



Marcelo Gomes: “Eu sou um pernambucano que faz cinema”^{1 2}

Sylvie Debs³

Há alguns anos, expressões como “retomada do cinema pernambucano” e “novo cinema pernambucano” florescem entre críticos e em retrospectivas e festivais. De fato, após o emblemático *Baile perfumado* de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, de 1997, um número considerável de diretores igualmente oriundos de Pernambuco, como Cláudio Assis, Gabriel Mascaro, Kleber Mendonça Filho e Marcelo Gomes, para citarmos apenas os mais importantes, realizaram filmes premiados no cenário nacional e internacional. Isso não significa, no entanto, que existe uma forma regional de fazer cinema. Ainda que a maioria desses filmes seja produzida em Recife, os problemas por eles abordados extrapolam o contexto local. Nesse aspecto, o percurso de Marcelo Gomes é exemplar. Profundamente impactada por seu território de origem, sua filmografia é inovadora na medida em que atravessa as tradicionais fronteiras entre o sertão e o mar, o rural e o urbano, o documentário e a ficção. Neste artigo, veremos como Marcelo Gomes construiu seu próprio estilo narrativo e estético.

Marcelo Gomes começou sua carreira com dois curtas-metragens – o documentário *Maracatu, maracatus*⁴ (1995) e a ficção *Clandestina felicidade*⁵ (1998), inspirada em um conto de Clarice Lispector – e um média-metragem realizado a quatro mãos – o experimental *Sertão de acrílico azul piscina* (2004), co-dirigido por Karim Ainouz. Colocando esses trabalhos em perspectiva, podemos constatar que eles já trazem marcas da obra por vir. Do ponto de vista da linguagem cinematográfica, Marcelo Gomes trabalha os dois modos de abordagem

¹ Ver a entrevista de Marcelo Gomes disponível em <http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-o-diretor-de-cinema-aspirinas-e-urubus/>

² Traduzido do francês por João Vitor Leal

³ *Maîtresse de Conférences* na Universidade de Estrasburgo, especialista em cinema brasileiro, ex-produtora cultural da embaixada francesa no Brasil e no México. Autora de diversos artigos e dos seguintes livros: *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du sertão: émergence d’une identité nationale* (2002), *Brésil, l’atelier des cinéastes* (2004) e *Cinema e cordel: um jogo de espelhos* (2015).

⁴ *Maracatu*: tradição popular do Recife. No século XVII, a coroa portuguesa autorizou os escravos a eleger um rei e uma rainha próprios, com o intuito de reduzir as tensões entre escravos de etnias diferentes. O escravo coroado recebia o título de rei do Congo, em uma cerimônia que parodiava a corte portuguesa e era ritmada por cantos e danças de origem africana.

⁵ Vale lembrar que Clarice Lispector (1920-1977) passou a infância em Recife antes de se mudar com seu pai para o Rio de Janeiro, em 1927.



que estarão em constante diálogo em seus futuros longas-metragens. Do ponto de vista do tempo e do espaço, passamos com ele do século XX ao século XXI e do regional ao universal: o primeiro filme trata da modernização de uma tradução; o segundo, apesar de situado em Recife, se abre para o mundo; e por fim o terceiro, entregue ao percurso aleatório de uma viagem, interroga o “ser no mundo”, o *ser-tão*. Do ponto de vista dos temas abordados, encontramos ainda, para além das clássicas oposições interior/litoral, campo/cidade e tradição/modernidade, questionamentos sobre a condição humana e a busca pela felicidade.

Maracatu, maracatus

O que nos surpreende de imediato no curta-metragem *Maracatu, maracatus* é o aspecto inovador do tratamento. Estávamos até então habituados a uma série de entrevistas com especialistas¹ que discorriam sobre essa tradição pernambucana. Tal não é o caso aqui: antes mesmo que os créditos iniciais apareçam sobre o fundo de chita², o filme coloca em cena uma equipe de filmagem que chega para registrar os preparativos do maracatu. Ela é francamente repreendida por um ator do maracatu: ele não aceita que pessoas da cidade filmem suas riquezas culturais para enriquecer às suas custas. Isso inscreve de vez o filme em uma nova perspectiva.

Após os créditos iniciais, o filme mostra um jovem percursionista que pratica sua bateria enquanto um homem de idade sobe, com dificuldade, as ruas estreitas de uma favela de Recife. Quando ele interrompe sua caminhada para tomar um copo de caldo de cana, reconhecemos o ator Jofre Soares, ícone do Cinema Novo (*Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963) e da Retomada (*Baile perfumado*). Ele será ao mesmo tempo o narrador e o protagonista do curta-metragem. De fato, já na sequência seguinte, ele se inclina diante de uma estátua de São Jorge (equivalente ao deus Ogum³ no sincretismo afro-brasileiro) antes de se dirigir ao espectador para lhe explicar que seu trabalho se confunde com seu destino, pois ele obedece à determinação de Ogum de produzir as vestimentas do maracatu. Vemo-lo em seguida confeccionar uma túnica cantarolando um canto africano dedicado a Ogum. Como que respondendo a uma pergunta, ele comenta

¹ Bernardet Jean-Claude, *Cineastas e imagens do povo*, Companhia das Letras, São Paulo, 2003, pp. 281-296.

² Tecido de algodão, semelhante à tela de Jouy e ao tecido Liberty, trazido ao Brasil pelos portugueses no século XIX. Barato e de qualidade razoável, impresso com motivos intensamente coloridos, a chita é associada às populações desfavorecidas e ao gosto popular.

