

Cinema, Aspirinas e Urubus: da tradição da literatura à cinematografia contemporânea¹

Doutor Claudio Cledson Novaes (UEFS)

Resumo:

Analizamos as imagens do sertão no cinema contemporâneo observando o diálogo entre a literatura de João Cabral de Mello e o filme Cinema, Aspirinas e Urubus, para discutirmos os sentidos da “ponte clandestina” estabelecida no diálogo do filme com a tradição da literatura sertaneja. Primeiramente, nos remetemos às experiências da linguagem e os seus limites da literatura ao cinema; segundo, analisamos o sentido da leitura e reinvenção do significado do tema sertanejo no filme. Ao mesmo tempo, discutimos a imagem cíclica tradicional dos significantes do título (cinema, aspirinas e urubus) e como as estratégias de jogar com estes substantivos envolvem um diálogo dentro e fora da representação do sertão na versão cinematográfica.

Palavras-chave: cinema literatura sertão contemporaneidade

As imagens do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* estabelecem desde o início pontes para várias interpretações do sertão na cultura brasileira, com a sequência inicial o filme explora a explosão de luz branca, esgarçando a nitidez na tela, o que de imediato nos remete à linguagem da seca na tradição da literatura e do cinema. O filme inicia a narrativa em diálogo com a tradicional representação sertaneja na literatura brasileira, mas dissolve o ciclo da fome e da migração para outro emblema trágico da modernidade: a segunda grande guerra. A ave típica do agouro, o urubu, passeia nos créditos iniciais do filme e esta abertura traz o signo da ave traduzido também na bela canção popular, composta por Lamartine Babo em 1937, e interpretada por Vicente Celestino, num tom nostálgico e elegíaco de uma identidade vinculada à mística do território, o que demarca a mesma circularidade do vôo enigmático da ave e da mítica sertaneja, em torno da situação precária da vida dos personagens acolitados pelo sol e esmagados pela aspereza da terra e suas armadilhas naturais, ao mesmo tempo em que a terra é cantada como redenção da identidade:

Terra da boa esperança \ esperança que encerra \ no coração do Brasil \ um
punhado de terra \ no coração de quem vai \ coração de quem vem \ terra da boa
esperança \ meu último trem \ parto levando saudade \ saudade deixando \ muitas
caídas na terra \ lá perto de Deus \ Oh! minha terra \ eis a hora do adeus \ vou me
embora \ deixa mergulhar no teu luar \ adeus...

Os aspectos mais relevantes da narrativa do filme são traduções das imagens poéticas desta trilha sonora, que demarca a trajetória do personagem no devir entre a tragédia tradicional da terra sertaneja e a outra tragédia do estrangeiro fugido da guerra, que, por sua vez, assume o lugar emblemático do novo migrante anunciado pela ave sertaneja.

O personagem sertanejo Ranulpho nega o sertão, ao contrário do estrangeiro, que vê nele a redenção. Enquanto o sertanejo encena o pessimismo paradoxal do olhar de dentro voltado ao desejo de ser o **outro**: partir para a capital. A fim de superar as experiências trágicas do sertão típico, o estrangeiro assume a condição atípica de ser o **mesmo**, como diz o verso da música que estrutura o filme: Johann já dorme na capota do caminhão literalmente mergulhado no luar sertanejo. Mas Ranulpho está inconformado com o sinal de menos da imagem do sertão e joga esta

¹ Claudio NOVAES (Professor Doutor)
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)
Departamento de Letras e Artes
cledson@uefs.br cledson@ig.com.br

marca da falta em contraponto com a expectativa nostálgica e esperançosa do personagem estrangeiro Johann traduzida na música: “terra da boa esperança \ esperança que encerra”. No entanto o desfecho do filme acena a dinâmica do movimento nômade do adeus “no coração de quem vai \ no coração de quem vem. O alemão está acossado pelo traço trágico oposto à falta, mas ele representa para Ranulpho a abundância civilizada da modernidade, que é reforçada na frase escrita em seu caminhão: **o fim de todos os males**. Mas é o inverso desta frase que marca a trajetória da narrativa, pois ele torna-se o novo acolitado pela ave da guerra, e como diz ele, na Alemanha caem bombas do céu.

