



**MARCELO GOMES**  
**“Je suis un  
Pernamboucain  
qui fait du cinéma”<sup>1</sup>”**



Sylvie Debs

Depuis quelques années, les appellations “Reprise du cinéma pernamboucain, Nouveau cinéma pernamboucain” fleurissent chez les critiques et lors des rétrospectives et festivals. En effet, depuis l’emblématique *Baile perfumado* (*Le Bal parfumé*) de Paulo Caldas et Lírío Ferreira de 1997, un certain nombre de réalisateurs également originaires du Pernambouco, comme Cláudio Assis, Gabriel Mascaro, Kleber Mendonça Filho et Marcelo Gomes pour ne citer que les plus importants, ont réalisé des films primés sur le plan national et international. Mais ceci est loin de signifier qu’il y aurait une façon régionale de faire du cinéma. Si la majorité de ces films sont tournés à Recife, les problématiques abordées dépassent le contexte local. À cet égard, le parcours de Marcelo Gomes est exemplaire. Fortement ancré dans son territoire d’origine, sa filmographie est innovatrice, dans le sens où elle traverse les frontières traditionnelles entre *sertão* et mer, rural et urbain, documentaire et fiction. Nous allons voir comment Marcelo Gomes a construit une narration et une esthétique qui lui sont propres.

Marcelo Gomes a commencé sa carrière avec deux courts-métrages, suivis d’un moyen-métrage réalisé à quatre mains : le documentaire *Maracatu, maracatus*<sup>2</sup> (1995), la fiction inspirée d’une nouvelle de Clarice Lispector *Clandestina felicidade*<sup>3</sup> (1998) et le film expérimental coréalisé avec Karim Aïnouz, *Sertão de acrílico azul piscina* (2004). Avec le recul, on peut constater que ces réalisations portent déjà les prémises de l’œuvre à venir. Du point de vue du langage cinématographique, Marcelo Gomes travaille les deux modes d’approche qui seront souvent en dialogue dans ses futurs longs-métrages. Du point de vue du temps et de l’espace, nous passons avec lui du XX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle et du régional à l’universel : le premier film traite de la modernisation d’une tradition ; le second, bien qu’ancré à Recife, ouvre sur le monde ; enfin, le troisième, livré à l’aléatoire du voyage, interroge l’“être-au-monde”, le *ser-tão*. Du point de vue des thématiques traitées, nous trouvons outre les oppositions classiques intérieur/littoral, campagne/ville, tradition/modernité, des questionnements sur la condition humaine et la quête du bonheur.

#### **MARACATU, MARACATUS**

Ce qui frappe d’emblée dans le court-métrage *Maracatu, maracatus*, c’est l’aspect innovateur du traitement. Jusque-là, nous étions habitués à une succession d’entretiens de spécialistes<sup>4</sup> parlant de cette tradition du *Pernambuco*. Or il n’en sera rien : avant l’apparition du générique sur toile de fond de *chita*<sup>5</sup>, le film met en scène une équipe de tournage qui vient enregistrer les préparatifs du *maracatu*. Celle-ci se fait vertement renvoyer par un acteur du *maracatu* : il refuse que les gens de la ville viennent filmer ces richesses culturelles pour s’enrichir à leurs dépens, ce qui inscrit résolument le film dans une perspective nouvelle.

## **MARCELO GOMES**

### **“Eu sou um pernambucano que faz cinema”<sup>1</sup>**

Nos últimos anos, expressões como “retomada do cinema pernambucano, novo cinema pernambucano” florescem entre críticos e em retrospectivas e festivais. De fato, após o emblemático *Baile perfumado* de Paulo Caldas e Lírío Ferreira, de 1997, um número considerável de directores 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 nacionalmente e internacionalmente. Isso não significa, no entanto, que existe uma forma regional de fazer cinema. Ainda que a maioria desses filmes seja produzida em Recife, as questões por eles abordadas 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, seguidos de um média-metragem realizado a quatro mãos: o documentário *Maracatu, maracatus*<sup>2</sup> (1995), a ficção *Clandestina felicidade*<sup>3</sup> (1998), inspirada em um conto de Clarice Lispector, um filme experimental *Sertão de acrílico azul piscina* (2004), co-dirigido por Karim Aïnouz. 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 que estarão frequentemente 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 tradição; o segundo, apesar de situado em Recife, se abre para o mundo; e por fim o terceiro, entregue ao percurso aleatório da 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.