³ Ogum: um dos principais orixás da mitologia iorubá (que hoje corresponde à Nigéria), celebrado nos rituais da umbanda. Deus do ferro, da guerra e da agricultura, associado a São Jorge no sincretismo afro-brasileiro.



em voz *off* a mudança das tradições ocorrida quando a população deixou os canaviais para vir morar nas favelas. Duas sequências ilustram seu comentário: a de um jovem negro que dança freneticamente uma música do *manguebeat* e a de um outro jovem que rejeita a umbanda ¹ e sua linhagem ancestral de “caboclo de lança” para festejar o carnaval. Esse último personagem é confrontado pela intransigência do velho: ele deve ser batizado antes de sair desfilando pelas ruas de Recife durante o carnaval. A cena do batismo lembra a descida aos infernos de *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1959), mas é tratada sem exotismo. Jofre Soares se apresenta, assim, como o feroz guardião dessa tradição ancestral para a qual ele reivindica origens nobres: o maracatu, diferentemente do carnaval, não é uma diversão, mas um símbolo identitário do escravo africano, uma resposta às injustiças do homem branco.

O documentário mostra então, sucessivamente, as duas formas sobreviventes dessa manifestação: uma urbana, com brancos e padres, e outra rural, com os caboclos ² no canavial. O filme termina com o famoso monólogo de Chico Science e Nação Zumbi, *Monólogo ao pé do ouvido* ³, declaração de fé do cantor Chico Science que é retomada pelo diretor por sua própria conta: trata-se de atualizar o passado. O embate fundamental permanece o mesmo, o que muda é a forma de se exprimir. Basta substituir os cangaceiros pelas habitantes das favelas para compreender a brutalidade policial exercida contra as populações desfavorecidas. Notemos, pois, que os heróis invocados por Chico Science pertencem à história da América latina e lutaram, todos eles, pela liberdade dos povos: Zapata, Sandino, Zumbi e Antônio Conselheiro.

Clandestina felicidade

O segundo curta-metragem, *Clandestina felicidade*, adaptação do conto *Felicidade clandestina* de Clarice Lispector, foi filmado em branco e preto. Nessa breve narrativa, a escritora evoca uma lembrança da infância passada em Recife. O filme começa com uma imagem da cidade vista do mar, antes de revelar a fachada de uma igreja barroca diante da qual passam, curiosamente, dois veículos: primeiro, da esquerda para a direita, passa um carro branco atual e depois, em sentido contrário, um carro preto de época. Essa piscadela para o espectador serve

¹ Umbanda: culto sincretista afro-brasileiro que associa o espiritismo a elementos católicos e africanos, diferentemente do candomblé.

² Caboclo: mestiço de branco com índio.

³ Letra do monólogo disponível em <http://letras.com/chico-science/173422/>



para situar a ação do filme na infância de Clarice Lispector, isto é, nos anos 1920. Lembremos que, nesse período, Recife¹ era a capital do cinema: em *Baile perfumado*, o célebre casal de cangaceiros Lampião e Maria Bonita frequenta as salas de cinema e os restaurantes da cidade. Eles assistem ao filme *A filha do advogado*, de Jota Soares (1926), um dos treze longas-metragens produzidos pela Aurora Filme de Edson Chagas e Gentil Roiz entre 1923 e 1931.

O curta-metragem é um verdadeiro laboratório de projeção a partir de um argumento bastante enxuto: a felicidade clandestina de ler um livro. Para recriar o ambiente de época com personagens que conferem vida e credibilidade à pequena garota, Marcelo Gomes recorre à vida e à obra da escritora. A primeira alusão é o livro *A galinha e o ovo de ouro*, que a garota tem em mãos no balanço, seguida da descoberta da galinha empalhada na escola e da galinha morta sendo depenada pela cozinheira. Ora, Clarice Lispector escreveu muitas histórias com galinhas, incluindo um livro intitulado *O ovo e a galinha*. Em uma segunda alusão, a cozinheira se chama Macabéa, como a protagonista de *A hora da estrela*. Outras referências se encadeiam: há uma bela sequência de banho de mar, que alude à crônica *Banho de mar*; um passeio ao porto onde havia chegado da Europa o navio transatlântico no qual seus pais haviam deixado a Ucrânia, em 1921, para se instalar em Maceió; o anúncio da partida para o Rio de Janeiro, onde a família se instala após a morte da mãe; o comentário sobre o sobrenome da família na cena em que a garota se fantasia para o carnaval – segundo seu pai, Lispector significa “a flor-de-lis sobre o coração”². E há, enfim, a discussão sobre a leitura e a escrita. A pequena Clarice reclama que seus escritos – considerados bizarros por seus próprios amigos – são sempre recusados por *A Pilheria*³, revista que publica apenas textos mais tradicionais, como contos-de-fadas. Para se defender, Clarice explica: “Eu escrevo as coisas que vêm do meu jeito, você entende?” Além disso, uma sutil referência ao fotógrafo Benjamin Abrahão⁴ é feita na sequência da foto escolar:

¹ Figueirôa Alexandre, *Cinema pernambucano – uma história em ciclos*, Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Cultura, Turismo e Esportes, Fundação de Cultura Cidade do Recife, Recife, 2000, 121 p. Ver também <https://ciclodorecife.wordpress.com>.

² Ver a entrevista de Clarice Lispector disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU>

³ Revista humorística, publicada pelo *Jornal do Recife* a partir de 1921, que tratava da vida social, política, cultural, literária, feminina e esportiva da cidade.

⁴ Benjamin Abrahão (? - 1938) é originário de Zahlé, no Líbano. Vendedor ambulante que se torna homem de confiança do Padre Cícero Romão Batista. Em 1926 ele conhece Virgulino Ferreira, o Lampião (1898-1938), que ele fotografa e filma.



reconhecemos o sotaque do ator Duda Mamberti, que interpreta o fotógrafo em *Baile perfumado*.

Sertão de acrílico azul piscina

Sertão de acrílico azul piscina (2004) constitui uma terceira etapa no percurso do cineasta. O filme testemunha o modo de fazer cinema de Marcelo Gomes: a pesquisa de uma linguagem (documentário, ficção, artes visuais ou cinema?), de um modo narrativo (silêncios, canções, diálogos, voz *off*?), de suas origens (sertão, cidade, memória afetiva, memória adquirida), a pesquisa existencial (onde viver?, qual projeto de vida?), temática (viagem, solidão, amizade, amor, felicidade, destino, morte). Enfim, do ponto de vista do método de trabalho, Marcelo Gomes sente a necessidade de um diálogo ¹, de trabalhar com outro diretor ou roteirista; ele sente a necessidade do confronto e do questionamento para explorar o campo de possibilidades.