As conquistas da civilização, paradoxalmente, impulsionam o mercador estrangeiro para a imigração ao contrário: dos males do mundo **civilizado** para o mundo sem males na terra **bárbara** sertaneja, conforme insiste Ranulpho no sinal de menos. O estrangeiro traz a droga da cura para os males do sol cáustico, mas a geografia da dor e da fome se reverte em sua redenção. Em busca da sua própria cura ele salta fora da civilização, substituindo as notícias da guerra no rádio pela canção popular, trocando de emissora, para sintonizar a música que dá força ao enredo do filme e remete o personagem e os espectadores para a nostalgia da natureza perdida.

Nestas primeiras informações das cenas iniciais do filme, em relação com a letra da música, aparece o diálogo com a tradição da literatura brasileira. Podemos situar uma ponte entre o filme e a obra do poeta João Cabral de Melo Neto, que em sua poética extrai do imaginário sertanejo tradicional as figuras de linguagem que arquitetam a sua poesia explodida de luminosidade pétreia e branca. O poeta pernambucano lança mão da tradição do discurso sertanejo literário para revertê-la no anúncio da linguagem “pós-modernista”, o que dará conta de algumas variações de comunicabilidade do estereótipo sertanejo dentro e fora da tradição da falta. A poesia sertaneja de João Cabral permanece no interior do tema sertanejo, e ele consegue elaborar uma performance inusitada de estranha comunicabilidade no limite da linguagem poética modernista. Este traço comunicativo paradoxalmente isola o poeta no tempo particular entre a sua poesia e a sua geração.

O filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* restaura os significados da tradição concretista cabralina na retomada do cinema sertanejo contemporâneo, adotando um modelo de cinema em movimento narrativo quase inexistente na arte brasileira, inclusive no cinema, com aspectos de nomadismo pelas veredas imaginárias da cultura nacional, que era visibilizada em um espaço territorial da representação do migrante. Na narrativa sertaneja, parece ser uma novidade este devir da crise existencial das sociedades modernas representadas por Johan, refletindo no discurso da arte sertaneja, mobilizando elementos comuns de forma paradoxal no título do filme: a ave tradicional do agouro, a ciência moderna da medicina e a novidade da técnica cinematográfica. Ao contrário desta configuração, o modelo tradicional da narrativa de migração no Brasil circunscreve-se explicitamente ao trajeto migratório sertanejo, apesar de algumas linhas de força dos personagens das narrativas nacionais modernistas transitarem no limite do nomadismo. Esta mudança no discurso contemporâneo caracteriza o novo impulso da retomada do diálogo entre a literatura modernista num viés nômade e rizomático da nova realidade limite. Como diz Gilles Deleuze e Félix Guatari (1997, p 41), as experiências nômades são desajustadas e por isto são mais perigosas e singulares, pois elas situam-se em contraponto ao modelo, porque “tudo está tomado numa zona objetiva de flutuação que se confunde com a própria realidade.”

A definição acima do espaço e tempo nômade serve à problematização do cenário, da luz, da música e dos demais recursos cenográficos do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Por exemplo, quando é introduzido em cena, o personagem Johann aparece pela primeira vez ao espectador dentro da luz branca, tendo como única forma de nitidez o seu rosto refletido no retrovisor da camionete, como um gesto do nômade, que em sua trajetória despede-se dele mesmo, mas não consegue desgrudar-se da sua imagem passada, pois ela é crivada na memória como matéria em sucessão e semi-consciência. Seu corpo entra nos novos limites daquele mundo sertanejo e passa a ser parte da memória do lugar, quando a imagem da câmara vai ganhando a nitidez para o

espectador identificar o lugar da narrativa no tempo interior da sua própria memória da tradição. Para Henri Bérghson (2006, p. 51), “não há dúvida de que o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade da nossa vida interior.”. Esta imagem é o paradoxo da condição migrante que se desprende, soltando as cascas do passado e transitando por um espaço circular da memória acionada como perda, mas também como pedra indestrutível, ao contrário da volatilidade da simples lembrança.