Après le générique, le film montre un jeune percussionniste qui s'entraîne alors qu'un homme âgé grimpe les ruelles étroites d'une favela de Recife. Quand il s'arrête pour prendre un verre de jus de canne, on reconnaît l'acteur Jofre Soares, icône du cinéma brésilien, depuis le *Cinema novo* (*Vidas secas* (*Sécheresse*) de Nelson Pereira dos Santos, 1963) jusqu'à la Reprise du cinéma avec *Baile perfumado*. Il sera à la fois le narrateur et le personnage principal du court-métrage. En effet, dès la séquence suivante, il s'incline devant une statue de Saint Georges (l'équivalent du dieu Ògún<sup>6</sup> dans le syncrétisme afro-brésilien) avant de s'adresser directement au spectateur pour expliquer son travail qui se confond avec son destin, car il obéit à l'injonction qu'Ògún lui a faite, celle de réaliser des costumes de *maracatu*. Puis on le voit confectionner un habit tout en psalmodiant un chant africain dédié à Ògún. Comme s'il répondait à des questions, il commente en voix off le changement des traditions depuis que la population a délaissé les champs de canne à sucre pour habiter les favelas. Deux séquences l'illustrent : un jeune noir qui danse de façon frénétique sur une musique de *mangue beat* ; puis un autre qui rejette l'*umbanda*<sup>7</sup> et sa lignée ancestrale de porteurs de lance de *maracatu*, car il souhaite fêter le carnaval. Ce dernier personnage va se heurter à l'intransigeance du vieil homme : il devra se soumettre au rituel du baptême, avant d'aller parader dans les rues de Recife pendant le carnaval. La scène du baptême rappelle la descente aux enfers d'Orphée dans *Orfeu negro* de Marcel Camus (1959), mais traitée ici sans exotisme. Jofre Soares se présente comme le farouche gardien de cette tradition ancestrale dont il revendique les nobles origines : le *maracatu* n'est pas un divertissement comme le carnaval, c'est le symbole identitaire de l'esclave africain, la réponse de celui-ci aux injustices de l'homme blanc.

Le documentaire montre alors successivement les deux survivances de cette manifestation : l'une citadine avec les blancs et les prêtres, l'autre rurale, avec les *caboclos*<sup>8</sup> dans les champs. Le film s'achève sur le fameux monologue de Chico Science e Nação Zumbi *Monólogo Ao Pé Do Ouvido*<sup>9</sup>, déclaration de foi du chanteur Chico Science, reprise par le réalisateur à son propre compte : il s'agit d'actualiser le passé. Ce qui change, c'est la façon de s'exprimer, mais le combat fondamental reste le même. Il suffit de remplacer les *cangaceiros* par les habitants des favelas pour comprendre la brutalité policière qui s'exerce à l'encontre des populations défavorisées. Notons que les héros invoqués par Chico Science appartiennent tous à l'histoire de l'Amérique latine et ont lutté pour la liberté des peuples : Zapata, Sandino, Zumbi et Antonio Conselheiro.

### CLANDESTINA FELICIDADE

Le second court-métrage, *Clandestina felicidade*, adaptation de la nouvelle de Clarice Lispector *Felicidade clandestina*, est tourné en noir et blanc. Dans ce court récit, l'écrivaine évoque un souvenir d'enfance situé à Recife. Le film s'ouvre sur la ville vue depuis la mer avant d'enchaîner sur une façade d'église baroque devant laquelle curieusement passe d'abord une voiture

Estávamos até então habituados a uma série de entrevistas com especialistas<sup>4</sup> que falavam dessa tradição pernambucana. Tal não é o caso aqui: antes mesmo que os créditos iniciais apareçam sobre o fundo de chita<sup>5</sup>, o filme coloca em cena uma equipe de filmagem que chega pra 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 percussionista que pratica sua bateria enquanto um homem de idade sobe 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 brasileiro Cinema Novo (*Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963) e da retomada do cinema com *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 Ògún<sup>6</sup> 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 Ògún de produzir as vestimentas do maracatu. Vemo-lo em seguida confectionar uma túnica cantando um canto africano dedicado a Ògún. Como que respondendo a uma pergunta, ele comenta 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 com uma música do *manguebeat* e a de um outro jovem que rejeita a *umbanda*<sup>7</sup> 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 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<sup>8</sup> no canavial. O filme termina com o famoso monólogo de Chico Science e Nação Zumbi, *Monólogo Ao Pé Do Ouvido*<sup>9</sup>, 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* pelos habitantes das



Era uma vez eu, Verônica (Il était une fois Verônica, 2012)

blanche actuelle qui s'éloigne vers la droite, alors que surgit une voiture d'époque noire qui part vers la gauche. Ce clin d'œil au spectateur sert de transition pour situer l'action du film au temps de l'enfance de Clarice Lispector, i.e. les années 1920. Rappelons qu'à cette époque, Recife<sup>10</sup> était la capitale du cinéma : dans *Baile perfumado*, le célèbre couple de *cangaceiros* Lampião et Maria Bonita fréquente les salles de cinéma et les restaurants de la ville. Ils vont voir *A filha do advogado* de Jota Soares (1926), un des treize longs-métrages produits par Aurora Film d'Edson Chagas et Gentil Roiz entre 1923 à 1931.