Enquanto seus dois primeiros filmes são mais diretos, no sentido de que tanto a composição dos personagens quanto a escolha narrativa estão claramente definidos, *Sertão de acrílico azul piscina* nos coloca em um modo flutuante de navegação à vista, um modo do aleatório, do acaso, do imprevisível, da precariedade como fluxo próprio da vida: entramos de corpo inteiro na metáfora da viagem. Marcelo Gomes busca atingir um “grau zero” da escrita cinematográfica e da consciência reflexiva. Nesse sentido, a viagem pelo sertão (pelo deserto) é ideal, pois não oferece nenhum ponto de referência (o tempo e o espaço são abolidos), donde a necessidade do geólogo de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* de recordar a todo instante sua posição geográfica e as datas para se ancorar no mundo real. Quando o personagem possui uma profissão e/ou uma família, como Verônica e Juvenal, a deriva aleatória é expressa por outros meios: a voz registrada por um gravador ou as deambulações em meio a multidão de Juvenal. Para Johann e Ranulpho, são os passageiros que se convidam ao longo da estrada; para José Renato, são os intervalos em seu itinerário de geólogo (Juazeiro do Norte), quando a solidão se faz insuportável.

Gravadas nos estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas, Sergipe e Bahia na virada para o século XXI, essas imagens são vestígios da viagem de exploração de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, ambos originários do Nordeste, mas que tinham apenas, até aquele momento, uma representação imaginária ou afetiva

¹ Marcelo Gomes trabalhar regularmente com outros realizadores, seja como roteirista ou como diretor. Ver filmografia.



do sertão, construída através da literatura, do cinema e das recordações familiares. A necessidade de conhecer pessoalmente essa realidade que cumpriu um papel fundamental na construção da "identidade brasileira"¹ e de confrontar as representações e os clichês constitui, portanto, o motivo da viagem. Os três minutos que antecedem os créditos iniciais mostram, primeiro frontalmente, como se fosse a visão subjetiva do condutor, e em seguida de lado, como a visão do passageiro², uma estrada de mão-dupla quase deserta sob um céu coberto de nuvens na paisagem desolada da caatinga. Enquanto isso, a composição musical do grupo eletroacústico belo-horizontino *O grivo*³ situa o filme em uma dimensão não realista diretamente oposta à imagem. Uma sucessão de planos fixos ou fotografias de lugares interrompe a viagem antes da apresentação dos créditos. Os planos fixos estabelecem o contexto: um posto de gasolina com seu restaurante, banheiros e um hotel.

Escritos diversos atraem o olhar do espectador e esfumam a fronteira entre o filme e os créditos: seria o título *Sertão de acrílico azul piscina* a simples lembrança de uma inscrição mural, ou teria sido ele inserido dessa forma na continuidade narrativa? A pergunta se justifica uma vez que acabamos de ver, em vários ângulos, uma outra pintura mural na qual está escrito "Viajo porque preciso, volto porque te amo", frase que se tornou título de um documentário em 2008. Os escritos se sucedem, como muitos outros pontos de referência desse viajante cuja identidade, o objetivo e a presença nós ignoramos. Nós nunca ouviremos sua voz, nunca veremos seu rosto; ele nunca se dirigirá a nós. As indicações WC, Dormitório Monte Alegre, Restaurante, Lanchonete, BR lembram as necessidades primeiras às quais os viajantes devem ceder para seguir seu caminho.

Como um retorno à realidade, os sons ambientes vêm preencher a ausência de diálogos. Algumas vozes femininas, cantos de pássaros, o grunhido de um porco, ruídos de caminhões: a trivialidade do cotidiano invade a tela. Quando os viajantes param, o fluxo dos caminhões continua. O pôr-do-sol se confunde com o levantar do dia. Depois, subitamente, um caminhão de peregrinos com seus cantos religiosos invade a tela. Fotos de oferendas deixadas por eles na Casa dos Milagres de

¹ Debs Sylvie, *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du sertão: émergence d'une identité nationale*, L'Harmattan, Paris, 2002, 359 p.

² Notemos que as imagens iniciais de *Cinema, aspirinas e urubus*, como as de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, retomam exatamente o mesmo esquema: vista frontal, seguida de vista lateral.

³ Ver <http://ogrivo.com>



Juazeiro do Norte ¹ se sucedem, tendo na trilha sonora testemunhos daqueles que agradecem as graças obtidas. A câmera se afasta da casa para passear pela esplanada da basílica, onde ficam camelôs e vendedores de lembrancinhas religiosas, quando uma canção do Magreb se destaca. De fato, as roupas, ou pelo menos os rostos dos peregrinos poderiam ser facilmente confundidos com os de uma população da África do Norte. Em seguida destacam-se as preces e cânticos, quando aparece a imponente estátua do Padre Cícero ² ante a qual os peregrinos se fotografam. Um ambiente noturno, marcado primeiramente pelos anúncios publicitários que iluminam as ruas, nos conduz, então, a um tradicional local de dança – o forró ³. Dançarinos desfilam diante da banda: duas garotas de shorts, um casal abraçado e um outro com um bebê nos braços, enquanto os músicos interpretam *Chiclete com banana*, um dos forrós mais conhecidos de Jackson do Pandeiro.