Para traçarmos o diálogo entre estes aspectos do filme e a tradição da literatura sertaneja vamos inverter a ordem de análise dos substantivos do título: urubu, aspirinas e cinema. A ordem do título original do filme resolve uma questão plástica no ritmo da sintaxe, mas a inversão dos termos nos leva a analisá-lo por dentro do paradoxal estereótipo da representação sertaneja, tomando primeiro o substantivo urubus, que aciona imediatamente a imagem mais convencional da representação sertaneja e da poesia de João Cabral. Estas aves aparecem em praticamente todos os filmes do cinema sertanejo. Ela sobrevoa a cena desde os créditos iniciais do filme, reaparecendo no desfecho final da narrativa, acolitando o momento da fuga de Johann no último trem. O foco da câmera parece corresponder ao agouro da ave, ao criar a sensação plástica de nervosismo nas tomadas que acompanham dos personagens desde o início do filme. As tomadas naturalistas “fiscalizam” as ações dos personagens, como a ave fiscaliza o “morto certo” do alto o horizonte da morte, como diz o poema: “aviando com eutanásia o morto incerto, / ele, que no civil quer o morto claro.” (MELO NETO, 1994, p. 339)

O espectador acostumado com este significando agoureiro de “tais bichos do Cão” atravessa a ponte clandestina da comunicabilidade paradoxal entre a literatura brasileira e o novo enredo do filme, observando com expectativa a má-sorte dos personagens, aproximando a tensão de Ranulpho para escapar das agruras do sertão e da caatinga, e as de Johan, de penetrar no essencial do coração das trevas da terra desolada e redescobrir nela a nostálgica natureza perdida, para sanar as dores do seu mundo real idealizado na modernidade da aspirina. O desejo de fuga estrangeiro parecesse entranha-se no corpo dele depois da picada da serpente, que abre novas veredas do sertão em seu imaginário. Segundo Ranulpho depois da picada da serpente Johan “ficou melhor”, ou talvez menos estrangeiro ao sertão.

A segunda imagem invertida do título é a da aspirina. Em qualquer ordem que a coloquemos no nome do filme, este substantivo assume o lugar central do paradigma, o que garante a sua singularidade referencial, como a marca registrada do **R**, que garante a patente da droga, como uma simulação da própria singularidade contemporânea do filme na trajetória do cinema sertanejo brasileiro. Como no poema de Cabral, a aspirina no título do filme significa o trabalho com imagens poéticas inusitadas. O filme não escapa à tradição da literatura sertaneja brasileira, ao remeter a outro poema de João Cabral, quando da sua leitura transcendente da aspirina, para o resgate das dores de olhar e da nação. Ao texto da literatura é acrescentado o realismo impactante da câmera do cinema, mas continua a marca da subjetividade idealizada dos sertões. O diálogo da literatura com a técnica do cinema reflete o que o poeta diz da aspirina, ao tomá-la como espécie de máquina de produzir imagens, mas “de outro lado, porque lente interna,/ de uso interno, por detrás da retina,/ não serve exclusivamente para o olho/ a lente, ou o comprimido de aspirina:/ ela reenfoca, para o corpo inteiro,/ o borroso de ao redor, e o reafina.” (MELO NETO, 1994, 361)

A comunicabilidade paradoxal entre o foco poético e a máquina do cinema faz com que a lente desprenda-se do olhar pragmático do texto e tome o poema em trânsito, flagrando um movimento quase fílmico ao acionar no texto o significado da imagem poética: “por detrás da retina”. Com este movimento, o poema e o filme retiram o foco do sertão tradicional e potencializam a imagem. O “corpo inteiro” e “o borroso de ao redor” é o complexo da representação que comunica um movimento apurado da visão, como diz o poeta. Há algo que somente pode ser dito pela dúvida, pela insinuação, pelo paradoxo, e, muitas vezes, somente é dito pelo não dito, como fala o poema: “principalmente, porque, sol artificial,/ que nada limita a

funcionar de dia.” (MELO NETO, Idem) Neste sentido, a “invenção do Nordeste” através dos significados dos cinemas, das aspirinas e dos urubus é uma tecnologia de linguagem que recria o novo dentro da tradição discursiva que permanece até atualidade do cinema e da literatura brasileira.