Le film est un véritable laboratoire de projection à partir d'un argument très mince : le bonheur clandestin de lire un livre. Pour recréer l'ambiance de l'époque avec des personnages qui donnent vie et crédibilité à la petite fille, Marcelo Gomes s'appuie sur la vie et l'œuvre de l'écrivain. La première allusion est le livre *A galinha e o ovo de ouro* (*La Poule et l'œuf d'or*) qu'elle tient entre ses mains quand elle se balance, puis la découverte de la poule empaillée à l'école, avant la poule tuée que la cuisinière plume. Or, Clarice Lispector avait écrit plusieurs histoires de poules, dont un conte intitulé *O ovo e a galinha* (*L'Œuf et la poule*). Seconde allusion : la nouvelle cuisinière s'appelle Macabéa, comme le personnage principal de *A hora da estrela* (*L'Heure de l'étoile*). Puis les références s'enchaînent : une très belle séquence de bains de mer en allusion à sa chronique *Banho de mar* (*Bain de mer*) ; une promenade au port où était arrivé le bateau transatlantique depuis l'Europe quand les parents avaient quitté l'Ukraine en 1921 pour s'installer à Maceió ; l'annonce du départ pour Rio où la famille s'installe après la mort de la mère ; le commentaire sur

favelas pour comprendre la brutalité policière exercée contre les populations défavorisées. Notons que les héros invocés par Chico Science appartiennent à l'histoire de l'Amérique latine et lutent, tous, pour la liberté des peuples : Zapata, Sandino, Zumbi et 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 de passarela para situar a ação do filme na infância de Clarice Lispector, isto é, nos anos 1920. Lembremos que, nesse período, Recife<sup>10</sup> 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 filme 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

le nom de famille lors du déguisement de carnaval : selon son père, Lispector signifie “la fleur de lis sur le cœur<sup>11</sup>”. Et enfin, la discussion sur la lecture et l’écriture. Clarice petite fille se plaint que ses écrits soient toujours refusés par la revue *A Pilheria*<sup>12</sup>, qui ne publie que des écrits traditionnels comme les contes de fées, choix approuvé par ses amies qui jugent ses textes bizarres. Pour se défendre, Clarice explique : “J’écris des choses comme elles se présentent dans mes livres, vous comprenez ?” Par ailleurs, une subtile référence au photographe Benjamin Abrahão<sup>13</sup> est faite lors de la séquence de photo scolaire : on reconnaît l’accent de l’acteur Duda Mamberti qui interprète le rôle du photographe dans *Baile perfumado*.

### SERTÃO DE ACRÍLICO AZUL PISCINA

*Sertão de acrílico azul piscina* (2004) constitue une troisième étape dans le parcours du cinéaste. Ce film témoigne de la façon de faire du cinéma de Marcelo Gomes : recherche de langage (documentaire, fiction, arts visuels ou cinéma ?), recherche du mode narratif (silences, chansons, dialogues, voix off ?), recherche des origines (*sertão*, ville, mémoire affective, mémoire acquise), recherche existentielle (où vivre ? quel projet de vie ?), recherche thématique (voyage, solitude, amitié, amour, bonheur, destin, mort). Enfin, du point de vue de la méthode de travail, Marcelo Gomes ressent cette nécessité du dialogue : travailler à quatre mains<sup>14</sup> avec un autre réalisateur ou scénariste, en d’autres termes, le besoin de la confrontation et du questionnement pour explorer le champ des possibles.

