

## CINEMA, ASPIRINAS, URUBUS, PERAMBULAÇÃO, FABULAÇÃO, ENCONTROS E ALTERIDADE

Marcelo Dídimo Souza Vieira

Professor Adjunto do Instituto de Cultura e Arte da UFC

mdidimo@hotmail.com

Érico Oliveira de Araújo Lima

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC

ericooal@gmail.com

### Introdução

A relação entre utopia e migração – principalmente intermediadas pela presença do sertão – tem força ao longo da história do cinema brasileiro. É nas utopias que os personagens encontram motivação para os impulsos 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. 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.

Quando o diretor de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, Marcelo Gomes, foi questionado sobre a presença da luz estourada que preenchia a tela por completo no início do filme, deu a seguinte resposta:

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 ftofobia, 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.<sup>1</sup>

É interessante notar que Gomes não atribui o conceito da luz branca apenas à representação de Johann daquela realidade, como poderia se pensar *a priori*. A escolha da luz também carrega um significado para as pessoas que moram ali, das quais Ranulpho se destaca por suas características tão peculiares. Mas principalmente, a luz branca possui um papel extremamente pessoal do diretor, o de construir um olhar particular sobre um espaço já tão revisitado. E é nesse momento que a tríade construída pelo filme, apesar de semelhante, mostra notórios sinais de distinção no que se refere à velha relação sertão-utopia-migração.

É a partir do encontro entre dois personagens, dois universos, 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. O sertão ainda é quente, as utopias ainda são redentoras e as migrações, utópicas. Todavia, o olhar de Gomes em relação ao seu próprio universo segue um ritmo extremamente particular – assim como as trajetórias dos personagens – que dá espaço para os personagens se

<sup>1</sup> 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.

mostrarem sem a pressão de arcos dramáticos ou contratos sociais. É um ritmo próprio, que por estar em uma estrutura já tão conhecida, revela-se extremamente pertinente na construção de uma realidade sincera, real e palpável.

### **Encontros inesperados**

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 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 sertão-ideia já investigado esteticamente por diferentes tradições cinematográficas, o sertão-lugar que já foi espaço para vidas tantas, secas e férteis, andantes e permanentes, individuais e coletivas. 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. Mas ele, de fato, é da Alemanha; de lá ele veio primeiro, de lá 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 tampouco é de lá que vem. 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 no entre-dois. 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”. E há o personagem também indecifrável que, pouco depois de entrar no carro, pede em alvoroço: “pare o carro, homem!” – ele sai com uma espingarda e vai em direção ao extracampo, às pressas. Johann não espera: é difícil saber o que move o outro, ele só sabe o que o impulsiona.

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 com 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*?

### **Perambulação, fabulação**

O sertão em trânsito de *Cinema, Aspirinas e Urubus* é uma passagem. Não é somente como a cidade de Iguatu em *O Céu de Suely*, também lugar de passagem. Pois lá ainda havia um centro em torno do qual se organizavam as imagens, enquanto no filme de Marcelo Gomes, as imagens estão mais 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.

Assim, o filme abre-se à heterogeneidade de pontos de vista para inventariar o mundo, para enunciar o visível. À medida que se acumulam os encontros, formas distintas de ser afetado pelo sertão entram em jogo. No trânsito, isso vai ser expresso pela composição dos corpos em cena, pois se acrescentam personagens aos dois habituais interlocutores: são dois mais um em geral. É assim quando Jovelina (Hermila Guedes) entra na caminhonete para pegar uma carona no caminho seguido por Johann e Ranulpho. Um cruzamento de caminhos, mais um encontro. Mas Jovelina só vai seguir até certo ponto, desce bem antes de Triunfo, já adianta. Ela tem uma história, é uma das poucas personagens que pegam carona e estabelecem diálogo mais elucidativo do que se passa na própria vida. O novo encontro que aí se opera é um acréscimo de afeto, de ponto de vista sobre o sertão, de olhar para o mundo. Mais um recurso de composição, a entrada em cena de Jovelina insere uma perspectiva feminina, tensiona os desejos dela com as crenças deles. E esses afetos passam sempre pelo interior do carro, lugar da maior proximidade, da fotografia mais definida, diferente do excesso de luz que há do lado de fora; é o carro o condutor e potencializador de relações, de um entre, do toque de mundos. O dentro e o fora estão em jogo aí, na relação do que vive no mundo e da parcela que é enquadrada pela câmera, das vidas dispersas pelo sertão, múltiplas, e das vidas que passam pela cena, que entram no carro de Johann.