Em seguida vem a ruptura, o mergulho no irreal: os casais continuam a dançar em câmera lenta, a música eletroacústica encobre o som da banda, a jovem do segundo casal se aproxima para mostrar seu bebê à câmera, fotos dos dançarinos aparecem e dois planos fechados de uma inscrição na parede atrás da banda orientam a leitura da sequência: *Solidão NN*. A ruptura continua, tal qual o despertar de um pesadelo, quando a voz *off* de uma das dançarinas, sem dúvida uma prostituta da casa noturna, se dirige à câmera, sua imagem estática na tela. Outro plano revela três garotas de pé diante de um colchão coberto com chita, fazendo a transição para imagens da fábrica de colchões e de um colchão misteriosamente abandonada em pleno sertão. Depois, chegamos a um mercado que está sendo montado noite adentro; constatamos que produtos asiáticos invadiram os mercados nordestinos. À medida que o dia se levanta, os sons ambientes retornam. Vemos um posto de gasolina com um enorme slogan no qual lemos que “O futuro está ao seu alcance”, seguido de um plano com várias lojas que vendem produtos importados de Taiwan. Eis, pois, o modelo da sociedade de consumo ao alcance dos habitantes do sertão. Vemos um grupo de jovens skatistas

¹ Casa dos Milagres: lugar onde Dora, protagonista de *Central do Brasil* de Walter Salles, desmaia.

² Padre Cícero Romão Batista (1844-1934). Padre rebelde que exerceu seu sacerdócio em Juazeiro do Norte, célebre por suas peregrinações. Considerado santo pela população nordestina, é um verdadeiro mito tanto quanto um herói da literatura de cordel.

³ Forró: música e dança tradicionais do Nordeste, tocada com os seguintes instrumentos: triângulo, acordeão e zabumba (grande tambor plano), eventualmente acompanhados de um pandeiro (tipo de tamborim).



e, logo em seguida, o plano de uma piscina de acrílico azul que explica, talvez, o estranho título do filme.

Última etapa da viagem: o mercado e a cidadezinha de Piranhas ¹, cidade reconhecida por sua resistência às extorsões dos cangaceiros, localizada no último trecho navegável do rio São Francisco. No filme, Piranhas assume outro sentido, o da solidão, pois a letra de uma canção afirma: "Essa cidade é uma selva sem você." Diversos planos de ruas e praças vazias se sucedem, até que a câmera escala o memorial de onde temos uma visão panorâmica da pequena cidade cravada na beira do rio. Ouvimos apenas o zumbido das moscas no calor e o canto de alguns pássaros. Na base do obelisco, uma placa comemorativa: "Homenagem do povo do século XIX ao povo do século XX". Ao entardecer, distinguimos a voz de um pregador que, como um Antônio Conselheiro, anuncia as tendências dos anos por vir. Ele começa em 1888, ano da abolição da escravidão, e se interrompe em 1898. Esse período corresponde a uma virada de século marcada por importantes mudanças políticas, dentre as quais a proclamação da República em 1889 e a Guerra de Canudos ² (1896-1897). O pregador anuncia então o fim do mundo e o Apocalipse. É assim que os dois cineastas atravessam, por sua vez, a virada do século.

Cinema, aspirinas e urubus

O primeiro longa-metragem tornou Marcelo Gomes conhecido no plano internacional ³ e seduziu o público por sua dupla natureza, a uma só vez extremamente local e absolutamente universal. A história é simples: o jovem sertanejo Ranulpho, que deseja abandonar o Nordeste para escapar da miséria, encontra Johann, jovem alemão que fugiu de seu país para escapar da guerra e que trabalha para o laboratório farmacêutico Bayer. Ele viaja de camionete pelo interior do Brasil, projetando filmes publicitários que exaltam os méritos de um novo medicamento: a aspirina. Estamos a 18 de agosto de 1942 ⁴ quando ambos os protagonistas são alcançados pela História. Após os ataques nazistas a submarinos

¹ Piranhas: cidade fundada no século XVIII às margens do rio São Francisco, do qual ela é o último ponto navegável antes que ele se abra no cânion filmado na abertura de *Baile perfumado*. Cidade conhecida por sua resistência a Lampião e aos cangaceiros.

² Ver Da Cunha Euclides, *Os sertões*, Record, Rio de Janeiro, 2000, 596 p.

³ O filme foi selecionado para o festival de Cannes em 2005 (*Un certain regard*).

⁴ Vale lembrar que Nelson Pereira dos Santos situou a ação de seu *Vidas secas* (1963) em 1940-1942.



brasileiros, o Brasil declara guerra à Alemanha no dia 31 de agosto. Os dois amigos se tornam, assim, “inimigos”, e seus destinos os separarão.

O sertão, território consagrado pelo Cinema Novo, é tratado aqui de um ponto de vista duplo e diametralmente oposto, como em *Os fuzis* de Ruy Guerra (1963): o inferno de um é o paraíso (temporário) de outro. A saturação luminosa do sol sertanejo já não surge mais à maneira do Luiz Carlos Barreto de *Vidas secas*¹, mas se torna sensível através do olhar de Johann, pouco habituado à cegante claridade que irrita os olhos. Marcelo Gomes opta pela cor, como ocorre em *Baile perfumado*, mas o sertão que ele nos mostra não é verdejante e sim empoeirado, seco, desértico, árido. Tudo vem testemunhar esse inferno: as paisagens atravessadas, o caminho deserto, os casebres à beira da estrada. Ranulpho, personagem desabusado e amargo, não se impede de exprimir espanto ao tomar conhecimento da escolha de Johann de viver no sertão. Ele, ao contrário, tem um único objetivo: fugir. “Vou tentar a vida em outro lugar. Cansei desse lugar aqui, desse buraco.” Vindo de Bonança, cidade onde moravam apenas cinco famílias, ele sonha em deixar “esse lugar infame”, pois “aqui é seco e pobre. Em Recife a vida é melhor do que aqui.”

A opinião de Ranulpho contrasta com a de outros sertanejos: o responsável pelo restaurante acredita, seguindo a consagrada expressão, que “o Brasil é bom demais!” Ao que Ranulpho retruca: “Nada acontece nesse país, no Brasil nem guerra chega!” Onde Ranulpho vê apenas seca e pobreza, Johann vê uma vantagem: pelo menos aqui não tem bombas caindo do céu. Onde um não pode ganhar a vida, outro acumula fortuna. A declaração de guerra, no entanto, vai inverter a situação: aquele que perdia o sono com medo de perder seus papéis vai se livrar deles para poder fugir. A Amazônia, que representa a última chance para os mais pobres, será a salvação de Johann. E sua camionete, agora inútil, fará a alegria de Ranulpho: ele poderá enfim realizar seu sonho, aquele que ele só ousou sonhar quando velava por seu amigo inconsciente, picado por uma cobra. A sequência da despedida na estação de trem é emblemática: ambos são animados pelo mesmo desejo de ser feliz, de ter uma vida melhor. “Eu vou escolher meu destino, vou enfrentar. Eu vou fazer o que você vai fazer lá na Amazônia. Vou fazer meu destino. Meu destino é outro. Mas pra você é melhor ficar lá mesmo, e só sair quando a guerra acabar”, admite Ranulpho.