A terceira imagem da comunicabilidade paradoxal do filme com os estereótipos da literatura sertaneja está na primeira palavra do título: cinema. Até mesmo a ausência de qualquer artigo iniciando o título do filme reforça a metalinguagem que equilibra os três substantivos: cinema, aspirinas e urubus. Encontramos os três como sujeitos de tensão entre o discurso tradicional e a reinvenção da fórmula tradicional dos três objetos significantes. A imagem total do título se estrutura, portanto, nos objetos mais tradicionais do tema, no entanto, é também a maior novidade do filme, no sentido de que supera o discurso tradicional do cinema sertanejo realizado no Brasil, ao mostrar e ocultar a implicação dos substantivos com a tradição da narrativa literária. O filme aciona o diálogo com a literatura e com a narrativa histórica tradicional, mas reverte a tradição no tom metalingüístico do filme que desmistifica a linguagem naturalista reveladora do real, como veremos analisando a sequência final.

Em *Cinema, Aspirina e Urubus* estão explícitas referências literárias, cinematográficas, sociológicas e históricas para revertê-las em cinema brasileiro contemporâneo. O paradoxo maior é a expectativa de comunicar-se sem os estereótipos e, no entanto, está mergulhado neles, através da aparente simplicidade do título do filme, mas que explora um viés sofisticado da tradição literária brasileira, dialogando com a poesia de João Cabral de Mello Neto. Outro traço paradoxal importante que aponta na mesma direção é a identificação do olhar do personagem com o olhar da câmera e do próprio expectador cinematográfico. A narrativa do filme se apresenta à apreensão do público em movimento que precisa ser preenchido pelo tempo da memória, como o da imagem inicial e também da imagem final na estação do trem, quando o personagem Johan começa a se distanciar, passando em frente da câmara colocada em relação ao olhar de Ranulpho. Este está no primeiro plano assistindo ao movimento de partida do estrangeiro, que é justamente a sua entrada em definitivo como **mesmo** no território **outro**. A sequência transcorre como se Ranulpho estivesse assistindo a um filme revelando a própria vida, e ela é fundamental para explodir a noção de proximidade e de distância entre sujeito e objeto. Ranulpho e Johann estão tão pertos e tão distantes do espaço sertão; e ao mesmo tempo o sertão e a modernidade estão tão pertos e tão distantes; e, enfim, cinema, aspirinas e urubus são termos tão comuns e tão singulares como tantas outras imagens dentro e fora da tradição sertaneja.

O flagrante do filme em movimento sob o olhar de Ranulpho estabelece a noção mais próxima daquilo que denominamos de **sertão delicatissen** em nosso simpósio: ao mesmo tempo o diálogo com a tradição literária e com a contemporaneidade cinematográfica. Os dois significantes que se apresentam com seus significados próprios e aparentemente opostos, o mesmo simulando a presença em simetria assimétrica e desvelando o simulacro na tentativa de ressignificar a realidade.

A operação paradoxal do simulacro da realidade nordestina alcançada através do realismo da reconstituição de época do filme ecoa uma imagem contra o próprio filme, que procura negar a relação afetiva com a referência do tema sertanejo e com os referenciais da literatura, do cinema e da sociologia com os quais ele dialoga. E é neste sentido que ele ganha potencial nas imagens que explodem o estereótipo sertanejo por dentro. Apesar de todas as referências típicas nos personagens que desfilam durante a narrativa em movimento, a operação radical na linguagem do filme, como aquela realizada por João Cabral na poesia de reconstituição da memória de menino de engenho. O mesmo paradoxo intransigente de João Cabral contra o eu lírico pessoal e afetivo, que, segundo Silviano Santiago (1982, p. 43), ao promover o apagamento do eu pessoal do poema, elaborando um conhecimento objetivo da realidade ao negar o traço humano e psicologizante no poema, “Cabral conseguiu sem dúvida alguma traçar o quadro mais crítico e contundente da realidade nordestina.”

