estes. [...] o limite entre a terra e as águas torna-se o lugar de um drama onde se enfrentam de um lado os vínculos terrestres e de outro as amarras, os reboques, as cordas móveis e livres”. Este “não lugar” dos inquietos, localizado entre o céu e a terra, personifica-se na figura do mar, que é a utopia a ser alcançada por aqueles que sequer sabem do que são desejosos. Trata-se de uma percepção livre, que ultrapassa os limites da percepção humana.

No Brasil, os filmes de relevância que com mais sensibilidade souberam se apropriar e trabalhar a ideia introduzida por Deleuze de “percepção líquida” ao mesmo tempo em que lhe atribuíram ares de coletividade foram *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Terra estrangeira* (Walter Salles, 1995), o primeiro pertencente ao movimento conhecido como Cinema Novo e o segundo, à Retomada do Cinema Nacional.

A partir deste recorte, sem, entretanto, deixar de discorrer brevemente sobre demais filmes que se utilizam da figura do mar como elemento de peso durante o desenrolar da narrativa, pretende-se analisar qual a função desta figura dentro, especificamente, da filmografia nacional, bem como de que modo sua significação foi alterada de acordo com o tempo e contexto histórico de realização das películas.

2 Desenvolvimento

A palavra “utopia” deriva do grego *oý* (não) e *tópos* (lugar), tendo sido cunhada pelo humanista inglês Thomas Morus a fim de se referir a um lugar onde tudo funcionaria perfeitamente, não havia propriedade privada e todos moravam em casas iguais, de três andares e de portas sempre abertas. O termo serviu de título a uma de suas obras escritas em latim por volta de 1516. More teria se fascinado pelas narrações extraordinárias de Américo Vesúpcio sobre a recém-avistada ilha de Fernando de Noronha, em 1503, e decidiu, então, escrever sobre um lugar novo e puro onde existiria uma sociedade perfeita (PIMENTA, 2002).

Desde então, esse conceito vem sido utilizado para descrever lugares que, pela sua própria etimologia, não existem, embora sempre procurem ser alcançados. Esse lugar, que nem sempre se dá no plano físico, vem sendo retratado no cinema de diversas maneiras, às vezes através de metáforas. No cinema brasileiro, a partir do Cinema Novo, essas translações se deram pela figura do mar, que tanto pode realizar o cumprimento da utopia quanto pode encerrá-la.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Os camponeses Manoel e Rosa viviam no sertão, trabalhando na lide agrária. Devido a um desentendimento com o dono da terra, provocado pela divisão das cabeças de gado, Manoel mata o patrão e tem de fugir com a

esposa, indo refugiar-se junto ao negro Sebastião, líder messiânico que lidera uma comunidade de deserdados no Monte Santo. Apesar da oposição de Rosa, Manoel torna-se fiel seguidor de Sebastião, cumprindo todas as penitências por ele impostas. A rebeldia de Rosa é considerada coisa do Diabo, e para purificá-la é necessário o sacrifício de uma criança inocente. Durante a cerimônia, Rosa consegue assassinar Sebastião, libertando Manoel, ação esta que coincide com a ofensiva armada contra Monte Santo, liderada por Antônio das Mortes, matador profissional contratado pelos fazendeiros prejudicados pelos saques dos fanáticos às suas fazendas. Manoel e Rosa vagueiam pelo sertão até encontrarem os cangaceiros do bando de Corisco, foragidos depois do assassinato do chefe Lampião. Unem-se ao grupo, até que este é igualmente arrasado por Antônio das Mortes.

