



CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS: DO CINEMA DE ARTE POPULAR AO CINEMA POPULAR DE ARTE

Rita Diogo

O sertão e a favela são territórios reais, cuja precariedade passada e presente nos sinaliza para o nascimento e a construção de uma modernidade periférica, caracterizada pelo convívio conflituoso entre o arcaico e o moderno, o rural e o urbano, que estilhaça a ideia de uma temporalidade linear, substituída aqui pela confluência de tempos em constante choque.

Nos anos 60, ditos territórios foram eleitos pelo Cinema Novo como representativos do atraso brasileiro, por meio dos quais toda uma geração expressou, nas palavras de Antônio Cândido (1995), a “consciência catastrófica do subdesenvolvimento”¹, cujas imagens uniam à visibilidade da miséria a urgência de mudanças através da revolução.

Tempos depois, a partir de meados dos anos 80, assistiremos ao resgate destes mesmos territórios pelo que se passou a conhecer como “Cinema da Retomada”, dentro de um contexto bastante diferente, no qual a consciência acima referida será substituída pelo que podemos chamar de “consciência desiludida do subdesenvolvimento”. Essa, ao contrário da primeira, não alimenta mais ilusões quanto à possibilidade de superação do atraso, pois o tempo e as circunstâncias históricas já se encarregaram de demonstrar que a divisão do mundo entre pobres e ricos, desenvolvidos e em desenvolvimento, mais do que uma opção política, é parte de um sistema estruturalmente desigual e excludente, no qual os centros e

¹ Transponho aqui para os estudos cinematográficos, um termo criado pelo ensaísta para referir-se a uma fase da literatura latino-americana que ele denomina “super-realista”, cujos autores começavam a expressar de forma crítica e transfiguradora a situação de regiões que viviam em extrema pobreza, totalmente alheias aos avanços da modernização.



suas respectivas periferias são personagens de um mesmo drama a atuar no palco do mundo moderno capitalista.

Tais consciências, por sua vez, implicarão diferentes posturas cinematográficas, as quais se traduzirão em diferentes formas de dar visibilidade à pobreza. Assim, no “Cinema Novo”, Glauber Rocha nos fala sobre uma “estética da fome”, que refletia a preocupação deste grupo de cineastas por encontrar uma maneira de veicular a miséria coerentemente com uma ética, que buscava não banalizá-la, emprestando-lhe a mesma carga de violência, a qual o homem sertanejo ou favelado estava sujeito.

Frente à “estética da fome”, Ivana Bentes (2007) critica a forma pela qual uma parte do cinema brasileiro atual trata as imagens da pobreza, denominando-a de “cosmética da fome”, já que ao contrário dos anos 60, este cinema se caracteriza pela ausência de uma crítica política, que de alguma forma desvele as engrenagens que dão movimento às desigualdades sociais, suas personagens e as relações de poder que protagonizam. A palavra de ordem parece ser “conformação”, que muitas vezes acaba incorrendo na naturalização da pobreza. Essa transforma-se em um elemento a mais da diegese, de modo que aqui a violência serve aos mesmos propósitos dos filmes de ação de matriz hollywoodiana: a favela transformada em um palco de guerra entre policiais e traficantes e o sertão em um cenário de *western*.

Nesse sentido, entre as verdades revolucionárias da *estética da fome* e o vazio de sentido político do “Cinema da retomada”, nossa hipótese é de que Marcelo Gomes conquista com *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) uma nova proposta dentro do contexto das desilusões da modernidade tardia, que sem desprezar elementos característicos do cinema narrativo, ousa romper com as formas do “cinema espetáculo”, demonstrando um profundo respeito pelo “outro”.

CAU: do cinema de arte popular ao cinema popular de arte

O respeito pelo “outro” acima apontado reflete-se diretamente num novo olhar que Marcelo Gomes lança frente a cultura popular, especialmente no que se



refere ao homem nordestino e sua paisagem, que sendo ícones da pobreza, são também parte da realidade deste diretor.

Assim, nos anos 60 a arte revolucionária do CPC (Centro Popular de Arte), apesar de falar pelo e para o povo, submetendo a arte ao didatismo político, demonstrava uma clara distância e desconhecimento do seu objeto, ora idealizando-o, ora romantizando-o.

