



Encontros e migração desbravadora: imagens da perambulação no sertão de *Cinema,*

*Aspirinas e Urubus*¹

Érico Oliveira de Araújo Lima²

Victor Costa Lopes³

Marcelo Dídimo Souza Vieira⁴

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará

Resumo

Cinema, Aspirinas e Urubus (Marcelo Gomes, 2005) integra uma produção recente de filmes que se voltam para a invenção de imagens do Nordeste, especificamente do sertão. Na busca por articular o visível e o dizível, o realizador opta pelo deslocamento, o que, do ponto de vista temático, entendemos pela chave da migração e, do ponto de vista estético, colocamos em termos da noção de perambulação, em diálogo com as reflexões de Deleuze (2007) a respeito do rompimento dos vínculos sensório-motores na imagem-tempo. A partir daí, buscamos entender o mover-se e as intensidades imagéticas como desencadeadores de encontros de mundos, afetos e desejos. Na análise do filme em questão, não deixam de ser trazidas para a reflexão outras obras, contemporâneas, modernas e clássicas, que estiveram envolvidas nesse embate com o universo sertanejo.

Palavras-chave: cinema; encontros; perambulação; sertão; utopia

Introdução

A relação entre utopia e migração – principalmente intermediadas pela presença do sertão – sempre foi recorrente na história do cinema brasileiro. A força das utopias tem força para mover os personagens em processos migratórios. Talvez a materialização mais comum dessa tríade corresponda à estrutura, já utilizada aos montes, que comporta a história de famílias (ou indivíduos) que rumaram em direção à cidade grande na tentativa de fugir das mazelas do sertão, como em *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Dessa forma, motivados pela utopia de uma vida melhor, que entra em contradição com as condições impostas pelo sertão, tais personagens se põem ao processo de migração com a esperança de que o mesmo represente, em suas vidas, o processo de redenção.

Em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, essa tríade em vários aspectos é mantida. O destaque do filme recai sobre a presença de dois personagens que se cruzam e estabelecem um vínculo justamente em decorrência de suas utopias individuais.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

² Estudante de Graduação do 7º semestre do Curso de Comunicação Social da UFC. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) – Funcap. Integrante do Programa de Educação Tutorial da UFC (PET-UFC). E-mail: ericooal@gmail.com

³ Estudante de Graduação do 3º semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da UFC. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) – UFC. E-mail: victorcostal@gmail.com

⁴ Orientador do trabalho. Professor do Instituto de Cultura e Arte da UFC. E-mail: mdidimo@ufc.br



Ranulpho é o sertanejo que deseja ir embora de sua terra, local onde só vê miséria e isolamento. Johann é o alemão que transita pelo interior do Brasil e vai demonstrando, aos poucos, o fascínio pela terra em que está não necessariamente por seus aspectos particulares, mas por esses não se assemelharem à imagem que conserva de seu próprio universo de partida, a Alemanha. Um deles já está em movimento, o outro almeja o mesmo, mais que tudo. Em suas cabeças, a migração funciona como uma tentativa de pôr em prática sonhos e transpor inquietações que os acompanham e estão ligados, direta ou indiretamente, aos ambientes dos quais partiram. Logo no início do filme, uma luz estourada preenche a tela por completo. Sobre isso, Marcelo Gomes disse em entrevista:

Eu queria construir o sertão da minha memória afetiva, o sertão que eu lembro das minhas viagens desde pequeno, que me causavam uma impressão muito grande, aqueles silêncios espaciais e aquela luz que parece que vai furar as pálpebras. Eu imaginei que esse alemão, vindo de um clima temperado, chegando no sertão pela primeira vez, vai ter esse problema de fotofobia, vai ver o sertão superexposto. Mas você tem o sertanejo que está fugindo da miséria, do sertão que é quente, árido e seco, ele só consegue ver isso. Então é a visão desses dois personagens que impregna a paisagem. E é essa luz branca que passamos três meses no laboratório pesquisando. Foi uma longa pesquisa até chegar a ela.⁵

A escolha da luz carrega um significado para as pessoas que moram ali, das quais Ranulpho se destaca por suas características tão peculiares. E, principalmente, ela possui papel extremamente pessoal para o diretor, o de inventar um olhar particular sobre um espaço já tão visitado. A tríade sertão-utopia-migração construída pelo filme, apesar de reiterar motivos anteriores da história do cinema, mostra sinais de distinção, a partir de novas modulações atravessadas pelo olhar contemporâneo.

É a partir do encontro entre dois personagens, duas realidades impulsionadas por utopias ao mesmo tempo tão parecidas e diferentes, que os elementos traçados por *Cinema, Aspirinas e Urubus* se desdobram e se ressignificam. Johann e Ranulpho poderão irromper na cena sem a pressão de arcos dramáticos ou esquemas de ação e reação, num puro tocar de mundos e desejos. E o olhar de Gomes em relação ao seu próprio universo é o que vai dar ritmo particular à viagem e às trajetórias dos personagens.