Glauber Rocha, ao criar o desfecho de seu *Deus e o diabo na terra do sol*, colocou na boca de seus personagens o que viria a ser a mais conhecida utopia do cinema brasileiro: “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. O filme evoca, na trajetória do beato Sebastião, do vaqueiro Corisco e do matador Antônio das Mortes, as esperanças e descrenças de um país que mergulhou nos obscuros e dolorosos tempos da repressão, na ditadura militar, e que depois, com a anistia, avançou em direção ao fim do túnel que, dramaticamente, vinha se mostrando mais longo do que se esperava, mais complexo do que devia e mais cheio de encruzilhadas do que se desejava. (MENEZES, *online*). A profecia da “terra prometida” é cumprida com a imagem do mar que substitui, aos poucos, a imagem árida do sertão.

O famoso refrão cantado por Sérgio Ricardo (música dele e letra de Glauber) marca o imaginário de gerações ao se constituir como imagem, quando Manoel, materializando a realização da profecia que move o filme, desaparece no meio do mar revoltado como se consumasse “a imolação do indivíduo em prol da transformação social” (NAGIB, p. 36).

A imagem de transformação de sertão em mar como modificação social surge primeiramente em “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, a qual, em sua origem, tinha a palavra “praia” no lugar de “mar”. A substituição feita por Glauber para o vocábulo “mar” tem razão no próprio encerramento do filme, onde o mar é enquadrado de modo grandioso, tornando-se personagem ele e sua vastidão irresoluta, não a praia.

No filme em questão, o mar é, além de um fim, uma “passagem para o paraíso”. Na anúncio do beato Sebastião, “Quem é pobre vai ficar rico do lado de Deus, e quem é rico vai ficar pobre nas profundezas do inferno.”, pela qual fica claro que o alcance do mar faz parte de um processo revolucionário, é o início dele, e, portanto, o caminho, apenas, para o paraíso.

O mar carrega, simultaneamente, o poder do mito regenerador e apocalíptico. Como toda criação depende de uma destruição, seguindo as profecias apocalípticas de Antônio Conselheiro e seus seguidores, aqui endossado por Sebastião, o mar é começo e fim; é salvação e destruição.

Outro filme de Glauber, *Terra em transe* (1967), realizado após o golpe militar, já se inicia com imagens marítimas, como que dando continuidade ao encerramento da película anterior. Aqui, as precariedades e carências do sertanejo são instantaneamente substituídas pelos opulentos moradores de Eldorado. A partir destas cenas iniciais, poder-se-ia acreditar no cumprimento da profecia, entretanto, com o desenrolar do filme, percebe-se que a realidade é outra e consiste justamente na derrocada dos oprimidos.

Glauber agiu em momentos em que o debate do projeto político nacional era tema central e ele não se escusava de destrinchar esse assunto através de suas alegorias ou mesmo passagens cortantes. Foi ele um dos principais representantes do Cinema Novo, movimento surgido entre o final dos anos 50 que durou até o início dos anos 70, período no qual o país passava por grandes modificações econômicas e crescimento de seus centros, cenário que propiciava o aumento da migração bem como o de artistas esquerdistas, desejosos de uma maior igualdade nacional.

A partir de Glauber, o mar, fosse paradisíaco ou apocalíptico, passou a ter conotações diversas para os demais realizadores, como no caso de *Crede-Mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1997) e *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), rodados, também, no sertão nordestino. Demais obras, que saíram desse cenário e da ideia “totalitária” da forte imagem do mar, trazem grandes imagens aquáticas ligadas a reflexões totalizadoras sobre o Brasil (NAGIB, *online*).

Cabe ressaltar que essa imagem de Glauber teria encontrado sua matriz no cinema francês da *nouvelle vague*, na cena final de *Os incompreendidos* (1959), quando Antoine Doinel, corre em direção a um mar que nunca aparece, e para o qual acaba por não dar muito interesse quando conhece. Se a cena de Glauber termina com uma tomada do mar revolto, a de Truffaut termina com um *close* no rosto ainda infantil de Antoine, marcando com este gesto a diferença entre a utopia coletiva e social do primeiro e a matriz individual e psicológica do segundo.