Mais adiante, o Cinema Novo dará continuidade ao projeto revolucionário do CPC de falar para e pelo povo. No entanto, sabemos que ao não abrir mão do cinema de autor, os filmes de um Glauber Rocha, por exemplo, jamais terão a desejada repercussão em meio ao grande público, de modo que o objetivo de conscientização política não será alcançado por grande parte desta geração. Por outro lado, a cultura popular aparece estreitamente vinculada com a imagem da miséria a ser combatida e poucas vezes como um elemento a ser valorizado. O cineasta, por sua vez, acaba por converter o seu trabalho artístico numa missão civilizatória, na medida em que atua como aquele que detém o conhecimento frente ao “outro”, cuja ignorância seus filmes deve iluminar.

Anos depois, a cultura popular no “Cinema da retomada” surgirá enquanto “reservatório cultural”, uma expressão cunhada pelo ensaísta argentino Gonzalo Aguilar (2006), que reflete a influência da televisão sobre o cinema. Ou seja, o interesse que as práticas culturais das camadas mais pobres despertam no público de massa passará a ser levado em consideração pelos cineastas. Através de imagens ainda mais realistas, estes mostrarão aquilo que as limitações da televisão a impedem de mostrar, tais como um certo “decoro” televisivo e a impossibilidade de estar permanentemente ao vivo. Vale acrescentar que dito interesse gira especialmente em torno de práticas não acessíveis à classe média: o negócio do tráfico de drogas, suas relações com o morador da favela, com a polícia, com os políticos; o cotidiano na favela, etc.

Nesse sentido é que Marcelo Gomes supera tanto a postura dos cineastas dos anos 60 quanto a dos anos 80 e 90, já que abre mão de “falar pelo e para o



povo”, bem como de tratá-lo como um simples objeto de interesse midiático da classe média, optando por “falar com” o(a) nordestino(a). Na sua forma humana de olhar, estes não são aqueles pobres indefesos e passivos, mas homens e mulheres que sonham, desejam e buscam.

Podemos perceber este “falar com” na origem do roteiro, já que ele surge a partir da memória afetiva do cineasta, um nordestino que compartilhará com os demais espectadores uma história contada pelo tio-avô, quando esse lhe relatava suas viagens pelo sertão vendendo aspirinas e projetando os filmes de divulgação do produto. Uma origem que nos remete à figura do narrador de W. Benjamin (1985), à uma época em que o filósofo chama de pré-história, quando as narrativas eram transmitidas oralmente de geração a geração e serviam de orientação a toda uma coletividade.

Além disso, esta mesma história confirma a presença de uma temporalidade deslocada característica do mundo periférico, onde o início de uma nova era de reprodutibilidade técnica se insere num contexto ainda pré-moderno, até hoje presente em muitas regiões de nosso país, especialmente no espaço geográfico do qual se ocupa o filme em estudo, o sertão. De um lado, os urubus, isto é, a fome, a miséria, a morte, seja nas guerras da Europa imperialista ou na guerra cotidiana do sertanejo, a pairar sobre as suas cabeças. De outro, o domínio da tecnologia da imagem, que legitima e assegura a venda das aspirinas.

Esta confluência entre o arcaico e o moderno, por sua vez, se refletirá nas opções estéticas por meio das quais Marcelo Gomes dá forma ao filme em estudo. Assim, quando afirma que CAU “não é sobre o sertão”, mas “é no sertão”, o cineasta nos sinaliza sua negação por “falar sobre”, ou seja, pelo tipo de cinema-tese, marcado pelo predomínio do *logos*.

Dita opção leva-o a resgatar as origens do cinema, quando o caráter artesanal desta invenção ainda predominava sobre a técnica e a ciência, ao mesmo tempo em que lhe conferia um sentido mais humano, já que inserido no espaço



onírico e mítico do desejo de “fijar la imagen de la vida, representar lo vivo” (COMOLLI, 2010: 154).

Esteticamente, trata-se de um retorno ao cinema-imagem, à câmera observadora do cotidiano dos irmãos Lumière, valorizando o silêncio frente às palavras, um ritmo mais lento frente ao canibalismo imagético da modernidade, dando ao espectador um espaço-tempo de reflexão e imaginação diante do bombardeio de informações, ao qual somos submetidos pelo mundo do espetáculo.