Encontros

Promover encontros. Na relação de uma imagem a outra, de um afeto a outro, de um personagem a outro, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005) faz com que mundos se toquem, tempos se revolvam, regimes de imagem e de historicidade se interpelem. A migração está em cena no filme de Gomes, não só como tema de uma narrativa, mas como

⁵ Disponível em: <http://www.omelete.com.br/cinema/omelete-entrevista-o-diretor-de-cinema-aspirinas-e-urubus/>, publicado no dia 10 de novembro de 2005. Último acesso: 14 de março de 2011.



princípio condutor das imagens, dispositivo para percorrer um sertão que se inventa. É um problema desencadeado pelo realizador para investigar a postura dos corpos em um mundo, para pôr em trânsito um universo já visitado por outros. O cinema depara-se com o real para inventar mundos possíveis, relacionar o vivido, o visível e o dizível. Invenção de formas de olhar e de dizer, a arte cinematográfica mesma move-se pelos tempos e espaços, abre-se ao imponderável dos encontros entre as imagens de mundos. Assim, pois, uma questão pode ser formulada: o que o cinema põe em movimento ao fazer mundos se encontrarem?

Na caminhonete do alemão Johann (Peter Ketnath), circulam afetos, compõem-se quadros de sociabilização e tateios do conhecimento mútuo. O vagar do carro pela estrada organiza imagens, articula modalidades de encontro com o outro, níveis de relação com o sertão. O nordestino Ranulpho (João Miguel) é um dos viajantes que o estrangeiro encontra. As motivações e origens de cada um são reveladas aos poucos, em diálogos de poucas palavras e, por vezes, de incompreensão. “Vem de onde?”, pergunta, de forma direta, Ranulpho – “Da Alemanha” é o que responde Johann. Não compreendeu, desentendimento que não é só de ordem lingüística, mas se liga, sobretudo, à relação particular que cada um estabelece com as formas de enunciar o mundo e de dizer sobre si. O que Ranulpho queria dizer, ele explica na mesma cena: “Não de onde é, de onde vem.” Finalmente, o alemão consegue fazer a própria resposta corresponder à dúvida do outro viajante: “Do Rio de Janeiro”, responde. De lá Johann vem vendendo aspirinas, parando em diversas cidades do país, com exibição de filmes que fazem a propaganda do produto. Veio primeiro da Alemanha, de onde escapou – quis fugir da violência, da segunda guerra mundial, em que um homem tinha que matar outro homem. Johann passa, então, a buscar realização não só na fuga, mas na perambulação.

Já Ranulpho, ele contará em outro momento, é da cidade de Bonança, mas, há tempos, já vem de lugar nenhum, buscando saídas, formulando desejos. O que importa para ele é aonde quer ir: ao Rio de Janeiro, promessa de vida nova, diferente do espaço de desconforto em que vive. Ranulpho, como a Hermila de *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), sente-se deslocado com o sertão, com as pessoas; tem um desejo por outras possibilidades de estar no mundo, uma aposta em uma mudança de espaço como forma de transformar a vida. No filme de Aïnouz, essa correspondência não estava completamente assegurada; será preciso ver em que chave Gomes articula a utopia de evadir-se, o sonho com outro lugar.

No encontro de Johann e Ranulpho, o cineasta opera o contato de mundos. Os dois migrantes, errantes, veiculam sentimentos, formas de ver e de dizer, modos de esquadrihar o espaço e o tempo. Há, em cada um, sertões diferentes, porque é na forma que os personagens são afetados pelo sertão que Gomes vai encontrar uma enunciação possível. Nos atos de fala



dos dois constantes interlocutores, vislumbram-se projetos de vida, vontades de mundo. A conversa vai ser, no filme, um dos procedimentos de reunir universos, de encenar o encontro como dispositivo de enquadrar corpos, lugares e temporalidades. É todo um jogo de interações que a conversa no cinema pode mover, já observou Deleuze (2007). Na articulação das formas de dizer o outro e de ser dito, de projetar lugares no futuro e de elaborar discursos sobre o passado e o presente, os atos de fala são característicos da medida em que se acredita no mundo e do nível de abertura que se opera na construção de relações. É conforme as relações de força na conversa, ainda segundo Deleuze, que se estabelecem sentimentos e interesses. Já não são as estruturas exteriores que determinam a conversa, posto que ela mesma conduz o encontro e faz-se corresponder na interação.

O característico da conversa é redistribuir o que está em jogo, e instaurar interações entre pessoas que supomos dispersas e independentes, e que atravessam a cena aleatoriamente: tanto assim que a conversa é um rumor contraído, e o rumor, uma conversa dilatada, que revelam, ambos, a autonomia da comunicação ou da circulação. Desta vez, não é a conversa que serve de modelo à interação, é a interação entre pessoas separadas, ou numa única e mesma pessoa, que é modelo para a conversa. O que poderíamos chamar de sociabilidade, ou “mundaneidade” num sentido bem geral, jamais se confunde com a sociedade: trata-se das interações que coincidem com os atos de fala, e não de ações e reações que passam por eles segundo uma estrutura prévia. (DELEUZE, 2007, pp. 273-274)

Uma mundaneidade é colocada em questão na conversa que faz interagirem dois estrangeiros. Se é possível falar no surgimento de uma amizade entre desconhecidos, o que tem relevo primeiro no encontro de Ranulpho e Johann é o próprio processo de estabelecimento da interação, é a situação mesma do puro encontro, do puro tocar de mundos. Nos termos deleuzeanos, já não se têm mais situações que se prolongam em ações. O encadeamento das imagens no filme de Gomes não dá a ver esquemas sensório-motores, mas situações em que a própria imagem e o próprio som carregam sentido. A experiência ótica e sonora pura, particular da imagem-tempo, permite a *Cinema, Aspirinas e Urubus* operar migrações na dimensão mesma da imagem, desencadeadora de perambulações pelo espaço do sertão, e na dimensão mesma do som, autônomo e veículo de atos de fala de personagens com vontade de mundo.