Mas ainda não é só o carro que tem o privilégio dos encontros. Ele constitui-se como recurso fundamental da *mise-en-scène*, mas há também situações em outros espaços.

Como a cena do almoço, em que conversam Johann e Ranulpho, sempre com os adendos de “seu” José, senhor responsável pelo estabelecimento. É mais uma vez uma construção em três, os dois protagonistas em primeiro plano, e o novo personagem ao fundo, de pé, sem estar sentado à mesa, sem partilhar integralmente do diálogo que se estabelece. Ele apenas pontua momentos da conversa e permite vislumbrar novos mundos, novos níveis de relação com o sertão, como aquele que sublinha a tranqüilidade do lugar e não se queixa da terra. O que ele teme são “as feras” da Amazônia, para onde vão os soldados da borracha.

E é também fora do carro que se processam relações entre mundos distintos. Vai ser o encontro do arcaico com o moderno, das novidades trazidas pelo viajante com os habitantes das pequenas cidades. O cinema é modernidade viva que desloca a rotina das pequenas comunidades sertanejas; o medicamento milagroso, “fim de todos os males”, como é vendida a aspirina, também insere elemento novo; a propaganda, sua linguagem, suas promessas, os mundos que cria, é tudo uma ponte que se dissocia do regime de temporalidade habitual. Na tela, elemento de encantamento, as imagens das grandes metrópoles do Centro-Sul prometem um país do futuro, as cachoeiras promovem a idéia de um Brasil maravilhoso, a felicidade é associada à tranqüilidade que se pode obter após tomar uma aspirina. O mundo moderno parece um dado inquestionável e irrevogável nas imagens exibidas a céu aberto nas pequenas cidades, uma chamada à saída do atraso.

Não parece à toa que justo a cidade buscada por Johann ao longo de boa parte do filme chama-se Triunfo. Lá onde se encontram as pontes maiores com a ideologia do moderno, professada, sobretudo, pelas lideranças locais, por uma espécie de novo coronel do sertão. O discurso do progresso entra aí pela mediação de homens que se empolgam com a presença do estrangeiro e de suas ferramentas, no entusiasmo com os contatos com um mundo novo. Será possível, mais adiante, pensar essas relações numa chave que remonta ao mito desbravador do período de colonização, ao contato entre culturas e povos distintos. O que interessa, por enquanto, é o tensionamento arcaico/moderno operado nos encontros de *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Na possibilidade de migrar mundos instaurada pelo filme, o sertão já não é mais isolado, pois para ele dirigem-se diferentes linhas de força, nele se relacionam distintas temporalidades. Ainda que Ranulpho reitere a miséria e o atraso, há

novas variáveis que vão se acumulando na sucessão de imagens, na passagem operada pelos fluxos do filme.

A fronteira entre o arcaico e o moderno já era também presente em *O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), obra de período histórico em que eram a modernização conservadora e seus limites pontos de embate para a arte cinematográfica. A relação possível não poderia passar pela negação do moderno nem pela exaltação deste. O que se expunha era a própria contradição, pelo exacerbamento do conflito com a tradição e pela incorporação de signos da modernidade na estética e na cena fílmicas, como já observou Xavier (1993), ao analisar a mudança de tom dos filmes da segunda metade da década de 1960, diante do recrudescimento do regime militar e da ideologia do progresso encampada pela propaganda oficial. É nesse sentido que o filme realizado por Glauber em 1969 será uma “reflexão do cineasta sobre a modernização do país e seus efeitos” (1993, p.162). A chegada de Antônio das Mortes à pequena cidade de Jardim das Piranhas, palco da encenação de *O Dragão da maldade*, já anuncia o universo sertanejo que Glauber propõe:

Em Jardim das Piranhas, o sertão encontra os sinais do tempo novo: Antônio chega de Rural Willys – não mais a pé como o caminhante solitário de *Deus e o Diabo* ou o ícone que abre o próprio *O Dragão da maldade*; os caminhões, a estrada, o posto de gasolina e a oficina estão próximos, a fazer o contato do sertão com o mundo da cidade. Ouve-se o rádio, existe na praça o bar Alvorada com os emblemas da fachada do palácio em Brasília. Não estamos no sertão de *Deus e o Diabo*, microcosmo fechado a compor um mundo de interações sociais orgânico, coeso. Aqui, o sertão já não se põe no centro, revela seus limites e reconhece todo um mundo para além de suas fronteiras, mundo de onde vem toda uma série de novidades que minam pela base a tradição. (XAVIER, 1993, pp.164-165)