A opção pela imagem está impressa, por exemplo, na limitação dos protagonistas frente ao uso das palavras: Johan é o estrangeiro, um alemão que não domina o português, e Ranulpho remete ao temperamento do homem nordestino, desconfiado, fechado, cuja palavra em estado bruto, sempre despida pela ironia, reflete a dureza e a aridez do sertão.

No entanto, esta ruptura com o “cinema espetáculo” (Comolli, 2005) não significa experimentalismo, ainda que ele não esteja ausente, pois, sem cair no melodrama, o diretor brasileiro não abre mão da fábula, da arte de contar histórias, de construir uma identificação entre espectador e personagens por meio da emoção e dos sentimentos humanos que eles suscitam. Deste modo, Marcelo Gomes retoma o já conhecido tema da construção de uma amizade verdadeira, que começa com a desconfiança e termina com a cumplicidade.

De forma consciente ou não, a trajetória desta construção remete ao ritual antropofágico, pois trata-se de uma relação de alteridade, entre um nativo e um estrangeiro, que durante o convívio mútuo passam a intercambiar paradigmas culturais, sem que ambos percam suas respectivas identidades e sonhos. Pelo contrário, é exatamente a partir desta relação que conseguem realizar os seus desejos: ao final, Johan escapa da guerra e Ranulpho segue em rumo ao Rio de Janeiro.

Assim, Marcelo Gomes rompe também com a relação estereotipada entre o estrangeiro conquistador e o nativo bom selvagem, mostrando que as relações de poder são um jogo, em geral desigual, é certo, mas do qual ambos podem tirar suas



vantagens: quando combinam o salário que Johan pagará a Ranulpho, esse se revela um experiente negociador, que sabe valorizar o seu serviço. Johan, por sua vez, não apresenta a postura tradicional do patrão, permitindo que a relação de cumplicidade se estabeleça. Esse, vale ressaltar, vai perdendo paulatinamente a postura apolínea do alemão branco e civilizado, integrando-se de forma muitas vezes lúdica ao novo ambiente.

Segundo nossa hipótese, esta quebra de estereótipos está diretamente relacionada com o olhar que a câmera do cineasta brasileiro lança sobre a realidade. Ao contrário da perspectiva científica do Quattrocento, que identifica o real com o visível, Marcelo Gomes opta por um olhar descentrado, que coloca em evidência a debilidade do olho humano em capturar o real, ao mesmo tempo em que subverte a ideologia burguesa, pois de acordo com Pleynet: “Sería necesario mostrar que la cámara está minuciosamente construida para “rectificar” todas las anomalías perspectivas, para reproducir en su autoridad el código de la visión especular tal como lo define el humanismo renacentista...” (PLEYNET, 1969: 10 apud COMOLLI, 2010: 144).

Deste modo, se por um lado, a insuficiência da visão acima referida se traduz na construção de uma narrativa aberta, ela se evidencia de forma mais concreta no aspecto fisiológico e físico de suas personagens. Refiro-me aqui, primeiramente, à cena que abre o filme, cuja luz estourada transmite a fotofobia de Johan ao cruzar o sertão, que, por sua vez, resulta em uma espécie de “ruído” na comunicação visual, causando estranhamento no espectador, que certamente coincide com o sentimento do estrangeiro que se vê diante do desconhecido. Quanto ao aspecto físico, percebemos no olhar deslocado de Ranulpho uma certa debilidade, bastante coerente com o destino indeterminado da personagem.

Como podemos ver, a relativização da onipotência da visão em CAU possibilita uma abordagem mais humana do “outro”, permitindo que este se expresse através do silêncio das imagens, ao mesmo tempo em que oferece ao



espectador a possibilidade de identificar-se e envolver-se com uma fábula repleta de encontros, desencontros, sonhos e fantasia.

Bibliografia

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: **Obras Escolhidas**. Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENTES, Ivana. *Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. **Revista ALCEU**, 2007. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Último Acesso: 23/06/2014.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura y subdesarrollo*. In: **Ensayos y comentarios**. Trad. Rodolfo Mata Sandoval e María Teresa Celada. Campinas/São Paulo: UNICAMP/FCE, 1995. p. 365-393.

COMOLLI, Jean-Louis. **Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideologia**. Trad. de H. Pons. Buenos Aires: Manantial, 2010.