Como em *Baile perfumado*, que mostrava o fascínio exercido pelo cinema, o filme mostra o poder de persuasão dos filmes publicitários. Mesmo sem dores de

¹ Debs Sylvie, *Brésil, l'atelier des cinéastes*, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 148-150.



cabeça, as pessoas comprem aspirina. O laboratório Bayer divulga pequenos documentários com cenas de felicidade. *O Brasil maravilhoso*, por exemplo, coloca em cena uma São Paulo moderna ¹, as cataratas do Iguaçu, o carnaval, a civilização. Já *Felicidade* ² é um filme mais romântico. Ranulpho reconhece o poder do cinema – “isso vai vender bíblia pra satanás” –, mas ele preferiria assistir ao filme em uma sala escura, e não sobre um pedaço de pano branco estendido entre dois pedaços de madeira. Jovelina, por sua vez, desconfia: os atores lhe parecem sem vida, sem carne. O filme desperta nela pensamentos melancólicos: “Esse filme é feliz, mas é triste. A gente começa a pensar na vida e a pensar na vida da gente. Uma vida que devia ser assim: buscar a felicidade e mais nada. Cada vez que a gente procura acontece alguma coisa errada.” Quando Ranulpho sugere que ela poderia ser atriz, ela reage: “Eu quero ser feliz. Esse povo que aparece no filme não tem cara de quem é feliz. Nem parece gente de verdade, de carne e osso.”

Do ponto de vista da narração, o rádio, único elo com o mundo exterior, desempenha um duplo papel no filme: distrair e informar. As canções tocadas não foram escolhidas ao acaso. O filme começa com *Serra de Boa Esperança* ³, de Lamartine Babo, que evoca a partida, a viagem e a saudade. O rádio é, igualmente, a voz da História: os avanços da Segunda Guerra Mundial, o governo brasileiro enviando os mais pobres ao cultivo de seringueiras para os americanos, a declaração de guerra. Furioso, Johann destrói o rádio para cortar tudo aquilo que o remete à Alemanha.

Dessa forma, o tema central do filme é a viagem, assim como ocorre no filme anterior e no filme que virá a seguir. Seja uma viagem afetiva, antropológica, de iniciação, a trabalho ou em fuga, nos deslocamos incessantemente, como se a imensidão do país impusesse tal destino. “Esse Brasil parece que não acaba nunca!”, exclama Johann quase em resposta à questão inicial de Ranulpho: “Você pode me levar um pouco mais adiante?” Perguntado sobre seu trabalho, Johann

¹ Texto narrado: “A cidade de São Paulo se apresenta aos olhos do forasteiro, ainda pouco informado, como produto inequívoco de extraordinárias virtudes humanas. Nela se encontram, à primeira vista, os exemplos de disciplina, de pertinácia, de energia e de habilitação que caracterizam a vida dos povos chamados a cumprir no mundo uma extraordinária missão civilizadora. Acabou o carnaval; já não resta mais em nosso espírito se não a doce lembrança da alegria passada. São as consequências dos prazeres do homem, da fadiga, da dança e do abuso de bebidas alcólicas. Mas fossem assim todos os males! Esse, ao menos, tem remédio pronto e imediato. Na hora da dor, não perca a cabeça! Tome aspirina, e mostre que tem cabeça.”

² O narrador questiona: “O que é a felicidade? Um sentimento profundo. Uma alegria sem fim. A qualquer hora esses momentos podem perder sua magia. Com a nova cápsula de Aspirina, os momentos de felicidade podem ser duradouros e, às vezes, para sempre.”

³ Ver <https://letras.mus.br/lamartine-babo/689972/>



responde que “A viagem é a melhor parte”, deixando Ranulpho estupefato: “Tem que gostar muito de viajar pra chegar nesse buraco infame.” Ele lamenta, contudo, nunca ter tido essa chance, a chance de partir.

Viajo porque preciso, volto porque te amo

Esse filme se coloca em continuidade aos dois filmes anteriores, dos quais ele guarda vestígios. De um lado, o título nos remete à inscrição mural que já havíamos reparado em *Sertão de acrílico azul piscina*. Ela será a razão de ser da viagem que, no média-metragem, havia sido deixada sem objetivo preciso e sem comentários. Agora, a trama é conduzida por um personagem do qual escutamos a voz *off*. O percurso parece idêntico, à exceção do final: partimos do mesmo posto de gasolina para chegar a Acapulco, passando por Juazeiro do Norte, a fábrica de colchões, o forró e Piranhas. A essas paragens são acrescentadas, de forma mais explícita, longos desvios por motéis e prostitutas. De outro lado, José Renato, geólogo interpretado por Irandhir Santos, possui estranhas semelhanças com Ranulpho. Ele reclama de tudo: do calor sufocante, da monotonia das paisagens, do ambiente desolado, da seca, da comida, dos hotéis. Sua exasperação atinge o ápice quando ele confessa que, no fundo, é a si próprio que ele não suporta mais. Como Ranulpho, ele viaja porque sente necessidade de se manter em movimento, de reviver, ele deseja “mergulhar na vida”, se jogar na água. Como Ranulpho, ele busca felicidade e, tal qual a prostituta de *Sertão de acrílico azul piscina*, ele deseja uma “vida tranquila” simbolizada por um casal romântico, um amor exclusivo com um lar e filhos. Como Ranulpho, ele “mente” e inventa histórias: ele fingirá estar sempre acompanhado, quando na realidade acaba de ser abandonado pela mulher. Como Ranulpho ao exigir comida de verdade no lugar de conservas, ele exige um verdadeiro quarto de hotel com cama, ar condicionado e geladeira no lugar dos acampamentos de beira de estrada.