Há entradas e saídas de cena que pontuam um processo de inventário de um universo. Na circulação dos que passam, no trajeto dos que vagam, no encontro com os que permanecem, a câmera esquadrinha fluxos, acompanha singularidades que povoam a cena como habitam o mundo. Como na cena em que Johann para o carro na estrada e pergunta o caminho da pequena cidade de Triunfo. Na conversa curta, com um interlocutor de poucas palavras, o alemão oferece ao final uma carona: “Vai pra lá ou pra cá?”. Ao que o outro, aparentemente no meio de um nada, responde: “Vou ficar por aqui mesmo”.



O carro de Johann está sempre aberto a receber esses fluxos, esses personagens flutuantes, que não são representações de tipos, nem caricaturas de gestos. Personagens opacos. São seres que *estão* ou que perpetuamente *vêm a ser*: difícil investigar o que *são*, pois o cinema de Gomes não é das essências, mas da passagem, do devir de espaços e personagens. Logo, já não se trata mais de transcender o que está em cena para remeter a esferas mais gerais, na lógica da metáfora e da alegoria; o que se busca é imanência, na tentativa de encontrar o que é próprio dos encontros, das imagens e das experiências de vida.

Xavier (2000), ao comparar posturas e tradições cinematográficas diferentes, aponta para certa recorrência no cinema atual, mais voltado para mentalidades e posturas particulares. Segundo ele, era a experiência nacional que estava em jogo nos embates estético-políticos do Cinema Novo, sertão e favela como espaços que transcendiam em direção a uma idéia do nacional-popular. A imagem buscava compor conjuntos, organizar totalidades. A leitura de Xavier dá ênfase à idéia de alegorias, “aptas a condensar o complexo, esquematizar os agentes, compor um mundo imaginário capaz de resumir, sem perder expressão, as regras do jogo” (2000, p.109). Ainda segundo o autor, na singularidade dos encontros encenados em filmes brasileiros a partir dos anos 90, não há generalização de um projeto de nação, mas investigação de aspectos pontuais relacionados aos sujeitos. São “os 'encontros inesperados' que a migração ou o espaço da cidade oferecem meio por acaso” (2000, p.109) elementos condutores das narrativas de obras cinematográficas contemporâneas.

[Uma] face do cinema contemporâneo tem sido a reiteração do motivo do encontro de dois estrangeiros singulares que, em princípio, estão marcados por uma radical alteridade, mas que se interceptam mutuamente num momento que termina por marcar decisivamente suas vidas. [...] O característico aqui não é o fato de que tais encontros sejam exclusivos do mundo moderno, mas de se criar um quase gênero do cinema atual, sinalizador de um “humanismo” multicultural de tipo distinto daquele mais clássico, que envolvia encontros em que a relação entre os dois indivíduos era pautada pelo que eles representavam enquanto membros de uma etnia, de uma classe social, de uma nacionalidade. Agora há casos em que interessa mais justamente o que não decorre diretamente dessa “representatividade” de cada um; instala-se uma relação oblíqua entre os atributos das personagens e o eixo do conflito em que estão inseridos. (XAVIER, 2000, pp. 117-118)

Baile Perfumado (Lírio Ferreira, 1997) ia nessa linha, ao encenar os contatos do libanês Benjamin Abrahão com o cangaceiro Lampião. Assim como no filme de Gomes, o próprio cinema, enquanto produzido ou exibido na narrativa, estabelecia aproximações entre grupos e entre sujeitos. Mas são abordagens estéticas diferentes as de Ferreira e de Gomes. O universo *pop* e o sertão marcado pelo hibridismo, pelo verde e por volumes de água em *Baile Perfumado* estabelecem uma relação com a realidade em nuances bem diferenciadas em relação à paisagem mais seca, aos silêncios dos personagens e à cadência da câmera de *Cinema, Aspirinas e Urubus*. O motivo do encontro, observado por Xavier, precisa ser investigado esteticamente, a



própria migração desencadeadora de relações compõe imagens diferentes conforme o arranjo específico efetuado pelos realizadores: se há um motivo, há também diferentes formas de orquestrá-lo e fazê-lo ressoar imagetivamente.

Havia também encontros nas narrativas do Cinema Novo. Ainda que a ênfase de Xavier busque flexionar a comparação em termos do que era alegórico nos filmes dos anos 1960 e do que hoje permanece como pontual e singular, podem-se propor abordagens que ponham em relevo a dimensão coletiva e política do encontro cinemanovista, sem que isso implique considerar menos políticos ou menos utópicos os encontros singulares do cinema contemporâneo. Pode-se tensionar um pouco: até que ponto a leitura pela chave da alegoria dá conta da experiência estética do Cinema Novo, como matriz e tradição de um cinema que se embate com o mundo hoje? São os personagens de filmes-chave do período figuras, representações de classe? Em que medida as imagens, no contexto de um cinema moderno, encontram-se na dimensão da representação?