Si les deux premiers films sont plus directifs dans le sens où autant la composition des personnages que le choix narratif sont clairement définis, avec *Sertão de acrílico azul piscina* nous entrons dans le mode du flottement, de la navigation à vue, de l’aléatoire, du hasard, de l’imprévisible, du précaire comme le propre flux de la vie : nous entrons de plain-pied dans la métaphore du voyage. Marcelo Gomes cherche à atteindre ce “degré zéro” de l’écriture cinématographique, de la conscience réflexive. En ce sens, le voyage dans le *sertão* (le désert) est idéal puisqu’il n’y a plus de repères (le temps et l’espace sont abolis), d’où la nécessité du géologue dans *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (*Je voyage parce qu’il le faut, je reviens parce que je t’aime*) de toujours rappeler sa position géographique et les dates pour s’ancrer dans le réel. Lorsque le personnage possède une profession et/ou une famille comme Verônica et Juvenal, la dérive aléatoire s’exprime par d’autres moyens : la voix enregistrée sur le magnétophone ou les déambulations de Juvenal dans la foule. Pour Johann et Ranulpho, ce sont les passagers qui s’invitent au cours du voyage ; pour José Renato, ce sont les écarts de son itinéraire de géologue (Juazeiro do Norte) quand la solitude devient insupportable.

Tournées dans les États de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas, Sergipe et Bahia au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, ces images sont les traces d’un voyage d’exploration de Karim Aïnouz et Marcelo Gomes, tous deux originaires du Nordeste et qui n’avaient jusque-là qu’une représentation imaginaire ou affective du *sertão* à travers la littérature, le cinéma et les souvenirs de famille.

époque 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*. A segunda alusão, é que 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<sup>11</sup>”. E há, enfim, a discussão sobre a leitura e a escrita. A pequena Clarice reclama que seus escritos – considerados bizarros por suas próprias amigas – são sempre recusados por *A Pilheria*<sup>12</sup>, 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, vocês entendem?” Além disso, uma sutil referência ao fotógrafo Benjamin Abrahão<sup>13</sup> é feita na sequência da foto escolar: 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<sup>14</sup>, 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 esse “grau zero” da escrita cinematográfica e da consciência reflexiva. Nesse sentido, a viagem pelo *sertão* é ideal, pois não



*O homem das multidões (L'homme des foules, 2013).*  
Coréalisé avec Cao Guimarães

Le besoin de connaître cette réalité qui a joué un rôle fondamental dans la construction de l'identité brésilienne<sup>15</sup> et de confronter les représentations et les clichés à la réalité constitue la raison de leur voyage. Les trois minutes précédant le générique montrent d'abord de face, comme la vision subjective du conducteur, puis de côté, comme celle du passager<sup>16</sup>, une route à deux voies quasi déserte sous un ciel couvert de nuages et un paysage désolé de *caatinga*, sur une composition musicale signée du groupe de musique électro acoustique de Belo Horizonte, *O Grivo*<sup>17</sup> qui inscrit le film dans une dimension non réaliste en opposition frontale avec l'image. Une succession de plans fixes ou photographies de lieux interrompent le voyage avant de présenter le générique. Les plans fixes situent le contexte : une station d'essence avec son restaurant, ses toilettes et son hôtel.

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 viagem; para José Renato, são os afastamentos 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 de uma 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 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<sup>15</sup>” e de confrontar as representações e os clichês a realidade constitui 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 passageiro<sup>16</sup>, 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*<sup>17</sup> 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* uma simples lembrança de uma inscrição mural ou teria sido 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 i nunca veremos seu rosto; ele nunca se dirigirá a nós. As indicações Banheiros, Hotel 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

Plusieurs inscriptions happent le regard du spectateur et brouillent la frontière entre le film et le générique : le titre *Sertão de acrílico azul piscina* est-il simplement le souvenir d’une inscription murale ou a-t-il été inséré sous cette forme dans la continuité narrative ? La question se justifie car on vient de voir la peinture murale photographiée sous divers angles avec le texte *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, devenu le titre d’un documentaire en 2008. Les inscriptions se succèdent, comme autant de repères pour ce voyageur dont on ignore l’identité, le but et la présence. Jamais nous n’entendrons sa voix ; jamais nous ne verrons son visage ; jamais il ne s’adressera à nous. Les indications WC, Hotel Monte Alegre, Restaurant, Snack bar, BR rappellent les nécessités premières auxquelles le voyageur doit se plier pour poursuivre son chemin.