Sua viagem, no entanto, tem um objetivo preciso: é uma terapia à qual José se submete. No 52º dia da separação, passadas seis semanas de viagem, ele constata que elas tiveram para ele o efeito de seis gotas de um poderoso analgésico que lhe tranquilizou o espírito mesmo sem ter abolido sua dor. José quer esquecer a esposa, o sofrimento, a solidão: ele assume sua fragilidade, seu desequilíbrio, sua incapacidade de viver sozinho. Esses temas são onipresentes nas canções bregas e nos grandes clássicos que conferem ritmo à viagem e ilustram a evolução dos sentimentos conflitantes que perturbam José: ele já não sabe mais se ama ou detesta Joana. Uma vez que seu espírito está atormentado pelo amor, seu olhar se demora sobre os casais: o primeiro, um casal com mais de 50 anos de casado,



nunca esteve separado uma noite sequer; um outro caminha abraçado pela rua; dois casais dançam forró; a foto de seu casamento, ele a deixou na Casa dos Milagres pedindo a intervenção do Padre Cícero; a casa sem luz elétrica abriga um casal com seis filhos; o colchão é posto para secar após uma noite de amor; Carlos e Selma se juram amor eterno quando ele está prestes a partir com o circo deixando-a na espera, o que é uma outra forma de conjugar o título do filme. Tudo isso conduz José a uma incontornável conclusão: "Nada dura, nem as falhas geológicas, nem o acampamento, nem o amor." Ele pode então retomar, por conta própria, a letra da canção de Noel Rosa, *Último desejo*¹, porque ele aceita a separação. A vida retoma seu curso, a paralisia terminou: ele se dirige a Acapulco e se identifica com os famosos mergulhadores da Quebrada. Um novo futuro é possível, exatamente como havia indicado a inscrição mural: "O futuro está ao seu alcance."

Era uma vez eu, Verônica

Era uma vez eu, Verônica inaugura uma nova faceta da obra de Marcelo Gomes. Dessa vez, a protagonista é uma mulher urbana, ao contrário de Ranulpho e de José. Verônica vive com o pai e faz internato em um hospital psiquiátrico. Seu futuro parece inteiramente traçado mas ela hesita, questionando sua vocação e sua vida privada. Como José, cuja voz *off* estava entregue à introspecção, Verônica se confia a um gravador e, logo de entrada, se identifica como sua própria paciente: "Relato clínico da paciente estudada hoje: paciente Verônica." Tal interpelação pontua a evolução da personagem na busca por si mesma, no desejo de se conhecer melhor. Ela funciona como uma voz *off* que acompanha os momentos de crise, que nos entrega suas dúvidas e que se sobrepõe, por vezes, à sua voz interior. Assim, quando, logo no começo do internato, ela se encontra desarmada diante do sofrimento de uma paciente, essa voz lhe sussurra: "Vamos, Verônica, diga alguma coisa para confortar essa mulher."

Ao longo do filme, as vozes narrativas se conjugam em um jogo sutil que alterna confissões diretas, gravador à mão, e confissões indiretas que são como prolongamentos de seu monólogo interior. Por vezes, as palavras dos pacientes reais invadem o campo sonoro da voz *off* – por exemplo, quando Verônica percorre a longa fila de doentes que aguardam uma consulta. A relação cada vez mais estreita entre Verônica e seus pacientes se traduz não apenas em uma proximidade física, mas também na partilha de um mal-estar, da consciência de que ela e seus

¹ Ver <https://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/125750/>



pacientes sofrem do mesmo mal. Quando uma jovem confessa que, por se sentir esgotada (família, trabalho, companheiro), não consegue se sentir feliz, Verônica pega sua mão para reconfortá-la – “Eu juro que sei como é” – e a acompanha até sua casa. Verônica tem a impressão de que toda a sociedade se questiona sobre o sentido da vida. Ao observar os outros passageiros em um ônibus, escutamos sua voz *off*: “Eu, paciente Verônica, com dúvidas sobre a vida, como qualquer um. Eu, Verônica, em crise.” Mas, ao contrário do geólogo, e buscando a felicidade assim como ele, ela rejeita o amor romântico. Sua terapia é o gravador, o sexo, seu pai e o mar.

Situado em Recife, o filme começa e termina com a mesma sequência de banho de mar, durante o qual um grupo de jovens se abandona a jogos eróticos em uma praia de nudismo. Entre esses momentos, a deriva ontológica de Verônica, que a letra da música *Bem vindas*, de Karina Buhr ¹, vem aliviar. A exemplo da garota de *Clandestina felicidade*, vemo-la diversas vezes boiando no mar com felicidade e abandono. Após a notícia da doença de seu pai, a voz *off* comenta essa felicidade clandestina: “Oh mar, minha grande verdadeira distração. Eu, o mar e essa linha do horizonte. Mar morno esquentando meu umbigo, mar quente dissolvendo meus pensamentos.” A ausência da mãe parece também conjurada, tal qual a consciência da proximidade da perda do pai: ela recorre à água do mar.