Com o endurecimento do regime militar, vários artistas tidos como subversivos, entre eles, Glauber, foram exilados. Com essa “caça às bruxas”, eis que surge um progressivo abandono de temas que viessem a chamar a atenção do Regime, e nos anos 80, com a decadência da Embrafilme, esta é finalmente fechada pelo Governo Collor. Quando do seu *impeachment* e da implementação da Lei do Audiovisual, alguns realizadores se animam para voltar a produzir obras mais desafiadoras, como é o caso de *Terra estrangeira* (Walter Salles, 1995), que é apresentado como o filme em que “a imagem do mar tornado incapaz de conduzir o navio a seu destino torna-se de fato, central enquanto metáfora da perda da identidade” (NAGIB, p. 45). O mar que não consegue conduzir sua nau ao destino é figura emblemática para falar sobre a perda de identidade daquelas pessoas que, saindo de sua terra natal, não sabe bem o que estão indo fazer ou se realizarão seu intento.

Terra estrangeira opta por uma estética próxima a dos filmes *noir*, tanto pela sua fotografia em preto e branco quanto pela trilha sonora marcada por metais e pianos assim como pela trama de perseguição. Paco, ao perder sua mãe, vislumbra como único objetivo retornar à terra natal daquela, missão que só consegue cumprir por levar uma encomenda cujo conteúdo desconhece para Portugal. Lá, ele não consegue entregar a encomenda e acaba por perdê-la. Envolve-se com Alex, outra “expatriada”, e finda por morrer ao seu colo, enquanto esta insiste em levá-lo ao lugar pelo qual ele se sacrificou.

Aqui nos deparamos com o caminho inverso dos desbravadores, a perda do paraíso. A quebra da utopia se dá pela imagem televisiva, logo no início do filme, quando uma cena introduz o discurso da então ministra Zélia Cardoso de Melo, anunciando o Plano Collor, que confiscou as economias e a poupança de toda a

população brasileira por 18 meses. O exílio aqui mostrado não é mais outorgado, de origens políticas, porém econômico, o que obriga o brasileiro a emigrar. A terra estrangeira, ou terra pátria, surge como solução, como o “mar paradisíaco, prometido”, quando um jovem, ao ver-se sem perspectivas, elege como único objetivo chegar à terra de seus antepassados, a qual é apresentada ao telespectador em um plano que se inicia com uma tomada do oceano.

O programa lançado pelo então presidente Fernando Collor tinha por objetivo “mundializar” o Brasil, ao mesmo tempo em que Portugal, onde se passa boa parte da trama, procurava desesperadamente se “europeizar”. Nesse contexto, o país que outrora era desbravador pulula de cidadãos descontentes, tanto nacionais quanto estrangeiros que lá procuravam estabelecer a sua verdadeira identidade. Tal sentimento é reforçado pela cena na qual Alex vislumbra com Miguel o mar infinito e comenta ainda sentir-se estrangeira ali. Em seguida, a cena é cortada para os arredores do pequeno apartamento de Paco, demonstrando que tudo o que ele queria naquele momento era justamente vislumbrar aquele mar, por mais que não o soubesse ao certo; a busca de sua identidade, de seu lugar era o que ele almejava.

O filme traz uma constante sensação de que aqueles que o protagonizam estão na “periferia”: Brasil é a periferia do mundo, Portugal é a periferia da Europa, e aqueles que tentam vencer essas barreiras acabam por fracassar.

Em determinado momento, Alex e Paco conversam em cima de uma montanha, vislumbrando o mar. Conversam sobre os desbravadores portugueses e como, ao invés de “paraíso”, encontraram o Brasil, referindo-se a eles próprios como desbravadores frustrados em suas tentativas de se sentirem pertencentes a determinado lugar. Aqui os dois estão juntos tendo como única companhia o mar, criando-se um idílio, o qual tão logo desaparece a imagem do oceano, também se esvai.