O contato entre um país do futuro e outro do passado também foi mote para filmes do período convencionalmente classificado como retomada do cinema brasileiro, segundo observa Nagib (2006). A autora observa, no entanto, nova tônica nesse cruzamento, com uma circularidade de certos filmes em torno de um centro vazio, de modo que uma noção de zero afirma-se, “ao mesmo tempo como anúncio e negação da utopia” (2006, p.61). Um Brasil é desbravado por realizadores que, ao remeterem-se a elementos da tradição cinematográfica dos anos 1960, encaminham-se mais para uma proximidade temática do

que efetivamente estética. “Sem serem obras radicais, esses filmes remetem, de um ou outro modo, a momentos de radicalismo do cinema brasileiro” (2006, p.65). Nos “zeros da nação”, para usar a chave de análise de Nagib, cineastas dos anos 1990 buscam berços de “brasilidade”, desbravam o vazio para trazer um país distante dos grandes centros urbanos e pô-lo em contato com elementos modernos. Em *Central do Brasil* (Walter Salles, 1999), esse movimento em direção ao centro vai traduzir-se na “euforia da pátria reencontrada” (2006, p.67). Na procura pelo pai empreendida pelo menino Josué, configuram-se uma ação interna à narrativa, de encontro com origens, e uma atitude do próprio cineasta, envolvido na história do cinema, na “busca da pátria nordestina perdida no passado do cinema novo, destinada a oferecer filiação histórica ao cineasta atual” (2006, p.71). Mas esse movimento acaba envolvido na reiteração de certo distanciamento, já problematizado em relação à postura da produção industrial brasileira dos anos 1950: o sertanejo é o Outro, o sertão é distante, palco de mitos, religiosidade e também certa pureza. Empreendido o movimento da cidade para o sertão, prevalece o exótico no universo do interior nordestino:

A seca e a miséria no Nordeste de origem se apresentam, assim, como detalhes pitorescos, que não acarretam conseqüências na vida de seus habitantes nem pedem intervenção no presente. Na verdade, o filme, como um caso exemplar de sua época, em lugar de propiciar identificação de um país, evidencia pelo olhar distanciado e a citação, a própria impossibilidade de se reencenar o projeto nacional. A utopia só se realiza como ausência, reencontro hipotético com um pai, chamado Jesus, que jamais se materializa e é apenas concebível enquanto ficção ou mito. Para tornar verossímil esse pai/pátria improvável, a narrativa envereda pelo melodrama e os personagens se deslocam do universo moderno e repleto de ameaças da estação central para o isolamento seguro e confortável do Brasil arcaico, perfazendo assim o movimento contrário dos migrantes brasileiros reais. (NAGIB, 2006, p.72)

Esse sertão “ímune ao tempo e aos males da modernidade”, “iconografia do passado, com função apaziguadora no presente” (2006, p.76), é bem diferente do universo de *O Dragão da maldade* e de obras mais contemporâneas, como *O Céu de Suely*, *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005) e o próprio *Cinema, Aspirinas e Urubus*. O filme de Lírio Ferreira rejeitava o isolamento do sertão no conjunto de seus procedimentos, que aproximam o litoral do interior e estabelecem uma ponte que vai de São Paulo à pequena cidade de Rocha, passando por Recife. Elementos *pop*, música eletrônica e certo clima de

aventura compunham um sertão de misturas, em que novas e antigas práticas convivem, em que a tradição permanece, mas manifestada sob novos aspectos. Mas, como ressaltado acima, a estética de Ferreira é diferente em relação à de Gomes: no lugar da música eletrônica, ouvem-se em *Cinema, Aspirinas e Urubus* canções da própria época, numa textura sonora de rádio antigo; enquanto a imagem de *Árido Movie* carrega-se de velocidades, ações e reações de ritmo acelerado, o regime imagético é outro no trabalho de Gomes, mais atento à espera, à observação, a situações puras em que se intensifica a dimensão mesma do tempo.