Esse flutuar ao sabor das ondas remete metaforicamente a seu flutuar pela vida. Certo entardecer, ela conta a uma amiga: “Se eu me conhecesse melhor, teria menos dúvidas sobre meu futuro, meu trabalho, essa vida que vem por aí; não sei se eu quero ficar aqui, ir embora, se eu quero ser médica... eu já pensei em ser cantora.” Aparentemente, o que a mantém é a afeição que sente pelo pai. Na manhã após revelar a Gustavo que não se sente comprometida com ele, Verônica se penteia e penteia os cabelos brancos do pai, enquanto sua voz *off* murmura: “Branco, branco, branco... tudo ficando branco ao meu redor. Eu, Verônica, envelhecendo junto com meu pai.” Ela o considera um pai “perfeito”, e confessa que seu próprio coração é de pedra – sua única felicidade é, justamente, partilhar da presença do pai. Todas as decisões que ela toma de fato dizem respeito a ele: ela aceita um novo trabalho em uma clínica particular e compra a casa de sua infância para morar com ele, desprezando o desejo de Gustavo de compartilhar de sua vida. Ora, ela precisa de liberdade, ela não pode resistir ao desejo de ficar com outros homens: sua teoria sobre o sexo e o desejo, assim como sua capacidade de

¹ Ver <https://www.lettras.com/karina-buhr/1687390/>



canalizar a libido para o sexo nos momentos de crise, permitem que ela avance pessoal e profissionalmente.

Como nos filmes anteriores, a música participa da trama narrativa. Mesmo tendo gostos diferentes, pois seu pai é um entusiasta do frevo¹, eles dialogam através do entrelaçamento de canções. Quando, no início promissor de sua carreira profissional, ela cantarola o *Frevo da saudade*² em seu quarto, seu pai a escuta da sala, cheio de ternura. Mais tarde, quando Verônica anuncia o namoro com Gustavo, seu pai lhe dedica a canção *Veronica*, de Victor Yturbide³. Após um dia particularmente difícil que a deixa exausta, é com a célebre canção de Capiba⁴, “Manda embora essa tristeza...”, que ela é recebida. As canções servem como tradutoras dos sentimentos de Verônica. Ao se deparar com um paciente que se recusa a sentar, ela se lembra de uma canção ouvida certa noite sobre a recusa às normas impostas⁵. Outra noite, quando Gustavo contempla seu sono, uma canção insinua ser tarde demais para amar⁶. Alguns dias depois, Verônica cantarola ao violão: “Aquela noite você me perdeu.” E no carnaval, quando ela se refugia à beira-mar, com o vento e a água batendo em seu rosto, escutamos novamente a canção *Bem vindas*, de Karina Buhr. É nesse momento que ela toma a decisão: “Cansei de tanto sofrer. Eu, Verônica, tentando sonhar mais com a vida.” Ela compra a casa de sua infância, se separa de Gustavo e declara: “Eu, Verônica, paciente de mim mesma, tentando pensar a vida de outro jeito. Eu, pensando na vida, na vida como um filme. Era uma vez um filme que começaria lá dentro da minha cabeça e que revelasse um outro mundo. Um mundo com final feliz, um final feliz ao meu modo...” Não podemos nos impedir de pensar em Jovelina, interpretada pela mesma atriz, que rejeitava o cinema justamente porque queria ser feliz!

Mais de 60 anos separam as sequências dos dois filmes: assim como o ator Jofre Soares interpretava o guardião das tradições em *Maracatu, maracatus*, aqui é um outro ícone do teatro e do cinema, o ator W. J. Solha, que interpreta o pai, quem encarna o passado. Além da grande coleção de discos de frevo, encontramos em sua casa gravuras de madeira de J. Borges, uma biografia de Lenin e objetos de

¹ Frevo: gênero musical carnavalesco e dança típica de Pernambuco.

² Ver <https://www.letras.com/ceu/1233642/>

³ Ver https://www.albumcancionyletra.com/veronica_de_victor-iturbe-el-piruli_12198.aspx

⁴ Ver <https://letras.mus.br/capiba/900150/>

⁵ *Mira Ira*, de Karina Buhr. Ver <https://letras.mus.br/karina-buhr/1657696/>

⁶ *O que me importa*, de Marisa Monte. Ver <https://letras.mus.br/marisa-monte/167214/>



arte popular nordestina. Quando percorre o centro da cidade com a filha, ele repara nos vestígios de lojas de antigamente e no Trianon, popular cinema de arte que hoje está abandonado. Na sua época, as coisas pareciam mais estáveis, a vida parecia mais encaminhada, as escolhas políticas mais claras; na época em que se passa o filme, contudo, as mudanças, a violência e o neoliberalismo mergulham Verônica e os jovens de sua geração em dúvidas e insatisfações.

O homem das multidões

Com *O homem das multidões*, Marcelo Gomes atravessa uma nova etapa em seu questionamento sobre a condição humana. A co-direção com Cao Guimarães – que considera o filme como o terceiro de sua trilogia sobre a solidão¹ – contribui em grande parte para essa travessia. Jamais os personagens de Marcelo Gomes, sempre grandes solitários, atingiram tamanha solidão. O silêncio predomina, os diálogos praticamente desapareceram, apenas três canções se substituem à voz *off* de Juvenal. O formato quadrado da imagem, como as fotos do Instagram, as *selfies*, as fotos de perfil do Facebook e as imagens que as pequenas telas de nossos dispositivos móveis nos habituaram a ver, impõe uma visão restrita, fronteiriça à claustrofobia, pela qual o espectador é constantemente atraído para o fora-de-campo, como se fosse ali que a ação do filme se passasse. As cores pastel conferem uma tristeza e um ar de tédio à cidade e ao metrô: tudo parece desprovido de vida, e apenas os deslocamentos mecânicos – como as sessões de ginástica na sacada, as idas e voltas dos trens do metrô e das escadas rolantes – animam os momentos que passamos com Juvenal e Margô. Essa mecânica está presente nos menores rituais: no trabalho, no sexo, na amizade e, às vezes, até mesmo em algumas repetições. Ao fazer a barba, Juvenal repete os gestos do pai de Margô; por três vezes eles brindam como autômatos; Margô pede seu habitual copo d'água quando vai à casa de Juvenal. Os personagens, eles próprios, perdem toda a sua densidade, toda a sua presença.