Retomar as inquietações da geração cinemanovista pode oferecer uma composição de leituras possíveis do trabalho de Marcelo Gomes em *Cinema, Aspirinas e Urubus*. O diretor encontra-se com a história, ao encenar encontros no sertão de 1942; encontra-se com o cinema, ao remeter à imagem possibilidades de fabulação; encontra-se com a vida, ao buscar nos relatos do tio-avô, Ranulpho Gomes, a matriz para inventar a própria escritura de mundos possíveis. Pondo em trânsito o sertão, o realizador busca formas de expressão pela imagem e pelo som. É preciso agora propor novas questões, novas inflexões para mover o pensamento: que imagens estão em jogo na invenção de sertões possíveis? Que implicações tem a idéia de um sertão em trânsito na postura cinematográfica de *Cinema, Aspirinas e Urubus*?

Ida ao Cinema Novo, a partir de *Vidas Secas*

De forma semelhante ao que faz Marcelo Gomes, Nelson Pereira dos Santos, ao realizar *Vidas Secas* em 1963, voltava-se ao sertão e ao passado, também a década de 1940. No filme de 1963, o espectador já era alertado para a contemporaneidade da situação de miséria no Nordeste brasileiro. Tratava-se aí do caráter militante e, até certo ponto, pedagógico da postura cinemanovista. Era uma época, como já observou Xavier (2000), em que o cineasta acreditava ser portador de um mandato, relacionado a um papel social e político da arte cinematográfica no conjunto da realidade brasileira. Estava em jogo também uma ida ao passado para falar do presente, uma ida ao rural para falar do urbano e para chamar a atenção dos dirigentes e da própria classe média dos cineastas, como pontuou Bernardet (2007). Se o sertão de 1942 de *Cinema, Aspirinas e Urubus* não é o mesmo de *Vidas Secas*, já que o olhar de Gomes recorta



novas nuances de um espaço e de um tempo, podem-se ainda buscar contatos: não é também uma perambulação a migração de Fabiano (Átila Iório), Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), os meninos e Baleia? Eles vagam pelo sertão, não têm ponto fixo, estão sempre em andança. É esse o próprio cotidiano deles, não há ações extraordinárias, arroubos narrativos, reviravoltas de enredo. A própria estética do filme demarca a banalidade dos gestos e a exposição ao meio, nas filmagens em locações externas, na fotografia “queimada, superexposta, esbranquiçada”, como já destacou Bernardet (2007, p.174). Expressar a exposição à natureza implicava uma imersão da própria câmera no passo dos retirantes, no caminhar lento, cansado, mas insistente. O ambiente da família é a própria terra, a vida gira em torno do que é possível encontrar na estrada. É uma vida, então, marcada pela insegurança, pela incerteza e pelo abandono. Para Sinhá Vitória, vivem “que nem bicho”. A vida só passa a se organizar, seguindo com Bernardet, quando se encontra uma casa, lugar privilegiado, de fotografia menos opressora, sombreada: “sem casa, a vida é andança. Fora vivem os cangaceiros, fora andam os imigrantes” (2007, p.175).

E a vida do sertanejo segue também em silêncio. O laconismo ganha força de imagem em *Vidas Secas*, a palavra surge murmurada: por vezes, é uma queixa, um lamento, outras vezes, uma dúvida, perguntas curtas. Muitas vezes, é pelo estilo indireto livre que a fala surge. E o olhar da câmera “carrega a mesma lentidão e paciência, traz o mesmo laconismo das personagens” (Xavier, 2007, p.175). O diálogo não é a força condutora da narrativa – ou, poderia ser dito melhor, o que guia as relações no filme é o diálogo do silêncio, a comunicação de olhares. Diante do patrão, questionado quanto ao pagamento justo, Fabiano acaba calando-se; diante da encruzilhada, com o rifle na mão, Fabiano chamado à revolta depara-se com a ambigüidade de todo um grupo humano, como já observou Bernardet (2007, p.86), mas acaba voltando-se ao caminho junto à família, não à trilha apontada pelo rifle.

Os personagens de *Vidas Secas* fazem um inventário do ambiente, vagam pelo espaço, e a imagem já não se organiza numa representação indireta de ações, mas busca carregar-se de intensidade, pulsar luz, vibrar silêncio. São imagens óticas e sonoras puras, para seguir o caminho de análise de imagens indicado por Deleuze (2007). E quando a fala é enunciada, ela constitui-se em um ato de fala com autonomia cinematográfica. Vejam-se os momentos dos monólogos: os de Sinhá Vitória e Fabiano, simultâneos, e o do menino, sozinho, inventariando o sertão. São enunciados de sujeitos que se projetam coletivamente. Os de Fabiano e Sinhá Vitória carregam-se de pura invenção estética e política, marcados pela dissociação, pela simultaneidade, pela incompreensão e pelo ato de fala fabulador, vislumbre de desejos. O do menino é mais referente, ele repete “Inferno... Inferno...”, varre o espaço com o olhar, e a



câmera acompanha a visualização que ele faz do espaço ardente. Nesse momento, a força de um cinema que não é apenas alegórico e não se resume à metáfora; o realizador faz aí o que o cinema neo-realista italiano buscava ao iniciar a ruptura dos vínculos sensório-motores e instaurar uma imagem-tempo direta. Dirá Deleuze a respeito dessa quebra:

Se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser justificada, como bem ou como mal... (DELEUZE, 2007, p.31)

Em *Vidas Secas*, a opressão do espaço e o desconforto dos personagens indicam: o sertão é um inferno, literal e não metaforicamente. Isso é estabelecido internamente à própria narrativa filmica. Ora, a cena da criança que repete “Inferno... Inferno...” segue-se à explicação que Sinhá Vitória havia dado ao garoto na cena anterior. É, assim, o sertão um inferno dentro da própria articulação de dizível e visível que se opera no filme. “É um lugar pra onde vão os condenados, cheio de fogueira, quente”, dizia Sinhá Vitória – o que se diz sobre o inferno é, efetivamente, a imagem que se inventa filmicamente para o universo sertanejo.