São diferentes também as imagens da seca na comparação entre os dois filmes. Elas estão no percurso de Ranulpho e Johann, vislumbram-se estratégias de sobrevivência da população, promovem-se encontros com a paisagem árida, e é também da seca, ainda que não só dela, que Ranulpho tenta fugir. Já o sertão de Lírio Ferreira, verde em *Baile Perfumado*, é seco em *Árido Movie*, e em torno da falta de água e das previsões de chuva giram elementos da narrativa. Mas não há muitas estratégias diante das carências, e o foco recai sobre as famílias tradicionais e seus jogos de poder para manter os privilégios. A ênfase é, então, na permanência, já que “não há previsões de mudanças”, como diz o homem do tempo e protagonista do filme, Jonas – a dimensão utópica aí já não tem muita força.

Isso é diferente tanto em *Cinema, Aspirinas e Urubus* quanto em *O Céu de Suely*, 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, “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. As conversas na estrada, os contatos de mundos e o trânsito pelo sertão ganham nova força no filme de fabulação de Gomes, que encontra em Ranulpho e Johann seus “intercessores”, no conceito de Deleuze:

O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*. (DELEUZE, 2007, p.264)

Nesse movimento de intercessão, a postura cinematográfica de *Cinema, Aspirinas e Urubus* atravessa dimensões de vivência individuais, e isso não implica perda de potência política – o gesto utópico e, mais ainda, fabulador, é 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 esquadrinhamento 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, não há dois mundos que poderiam ser mais contrastantes que a Alemanha industrial – a qual se prepara para a guerra – e o sertão do nordeste brasileiro. Duas realidades que ora divergem, ora se completam, mas que pouco a pouco se definem em meio ao processo do encontro. De um lado, há o avanço tecnológico e a possibilidade de ascensão material, mas também há a violência bélica e a degradação de valores. Do outro, o atraso, a precariedade social a que está sujeita a população, mas também há a natureza pura, o diálogo simples e as relações humanas. São características múltiplas que nascem no acompanhamento dos personagens, com impressões vinculadas às próprias disposições dos corpos no mundo, ao lugar onde esses seres habitam.

Sendo assim, 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. Mas não apenas isso. O estourado inicial da imagem ajuda a construir uma idéia daquilo que é novo e, portanto, estranho aos olhos. É uma luz que não apenas é forte, mas justamente por ser forte – e diferente –, acentua muito bem 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.

Os primeiros momentos do filme acompanham Johann em sua busca pela cidade de Triunfo. Ele dirige sozinho seu caminhão ao som do rádio local. Suas ações são vagas, como se tateasse um percurso adequado ou coerente para seguir; como se construísse seu próprio caminho em meio ao sertão. Consulta mapas, pede orientação de pessoas que vê na estrada. Avança de forma cada vez mais profunda na terra. Johann não conhece bem o lugar que explora, fica claro que sua relação com esse espaço vai sendo 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, então, 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. Assim, 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.

Se os nordestinos – e num contexto maior, os brasileiros – apresentam-se como um povo culturalmente diferente ao que Johann está acostumado, o contrário também pode ser dito. O alemão, a começar pela sua aparência e sotaque, destaca-se dos habitantes locais. Não raramente, recebe olhares de curiosidade e admiração, frutos de uma sociedade que não está acostumada à presença natural de pessoas oriundas 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”. Pouco importa que posição ocupava Johann em sua própria terra. O simples fato de ser alemão já significa bastante aos olhos do empresário. Bem por isso Ranulpho retruca: “Tá todo mundo admirado com o moço. Parece até que ninguém nunca viu um estrangeiro antes. Ê, povinho besta”.

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 consigo películas cinematográficas, projetores, aspirinas... é certa idéia civilizatória sendo levada ao interior do nordeste. São possibilidades de avanço e progresso sendo introduzidas pelas ações de Johann. Mas não sem um preço. O alemão está ali para vender seus produtos, para convencer as pessoas de que a aspirina é completamente necessária às suas vidas. Não é difícil estabelecer uma ligação entre as atitudes de Johann e a prática do escambo, muito comum nos primeiros anos de colonização. Ainda que não se possa 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. A diferença é que, em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, o cinema já existia há quase cinquenta anos. Da mesma forma, Ranulpho aprende pouco a pouco a operar a máquina cinematográfica ou a dirigir o caminhão de Johann, conhecimentos que nascem graças ao

contato com o estrangeiro – e esse conhecimento é passado apenas para Ranulpho porque ele de fato conquistou a afeição pessoal do alemão; o restante da população continua em posição de consumir, de dar e receber e de ingerir o cinema e a aspirina.