Livrementemente inspirado no pequeno conto homônimo de Edgar Allan Poe, o filme transpõe do século XIX para o século XXI “esse grande mal que é não poder estar sozinho” denunciado pelo moralista Jean de la Bruyère. O personagem do texto, um velho, é substituído por um homem jovem e sua colega de trabalho. Como em Poe, os personagens não possuem passado ou futuro, e os acontecimentos de que eles falam são os mostrados no filme: trabalho, restaurantes, lojas, prostituição, casamento. Como em Poe, narrativa em primeira

¹ Trilogia iniciada com *A alma do osso* (2004) e *Andarilho* (2006).



pessoa que descreve um personagem visto através da grande janela do Café D. antes de segui-lo pelas ruas de Londres, o formato 1.1 da imagem dá a impressão de que tudo é visto através de uma janela do metrô ou de uma câmera de segurança. Os planos são longos e os tempos da vida e do filme são idênticos. O sentimento de solidão é expresso de forma mais intensa do que no texto, pois os meios de comunicação se encontram multiplicados a ponto de criar duas entidades paralelas: o mundo real e o mundo virtual. Quando Margô decide se casar com um homem que ela conheceu pela internet e com quem ela se encontrou apenas duas ou três vezes, ela pede a Juvenal para ser seu padrinho. A recusa de Juvenal a deixa desorientada, forçada a reconhecer que, apesar de ter muitos amigos na internet, ele é seu único amigo na realidade. Assim, ela se propõe a pagar todas as suas despesas para convencê-lo a aceitar.

Outro fato que acentua a intensidade dessa solidão é o jogo ambíguo da relação entre os dois. Aparentemente simples colegas, eles se visitam fora do trabalho e se observam através de câmeras de segurança interpostas. Na véspera de seu casamento, ela o observa longamente e chora, em um raro momento de emoção. Na noite do casamento, ele sonha com ela. Apesar dos momentos passados juntos, nenhuma cumplicidade ou troca parece possível. Como a imagem vertical, nenhuma relação horizontal, de abertura ao outro, parece possível. Timidez de um, conformismo de outro? Seria por estar secretamente apaixonado por Margô que Juvenal recusa ser seu padrinho de casamento? Ou seria ele incapaz de experimentar tal tipo de sentimento, um excluído, fadado a sofrer, como diz a canção ¹ quando ele frequenta uma prostituta? Estaria ele condenado a conhecer apenas a tristeza, como diz a canção *Felicidade* ², que ouvimos durante o casamento? Sua condição parece piorar na medida em que Margô lhe conta sobre seus projetos. Ele começa a demonstrar cansaço em casa e distração no trabalho: ele se torna, metaforicamente, um “homem morto”, tal qual o segurança morto no metrô cujo incidente ele relata ao pai.

Ao contrário de Verônica, Margô não se coloca muitas perguntas, mas se conforma. Ela se queixa de um colega de trabalho e acredita que as relações humanas são mais complexas do que as máquinas que a cercam (basta ver o apartamento em que ela vive com o pai). Ela não conversa nem com o pai, nem com o noivo, e se casa simplesmente porque pensa que é o certo a se fazer. No dia

¹ *Não creio mais em nada*, de Paulo Sergio. Ver <https://letras.mus.br/paulo-sergio/742607/>

² Ver <https://www.letras.com/noel-rosa-musicas/1280545/>



seguinte, o desespero é completo: o casamento não mudou o sentido de sua vida. Ela oferece uma bebida a Juvenal, fuma e suspira. Ambos permanecem imóveis, com o olhar perdido no mundo ouvindo a canção *Copo vazio*¹, de Chico Buarque, que evoca tristeza e dor ao final do filme.

"O não acontecer nada é também acontecer muita coisa"²

Quando Marcelo Gomes responde a um jornalista "Eu sou um pernambucano que faz cinema", não se trata tanto de uma provocação quanto de uma realidade. Podemos constatar a cada filme que ele é sempre movido por um desejo de fazer cinema, de experimentar novas linguagens, de contar as histórias de uma forma diferente. Nesse sentido, ele cria um verdadeiro "cinema de autor" que tem em seu centro uma reflexão sobre a condição humana, seja ela nas grandes cidades ou no sertão – o que dá no mesmo. Sejam os personagens homens ou mulheres, eles são todos solitários; começam sempre buscando a felicidade, habitados por sonhos e desejos, e acabam sempre enviados ao vazio da existência e de si próprio. Essa apurada observação de seus contemporâneos se traduz em uma linguagem cinematográfica cada vez mais radical. Recusando, desde o início, uma *mise-en-scène* clássica, Marcelo Gomes expande, a cada etapa, os limites do som e da imagem. Ele se dedica, por um lado, a um trabalho criativo sobre as vozes narrativas, trabalho que passa pela ausência física do ator – do recurso ao gravador até uma forma de autismo do protagonista, combinados com um uso cuidadoso de canções. Por outro lado, ele aprofunda a exploração de uma fotografia que traduza a visão subjetiva do protagonista – até a escolha do formato vertical 1.1. Nesse processo, ele discute suas ideias com outros realizadores de sua geração, compartilhando com alguns deles – como Karim Aïnouz, Sérgio Machado, Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Beto Brant, Cao Guimarães e Chico Teixeira – o desejo de falar do Brasil contemporâneo com um novo olhar.

¹ Ver <https://letras.mus.br/chico-buarque/292206/>

² Ver *Conversa com Marcelo Gomes*, disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/entmarcelogomes.htm>



Filmografia de Marcelo Gomes

O homem das multidões (com Cao Guimarães, 2013)

Era uma vez eu, Verônica (2012)

Viajo porque preciso, volto porque te amo (com Karim Aïnouz, 2008)

Cinema, aspirinas e urubus (2005)

Sertão de acrílico azul piscina (com Karim Aïnouz, 2004)

Clandestina felicidade (1998)

Maracatu, maracatus (1995)

Roteiros escritos por Marcelo Gomes

Ausência (Chico Teixeira, 2014)

Tudo que aprendemos juntos (Sérgio Machado, 2014)

O homem das multidões (com Cao Guimarães, 2013)

A casa de Alice (Chico Teixeira, 2007)

Deserto feliz (Paulo Caldas, 2007)

Cinema, aspirinas e urubus (Marcelo Gomes, 2004)

Madame Satã (Karim Aïnouz, 2002)