As imagens de Nelson Pereira dos Santos alcançam dimensão política na própria constituição de uma postura estética que não aponta soluções fáceis, que não se distancia, que não se coloca superior e dono da verdade, mas reelaborador de realidades. Superando o descritivismo, o realizador busca aproximar-se do mundo, abrir-se ao risco. A narrativa não se adianta aos personagens, eles mesmos, muitas vezes, mediadores da decupagem, como salientou Xavier (2007) ao referir-se à mediação do olhar como introdutor das imagens em *Vidas Secas* – o que se vê já na cena do menino que repete “Inferno...Inferno...”. É também o que acontece na seqüência em que Fabiano doma uma égua, não para o olhar admirado do espectador, mas para o menino que observa a fim de, no futuro, imitar o gesto, “numa atitude universal com a qual nos identificamos” (2007, p.174).

Nessa atitude do menino, há implícito um discurso sobre a reprodução, que faz do menino um futuro Fabiano, que faz desse ato universal de imitação a forma pela qual ele se educa para substituir o pai naquelas condições sociais particulares, desempenhando o mesmo papel. Nesse discurso implícito, está a superação do descritivismo, do olhar distante, da observação do sertanejo como um Outro radicalmente separado de mim. (XAVIER, 2007, pp. 174-175)

A postura de simplicidade, que, na maior parte das vezes, apenas acompanha situações e olhares, alia-se à exposição do conflito entre classes, sem que isso implique postura panfletária. A totalidade, essa universalidade a partir do particular acima exposta por Xavier, alcançada em *Vidas Secas* e outros filmes do Cinema Novo, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), está contida não na dimensão da representação e da figura. Pois a imagem já não é metáfora, é literalidade. Pôr personagens em trânsito é inserir



mundos numa passagem, é colocar o sertão em devir. Devir minoritário, porque é devir de um povo, sempre uma minoria, um povo que falta, um povo por vir (Deleuze, 2007, p.259).

Perambulação e fabulação

O sertão em trânsito de *Cinema, Aspirinas e Urubus* é uma passagem. No filme de Marcelo Gomes, as imagens estão sujeitas a um imponderável, ao desconhecimento quanto ao que se tem pela frente na estrada, ao que se tem adiante no curso da própria vida, a quem e ao que é possível encontrar. Pode-se ser picado por uma cobra, como acontece a Johann, pode-se ter de cuidar do outro, o que passa a fazer Ranulpho enquanto o companheiro de viagem está doente, pode-se receber a notícia de que o Brasil entrou em guerra com a Alemanha, mudança para a vida do alemão, pode-se receber de presente um carro e partir para mais imponderabilidades, o que acontece a Ranulpho ao final do filme. Vagar é abertura à incerteza, como era em *Vidas Secas*, mas ao contrário do que acontecia no filme de 1963, a perambulação na obra de Gomes não ocorre porque a sociedade abandonou esses sujeitos. A opção de evadir-se é aposta ativa de que será possível encontrar uma realização. Não se trata, então, somente da necessidade material, embora essa possa também estar presente em Ranulpho, mas a questão é sobretudo de um desejo, de uma inquietação da ordem dos afetos. Afetos que se explicitam e se constroem na passagem.

Ranulpho pontua o desconforto com o sertão, na postura inicial de quem rejeita a própria terra, “um buraco”, e as pessoas que nela vivem. “Esse povo”, ele diz ao referir-se em determinado momento aos habitantes do sertão. Ao ser indagado por Johann – “Esse povo que o senhor está falando, o senhor também faz parte dele, não é?” –, ele só responde com um gesto e um “mais ou menos”, um meio termo; em verdade, é ainda uma indecisão, uma ambigüidade na constituição de Ranulpho, que ainda se revolve num entre. O discurso do sertão como atraso, do sertanejo como povo “mesquino, do tempo do ronca” aparece constantemente na fala de Ranulpho. A relação dele com o lugar é de negação, resistência ao pertencimento, ênfase na própria diferença em relação aos outros. Ele lamenta a seca, a miséria, o atraso. O sertão é um mundo para Ranulpho, mas é outro para Johann, diferença exposta quando o nordestino pergunta ao alemão: “O que é que o moço acha de interessante num lugar tão miserável como esse?... Aqui é seco e pobre” – ao que Johann responde: “Mas pelo menos não caem bombas do céu”. Era com relação à própria terra que Johann sentia desconforto, e desbravar o Brasil como estrangeiro era para ele já uma realização. No pôr-se em movimento, longe da guerra, pode-se encontrar uma crença maior nas possibilidades da vida, potencializada pelo que há de dinâmico no trânsito, no conhecimento de outro lugar, no encontro de outro mundo. O sertão é, para



Johann, a segurança diante do perigo das bombas, numa leitura mais imediata, mas é também abertura à descoberta, a um mundo em que se pode acreditar.