E há também a comida enlatada que Johann compartilha com Ranulpho. Prática, a comida surge como mais um elemento industrial desconhecido pelos nordestinos. Entretanto, diferentemente do cinema, o produto não encanta nem traz o fascínio a Ranulpho, muito pelo contrário. O nordestino claramente despreza o gosto da comida pré-feita, do produto que está incrustado de artificialismo. É por isso que pede “comida de verdade”, ou seja, “comida de panela”. Nesse caso, há a valorização daquilo que é da terra, que é natural e primitivo. Johann é apresentado então à carne de bode, ao arroz e à farofa. A troca se inverte e é o alemão quem se põe a conhecer especiarias novas, a provar o gosto da natureza e das relações que surgem daí.

Esse distanciamento dos sertanejos para com as 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 uma certa permanência da pureza, dos 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 o espaço primitivo – sertão – e o espaço civilizado – cidade urbana, Europa – já é recorrente na cinematografia brasileira. Luiz Zanin Oricchio discorre sobre essa relação quando analisa *Central do Brasil*.

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 imiscção 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, 1972, 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 nordestino 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. Oricchio, ao analisar o filme *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000), discute bem essa construção da visão que o brasileiro tem sobre ele mesmo.

Às vezes somos uma nação que não gosta de si mesma, com complexo de viralata, um Narciso às avessas que cospe na própria imagem, como dizia Nelson Rodrigues. Em outras, vivemos no alto-astral desmotivado, na alegria obrigatória, na mitologia de país moreno e malemolente. Essa ciclotimia, essa mudança súbita de humor, que vai de um extremo a outro sem meio-termo, da euforia à depressão, talvez seja o que melhor nos caracteriza. (ORICCHIO, 2003, p. 140)

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, entusiasmado com suas próprias conquistas futebolistas e carnavalescas, onde o povo é muito mais valorizado do que as estruturas sociais e políticas que deveriam servi-lo. 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, impulsionam 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**

Perambuladores, fabuladores, desbravadores, Johann, Ranulpho e o próprio diretor vivem um sertão em trânsito, uma passagem dos mundos que se tocam, desejos de outra vida. Gomes dá-se personagens intercessores para extrair das inquietações individuais a fabulação de um povo por vir. O motivo do encontro, organizado em torno da conversa, é dispositivo que desencadeia uma sociabilização, modulada como uma mundaneidade, uma relação estabelecida seja no aspecto cultural, seja na dimensão das formas de enunciar o que se apresenta no percurso. São os atos de fala em *Cinema, Aspirinas e Urubus* invenções de lugares para os sujeitos, formas de operar o sensível e mover a vida.

É essa uma forma de as imagens instaurarem deslocamentos no cinema, pôr universos em devir. O sertão de Gomes é uma invenção estética, que passa por um mergulho nas intensidades do espaço, das histórias e das vontades dos seres. Inventar é

reconhecer que o mundo não está dado, que para articular o dizível e o visível na imagem, é preciso formular a questão do olhar como um problema estético, um olhar que, na observação cuidadosa, não reproduz o real, mas o coloca num estado de flutuação e incertezas. Pois a postura cinematográfica do filme não é a de quem postula caminhos, estabelece o que é certo ou errado nas ações dos personagens ou o que eles devem fazer a cada momento: *Cinema, Aspirinas e Urubus* enuncia, sem pregar, desbrava, sem dominar, acompanha vidas, sem submetê-las a esquemas.

Nesse processo de inventar o sertão, o filme de Marcelo Gomes tem a sua volta filmes contemporâneos e uma tradição cinematográfica que ecoa sem determinar a estrutura geral da obra. A modernidade estética de filmes do Cinema Novo, como *Vidas Secas*, abre possibilidades para abordagens, para formas de aproximar-se do sertanejo e de seu universo. A perambulação do filme de Nelson Pereira dos Santos surge mediada pela contemporaneidade do olhar, já mais detido nas potências de fala das minorias, da resistência contida no devir minoritário. É uma postura que passa por modulações e elaborações na produção recente. Junto a *O Céu de Suely*, sobretudo, *Cinema, Aspirinas e Urubus* busca trabalhar os desconfortos dos sujeitos, as relações do indivíduo com o mundo, ligando o assunto privado à política, já não mais no sentido macro, mas na dimensão menor, das potências do indivíduo desejante.

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/>

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

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