Enfim, o filme também dialoga com a poesia de João Cabral, no sentido da técnica do olhar cinematográfico, na representação figurativa do último substantivo do título: cinema. O foco poético e a câmera-olho sintetizando os movimentos de ausência e de presença que não podem ser captados em simples planos-seqüências ou poemas naturalistas. Por vezes, o olhar cabralino anuncia um estilo cinematográfico de imagem-pensamento, como um fotograma sobre/sob fotograma, para adensar o pensamento literário, que retoma na nova técnica de montagem e simultaneidade. O tema realista de seus poemas destipifica o sertão na forma do enquadramento alternante entre o olhar do poeta e do leitor, na própria imagem de escassez do tema sertanejo tradicional e da escassez semântica do poema de João Cabral, que paradoxalmente multiplica-se em interpretações, como acontece com a aparente escassez de sentidos do título do filme. O mar de cana e o mar oceano em alguns poemas do poeta apontam nesta direção de panorâmica vazia sem subjetividades, mas que se reverte em muitas subjetividades da história econômica, social e poética brasileira. No filme, há a alternância suplementar entre o estrangeiro e o autóctone, que trocam de lugar e de desejos, como na inversão da panorâmica dos substantivos urubus, aspirinas e cinema. As palavras se suplementam em todas as direções como máquinas significantes da operação radical da linguagem ao reconstruir o espaço e tempo sertanejo.

O tempo é o grande dilema da arte moderna e o cinema ensaia sua imitação na reprodução do simulacro. Os poemas cabralinos sobre o canavial também manipulam o tempo cinematograficamente, reinventando a imagem do sertão, como faz Ranulpho, no primeiro plano da seqüência final, construindo o seu olhar e emprestando-o ao espectador para que experimente o sentido de *Cinema, Aspirinas e Urubus* por dentro do simulacro de realidade que ele inventou. Mas o dentro do filme precisa ser flagrado pelo olhar do personagem no instante da manipulação do tempo como experiência. O tempo é o vivo e o vivido e nunca o passado, presente e futuro em lugares estáticos. O olhar de Ranulpho apresenta este paradoxo da comunicação sobre o tempo ser a experiência que transita de dentro para fora dele, e vice-versa. Neste verso de João Cabral (1994, p. 329) o eu se instala no transe do olhar lírico do alpendre em panorâmica sobre o canavial: “do alpendre, o tempo pode ser/ sentido com os cinco sentidos/ que ali depressa se acostumam/ a tê-lo ao lado, como um bicho.”

Portanto, para percebermos o paradoxo da comunicabilidade contemporânea do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* é preciso apreender o significado dos três substantivos agenciados na diacronia da arte moderna brasileira. O olhar fílmico tem este sentido desde a encenação da música que abre o filme, até o contraste de luz e sombra que desvela o por detrás da retina de Ranulpho na seqüência final, quando ele observa o desvio da trajetória de Johann e o seu próprio desvio de trajeto no contato com o outro.

Somente atento ao tempo flagrado no jogo de realidade e do simulacro do filme, percebemos, como diz o poema de Cabral, a sutileza da temporalidade nos deslocamento dos estereótipos. A potência produtiva do filme é acionar este diálogo paradoxal entre o tempo tradicional e a forma da novidade de representar o sertão. Como diz o poema de João Cabral, o tempo “é mais que coisa:/ é coisa capaz de linguagem,/ e que ao passar vai expressando/ as formas que tem de passar-se.” (MELO NETO, idem)

Referências Bibliográficas

- [1] BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*. Trad. Claudia Berlinder. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- [2] _____. *O Pensamento Movente*. Trad. Bento Prado Junior. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- [3] DELEUZE, Gilles e GUATARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: editora 34, 1997, Vol 5.
- [4] GOMES, Marcelo (dir). *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Brasil: REC Prod. 2005. Color, 101 min.

- [5] MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Org Marli Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol. único.
- [6] NOVAES, Claudio C. *Cinema Sertanejo – o sertão no olho do dragão*. Feira de Santana: UEFS\MAC, 2005.
- [7] SANTIAGO, Silviano. *Vale Quanto Pesa – ensaios sobre questões políticos-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- [8] XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.