Cinema, Aspirinas e Urubus pode ser aproximado a *O Céu de Suely*, a partir das implicações dos procedimentos estéticos que adotam. São filmes de personagens que se movem e se inquietam por ainda acreditarem em possibilidades de transformação. São filmes em que se vislumbra maior crença no mundo, em que a imagem não pretende dar conta do conjunto nem oferecer soluções, mas abrir caminhos, fazer irromper da cena desejos que são potentes. No filme de Aïnouz, Hermila parte em um ônibus, continuando seu movimento. Em Gomes, os personagens também prosseguem caminhadas, em busca de constituir os próprios destinos. Johann parte de trem em direção à Amazônia, Ranulpho assume a caminhonete e segue viagem. Não há certezas, mas indicação de que a busca prossegue, de que as vidas foram deslocadas e se puseram em devir.

O foco que tanto Gomes quanto Aïnouz dão às particularidades, ao privado, não é menos político ou menos utópico que a estética cinemanovista. Há, pelo contrário, um tensionamento do político em jogo aí, daquilo que se pode propor como gesto estético-político. Pois há micropolíticas, contidas nas formas utilizadas pelos indivíduos em sua relação com o mundo, em suas decisões de vida, de ocupação de espaços e de enunciação. Cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra já se encaminhavam, nos anos 1960, para a problematização da idéia de um só povo. Passavam ao que Deleuze (2007) pontua como a falta do povo, a impossibilidade de dirigir-se a algo já dado e encontrado pronto na sociedade. “Se o povo falta, já não há consciência, evolução, revolução, é o próprio esquema da reversão que se revela impossível. Não haverá mais conquista de poder pelo proletariado, ou por um povo unido e unificado” (2007, p.262). A transição para essa concepção, reconhecerá Deleuze, era lenta e envolvia embates dos realizadores com as próprias visões de mundo. A questão era formulada pelo cinema moderno, o problema e a fratura eram explicitados. O cinema contemporâneo, nas posturas de filmes como *Cinema, Aspirinas e Urubus* e *O Céu de Suely*, torna-se, então, um “cinema de minorias”, consciente de que há vários povos, que não devem ser unidos num todo homogêneo, “pois o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político” (Deleuze, 2007, p.262). O devir minoritário, que já era formulado em Fabiano, ganha nova força em Ranulpho e Johann, em sua perambulação e em sua fabulação.

“A única história que sei contar é a minha” – é o que Ranulpho responde a Johann, quando solicitado a contar uma história. Nessa impossibilidade de dar conta de um universo amplo, está o reconhecimento da força do devir minoritário. O monólogo de Ranulpho, com



olhar que confronta a câmera, será aí momento de invenção de um povo, na história contada sobre a trajetória de um nordestino (o próprio contador da história ou não) que vai ao Centro-Sul do país e depara-se com preconceitos e estereótipos. Mais adiante, ele dirá a Johann que nunca foi ao Rio de Janeiro, nunca saiu do sertão. Mas a questão que importa já não é mais a verdade dos acontecimentos que se passaram ou não ao personagem, pois o falso também tem potência, já destruído qualquer modelo de verdade, retomando Deleuze.

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra em “flagrante delito de criar lendas”, e assim contribuir para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. (DELEUZE, 2007, p.183)

Ranulpho fabula. Dessa história que ele conta, ele retira forças para afirmar-se, no retorno, ou na ida pela primeira vez, ao Rio de Janeiro, para resistir à vergonha e à infâmia. Johann também resiste, sobretudo à morte que é a guerra, e no devir da estrada tenta encontrar vida. Os dois irão fabular juntos quando, embriagados, concebem a situação hipotética de um encontro dos dois na guerra, em lados contrários e, portanto, em confronto que implicaria a morte de um pelo outro. Com espingardas imaginadas, granadas fictícias, eles brincam, fingem, jogam com o imponderável dos acontecimentos. Na cena, o que está em questão é novamente uma resistência à destruição que põe em conflito os indivíduos, pois a imagem do encontro entre Johann e Ranulpho suscita crença nas possibilidades do mundo.

Nesse movimento, em que os personagens são intercessores do diretor, a postura cinematográfica de *Cinema, Aspirinas e Urubus* atravessa dimensões de vivência individuais, para tornar o gesto utópico e, mais ainda, fabulador, uma questão de relevo na obra. Não se está mais em pauta a construção de um projeto nacional, dirigido a um povo suposto, mas a busca por inventar esse povo na própria imagem, pelo movimento que relaciona o gesto artístico do autor com os atos de fala e as posturas dos corpos dos personagens na cena fílmica. O encontro com o sertão em trânsito é menos um desvendamento de um Brasil profundo e pitoresco que um esquadramento de espaços e tempos para inventar mundos possíveis.

O mito desbravador e um olhar externo sobre o Brasil

Choque de culturas. No encontro operado entre os mundos de Johann e Ranulpho, há também a dimensão de um contato entre práticas e valores culturais diferentes. Em plena década de 1940, são bem contrastantes os dois mundos que se tocam: a Alemanha industrial, que se envolve em uma guerra, e o sertão do nordeste brasileiro. Não parece à toa que Gomes tenha escolhido como primeira imagem de seu filme a luz branca que ocupa a tela em sua



totalidade, impedindo a visualização de qualquer outra coisa. É a luz do sol, a luz dura que castiga a terra e marca de forma incisiva a vida daquelas pessoas, luz que compõe o cenário natural pelo qual Johann vai perambular. Estourado inicial da imagem que ajuda a compor uma idéia daquilo que é novo e estranho aos olhos. É uma luz que, por ser forte e diferente, acentua a diferença de mundos, o contraste de costumes e das formas de pensar. É a luz do desconhecido, do exótico, do distante, ao que Johann a partir desse momento está sujeito. É a luz da diversidade humana.