Duas imagens bastante fortes surgem como metáfora em relação à experiência de imigração brasileira e, de um modo mais geral, da migração como um todo. O navio abandonado numa praia estrangeira reflete a “solidão cultural” pela qual se dá a experiência migrante, essa última condenada a encarar o peso das permanências culturais. Tal cena também faz alusão a um passado grandioso que não mais funciona

aos protagonistas como objetivo; é a clara distância entre a utopia de um Brasil paradisíaco e a triste constatação do Brasil real. A imagem só faz sentido ao se contrapor a outra, na qual o carro dirigido pela personagem Alex, com Paco quase morto ao seu colo, rompe a fronteira entre Portugal e Espanha.

No recente *Abismo prateado* (Karim Aïnouz, 2013), a cena inicial mostra uma vastidão oceânica, na qual uma personagem mergulha, sem pudores, em um cenário que é predominantemente urbano. Aqui, retoma-se a individualidade e o caos psicológico de Antoine Doinel e do cinema francês da “percepção líquida”; o drama vivido pertence apenas àquela personagem, o mergulho no mar é uma imersão em si mesmo, uma tentativa de desaparecer com pensamentos em um banho redentor.

A partir da Retomada, com novos incentivos fiscais para a realização audiovisual e reais melhorias na condição do cidadão de classe média brasileiro, que passou a poder sair do país para ser turista, não mais precisando ser emigrante, o brasileiro começa a se orgulhar de sua condição nacional e a querer retratá-la. 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, os sotaques, os costumes, as crenças e outros aspectos do Brasil (NAGIB, *online*). A partir de então, a imagem metafórica do mar instituída por Glauber volta a ser fortemente utilizada, onde o mar é mais utopia e promessa que apocalipse. Entretanto, tal simbologia não é imutável, está em constante construção e demolição, levando-se sempre em consideração o contexto político e social no qual realizador e telespectador estão inseridos.

O mar é um lugar desconhecido, misterioso. Segundo Deleuze, a terra é firme e segura; o mar é o outro do homem, o seu fora, nele não somos nunca bem-vindos, não estamos nunca confortáveis ou em casa. Nunca é fácil permanecer assim, como que em um não-lugar. Mas esse espaço, pela sua própria inquietude, atrai ao mesmo tempo em que amedronta, nunca deixando de ser lugar de destino daqueles que buscam mudanças, sejam de ordem pessoal ou social, e esse inconformismo é constantemente levado ao cinema, tendo o mar como elemento metafórico. A vida, por todos os lados, é elementar, aberta, sem garantias; o não-lugar não é só o mar, mas é todo lugar.

Referências

- BASTOS, Núbia M. Garcia. **Introdução à metodologia do trabalho acadêmico**. 4. ed. Fortaleza: Nacional, 2007.
- CARVALHO, Arístocles. **O movimento cinema novo e Glauber Rocha**. Disponível em <<http://www.slideshare.net/ArstoclesCarvalho/o-movimento-cinema-novo-e-glauber-rocha>> Acesso em 4 jul. 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Trad. Stella Senra.
- MACHADO, Igor José de Renó: **As fronteiras da terra estrangeira**. Disponível em: <<http://makingoff.org/forum/index.terra-estrangeira>>. Acesso em 04 jul. 2013.
- MENEZES, Paulo. **A utopia da utopia**. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v23n66/13.pdf>> Acesso em 20 fev. 2013.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- _____. **Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro atual**. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/62194099142939020845404243561521274035.pdf>> Acesso em 20 fev. 2013.
- PIMENTA, Reinaldo. **A casa da mãe Joana**. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Autora: Renata França Bezerra de Macêdo. Estudante do sexto semestre de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Ceará - UFC. Atualmente, é bolsista PIBIC e trabalha como assistente de produção na Flakes Produções Culturais, já tendo atuado como coordenadora de audiovisual e assistente de produção em festivais.