Johann avança de forma cada vez mais profunda na terra. Não conhece bem o lugar que explora, fica claro que sua relação com esse espaço é construída aos poucos, movida por um desejo de estar em movimento. É nesse momento que a cena em que se depara com uma porteira tem grande potência. Para seguir em frente, é necessário que Johann desça do caminhão, abra a porteira e volte a dirigir. A porteira é mais um elemento que Johann precisa ultrapassar para alcançar Triunfo.

Nesse momento, a câmera se mantém sempre próxima do personagem, uma aproximação que adentra na própria diegese do filme. Pois o ambiente que se constrói aos nossos olhos assemelha-se ao que Johann vê: uma aparência de homogeneidade nos aspectos físicos e geográficos, que será problematizada pelo próprio painel humano composto pelo filme. Há cactos, estradas de terra e o sol quente, pouco importa para que lado se olhe. Johann toma banho em meio ao sertão sem qualquer pudor ou preocupação de estar sendo visto. Não há vínculos ainda com o local, não há relações estabelecidas de contato. As pessoas parecem se apresentar a Johann sempre da mesma maneira, simplesmente estão ali, inseridas naquele lugar, prontas para pegar uma carona ou tirar uma dúvida. Elas surgem, num primeiro momento, de forma brusca e uniforme, como o próprio desconhecido. Mesmo a entrada de Ranulpho na trama nasce assim, sem maiores preparações. Já Johann, a começar pela sua aparência e sotaque, destaca-se dos habitantes locais. Recebe olhares de curiosidade e admiração, frutos de uma sociedade que não está acostumada à presença natural de pessoas de outras terras. Não é à toa que, depois de Johann ter negociado a venda de suas aspirinas para um empresário local, este exclama: “eu quero brindar a proeza desse alemão autêntico que veio lá do outro lado do mundo pra trazer o futuro pra nossa cidade”.

Essa relação do brasileiro com aquele que vem de fora é analisada por Xavier (2000), quando o autor discute o cinema brasileiro nos anos 90. Ao citar *O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), Xavier destaca a posição do estrangeiro (norte-americano) nos dois filmes em questão como os detentores da razão e do bom senso:



O Gabeira imaginário do filme e o embaixador definem uma relação que consolida a imagem diferenciada de ambos diante dos outros, confirmando a vítima como a figura mais serena do episódio, espécie de voz da razão que aconselha, dá palpites certos e compreende melhor o que se passa. [...] Nos dois filmes, trata-se de um americano lúcido, exemplo de civilidade, em situação de cárcere, a observar compreensivamente brasileiros nada serenos se ameaçando e se matando. (XAVIER, 2000, p. 118)

É nesse processo de encontro que Johann estabelece de vez sua posição como estrangeiro. É ele quem possui o aparato tecnológico, as novidades de quem vem de fora, um exemplo particular de um contexto muito mais amplo de dependência tecnológica do Brasil para com outros países. O alemão dirige um caminhão, traz películas cinematográficas, projetores, aspirinas. É certa idéia civilizatória sendo levada ao interior do nordeste. São possibilidades de avanço e progresso introduzidas pelas ações de Johann. Pode-se estabelecer uma ligação entre as atitudes de Johann e a prática do escambo, muito comum nos primeiros anos de colonização. Ainda que não se trate conectar de vez as duas práticas – principalmente pelo caráter exploratório dos anos 1500 e pelas motivações distintas em ambas as situações –, o fato é que, ao longo de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, ocorre uma série de “trocas de mercadorias”, que se realizam tanto no campo dos produtos materiais como também no âmbito do conhecimento e da abstração.

Talvez o maior exemplo dessa troca seja o uso do dispositivo cinematográfico para vender aos habitantes locais o produto da aspirina. O fascínio causado pela presença de uma projeção de imagem em movimento, algo nunca visto antes pela maioria dessas pessoas, é tamanho que muitas delas se dispõem a dar seu dinheiro não apenas pela aspirina, mas também para poder vislumbrar novamente a projeção cinematográfica. Johann sabe bem que a presença do cinema naquelas vilas causaria fascinação, tal como causou a exibição de *A chegada do trem à estação*, dos irmãos Lumière, na Paris de 1895, tal como causou Benjamin Abrahão quando filmou o banco de Lampião.

Esse distanciamento dos sertanejos em relação às novidades civilizatórias é visto de modo ambíguo. Para Ranulpho e o empresário, por exemplo, esse distanciamento desdobra-se em um equivalente atraso. Aquele espaço encontra-se deslocado do mundo, seja em termos de tempo – quantos anos o cinema demorou para chegar ali? –, seja em termos de espaço – segundo Ranulpho, “ali nem guerra chega”. Já Johann consegue visualizar nesse quadro certa permanência da pureza, das relações singelas que as pessoas estabelecem entre si e entre o ambiente, afinal de contas, “pelo menos aqui não caem bombas do céu”, diz ele.

Essa tensionamento entre arcaico e moderno, sertão e cidade, já é recorrente na cinematografia brasileira. Oricchio (2003) discorre sobre essa relação quando analisa *Central do Brasil* (Walter Salles, 1999).



A cidade é o lugar da violência, no qual uma pessoa pode ser friamente assassinada sob o olhar indiferente de todos. É onde crianças são raptadas e servem para o comércio de órgãos, talvez a forma mais hedionda do potencial criminal humano. O campo – o sertão, no caso – funciona como exata contrapartida e seria uma espécie de reserva moral da nação. É o lugar da pobreza digna, da solidariedade, dos valores profundos que se foram perdendo em outras partes, mas lá estão preservados, como num sítio arqueológico da ética nacional. (ORICCHIO, 2003, pp. 137-138)

O sertão, então, passa a ser construído como uma esfera dos bons costumes, um lugar idealizado não pela falta de atribuições negativas, mas pela maneira de lidar com elas. Não é à toa, por exemplo, que a descrição feita por Oricchio se assemelha bastante com o que Montaigne falou sobre a sociedade indígena na sua época, ainda no século XVI.

Esses povos não me parecem, pois, merecer o qualitativo de selvagens somente por não terem sido senão muito pouco modificados pela ingerência do espírito humano e não haverem quase nada perdido de sua simplicidade primitiva. As leis da natureza, não ainda pervertidas pela imiçção dos nossos, regem-nos até agora e mantiveram-se tão puras que lamento por vezes não as tenha o nosso mundo conhecido antes, quando havia homens capazes de apreciá-las. (MONTAIGNE, 1980, p. 102)

A conotação do “bom selvagem” passa a ser importante para que se possa entender o encanto que Johann tem sobre esta terra. Entretanto, não é assim que o próprio Ranulpho se vê na maior parte do tempo. Na cena em que estão comendo carne de bode, por exemplo, Ranulpho comenta: “Aqui no Brasil, nem guerra chega”. O senhor que servia a comida comenta: “Chega não. Nosso Brasil é bom demais. Calmo.” Pelos mesmos motivos, o sertão consegue ser visto tanto com desdém como por admiração. Enxergamos em nossa terra as piores mazelas da humanidade, mas nos orgulhamos de como, de alguma forma, lidamos com elas.

Nesse sentido, *Cinema, Aspirinas e Urubus* tenta expor uma fratura: internamente, na visão de personagens da própria narrativa fílmica, há diferentes Brasis, diferentes sertões. Por um lado, o interior nordestino seria o lugar vítima no que diz respeito a diversas questões sociais e culturais: não acompanha os avanços, é marcado por atraso, miséria, fome, desigualdade social; e o Brasil é um país periférico, à margem das grandes discussões e acontecimentos, onde “nem a guerra chega”. Mas há também a visão de que somos um país sincero, intenso, acolhedor, apreciado por quem vem de fora. O filme de Marcelo Gomes dialoga com tudo isso, não apenas com os extremos, mas com tudo o que está entre eles.

Resta-nos apenas observar e tentar refletir sobre como uma região tão complexa e indefinível do globo pôde ser espaço de conciliação entre duas utopias individuais, que já não focam tanto a dimensão coletiva; enfim, todo o percurso feito por esses personagens diziam mais a eles mesmos que aos grupos a que poderiam pertencer. A necessidade de se manter em movimento, menos do que a negação da qualidade de um lugar, impulsiona o filme.



“Atribuímos um certo romance aos lugares remotos” (Carl Sagan, 1994, p.2). São os romances particulares de Johann e Ranulpho que os movem, que são responsáveis por todos esses processos de encontros e descobertas. As migrações fazem parte de uma utopia individual que os fazem circular pelo sertão, rumo a terras desconhecidas, ou espaços previamente conhecidos em suas imaginações.

Considerações finais

Das imagens que movem. Dos silêncios que carregam afetos. Dos mundos que se tocam. Dos personagens que fabulam. Nosso percurso para pensar *Cinema, Aspirinas e Urubus* busca articular as potências que partem do filme, ele mesmo o fio condutor de nosso pensamento. As inflexões que desenvolvemos, as curvas que fizemos, os retornos que tomamos têm como linha originária o trabalho realizado por Marcelo Gomes. Acreditamos na importância metodológica desse percurso, que se dobra e desdobra, sempre na busca pelas modulações que emanam do objeto em estudo. Operar conceitualmente a obra fílmica é mais do que buscar respostas, mas tentar estabelecer ligações, propor novas perguntas, debater-se com o próprio objeto analisado. Assim, pois, o filme pode aparecer, não instrumentalizado pela análise, mas trazido para uma conversa. Aqui a proposta é pensar *com* o filme, caminhar pelos passos do realizador na constituição de um pensamento com imagens, na pesquisa estética de um olhar, um ouvir, um afetar e ser afetado pelas imagens do sertão.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2007
- GOMES, Marcelo. **Entrevista ao site Omelete**. Disponível em:
<http://www.omelete.com.br/cinema/omelete-entrevista-o-diretor-de-cinema-aspirinas-e-urubus/>
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. São Paulo: Abril Cultural, 1980
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2003
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro nos anos 90**. Entrevista à revista Praga – estudos marxistas, São Paulo, Editora Hucitec, n° 9, junho de 2000, p. 97-138.
- _____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- SAGAN, Carl. **Palido ponto azul: uma visao do futuro da humanidade no espaço**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.