Comme un retour à la réalité, les sons ambiants viennent combler l’absence de dialogues. Quelques voix féminines, des chants d’oiseaux, le grognement d’un cochon, le bruit des camions : la trivialité du quotidien envahit l’écran. Alors que les voyageurs s’arrêtent, le flux des camions continue. Le coucher du soleil se confond avec le lever du jour. Puis subitement, un camion de pèlerins et leurs chants religieux envahissent l’écran. Des photos successives d’ex-voto déposés par les pèlerins dans la *Casa dos Milagres* de Juazeiro do Norte<sup>18</sup> défilent sur la bande-son des témoignages de pèlerins venus remercier pour les grâces obtenues. La caméra s’éloigne de la maison pour balayer l’espace de l’esplanade de la basilique où se sont installés tous les camelots et vendeurs de souvenirs religieux alors que s’élève une chanson du Maghreb. En effet, ne seraient-ce les vêtements, les visages des pèlerins pourraient aisément se confondre avec une population d’Afrique du Nord. Puis montent les prières et les incantations quand apparaît l’imposante statue du Padre Cicero<sup>19</sup> devant laquelle les pèlerins se font photographier. Une ambiance nocturne, d’abord marquée par les panneaux publicitaires qui éclairent les rues, nous conduit vers un lieu de danse traditionnelle : le *fórró*<sup>20</sup>. Des danseurs évoluent devant l’orchestre : deux filles en short, un couple enlacé et un autre, avec son bébé sur les bras alors que le groupe interprète *Chiclete com banana*, un des *fórrós* les plus célèbres de Jackson do Pandeiro.

Puis, c’est la rupture, la plongée vers l’irréel : les couples continuent de danser au ralenti, la musique électro acoustique couvre le son de l’orchestre, la jeune femme se rapproche avec son bébé qu’elle montre à la caméra, des photos des danseurs apparaissent et deux gros plans sur l’inscription du mur derrière l’orchestre orientent la lecture de la séquence : *Solidão NN*. La rupture se poursuit, comme l’éveil d’un cauchemar, quand la voix d’une des danseuses, sans doute une entraîneuse de bar, s’adresse à la caméra alors que l’image est en plan fixe muet. Un plan sur trois jeunes filles debout devant un matelas recouvert de toile de *chita* fait la transition vers la fabrique de matelas jusqu’au matelas énigmatique abandonné en plein *sertão*. Nous arrivons sur un marché qui s’installe alors qu’il fait encore nuit ; les produits asiatiques ont envahi les marchés nordestins. Au fur et à mesure que le jour se lève, les bruits d’ambiance

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 Juazeiro do Norte<sup>18</sup> se sucedem, tendo na trilha sonora testemunhos daqueles que agradecem as graças obtidas. A câmera se afasta da casa para passear pela esplanada da basilica, onde ficam camelôs e vendedores de lembranças religiosas, quando uma canção do Magreb começa a tocar. 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 Cicero<sup>19</sup> ante a qual os peregrinos se fotografam. Um ambiente noturno, marcado primeiramente pelos anúncios publicitários que iluminam as ruas, nos conduz, então, a um local de dança tradicional – o *fórró*<sup>20</sup>. Dançarinos desfilam diante da banda: duas garotas de shorts, um casal abraçado e um outro com seu bebê nos braços, enquanto os músicos interpretam *Chiclete com banana*, um dos *fórrós* 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 moça 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 de uma das dançarinas, sem dúvida uma prostituta da casa noturna, se dirige à câmera, a imagem estática em plano fixo mudo. Um plano revela três garotas de pé diante de um colchão coberto com *chita* faz a transição para imagens da fábrica de colchões e de um colchão misteriosamente abandonada em pleno sertão. Chegamos a um mercado que está sendo montado noite adentro; os produtos asiáticos invadiram os mercados nordestinos. À medida que o dia se levanta, os sons ambientes voltam. Vemos um posto de gasolina com um enorme slogan no qual lemos que “O futuro está ao seu alcance”, seguido de um plano com 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 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<sup>21</sup>, 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

reviennent. Apparaît une station d'essence avec un slogan énorme sur la façade “Le futur est à ta portée” suivie d'un plan de boutiques d'importation de produits de Taïwan. Voilà donc le modèle de société de consommation à portée des habitants du *sertão*. Puis on aperçoit des jeunes qui s'adonnent au skate avant de tomber sur un plan de piscine couleur bleu acrylique qui explique peut-être le titre étrange du film !

Ultime étape du voyage : le marché et la petite ville de Piranhas<sup>21</sup>, dernier point navigable sur le fleuve São Francisco et ville qui doit son renom également à sa résistance contre les exactions des *cangaceiros*. Dans le film, elle prend une autre dimension : celle de la solitude, car les paroles d'une chanson disent : “Sans toi, cette ville est une jungle.” Divers plans de rues et places désertes se succèdent avant que la caméra n'escalade le mémorial d'où nous aurons une vue panoramique sur la petite ville nichée au bord du fleuve. On n'entend que le bourdonnement des mouches dans la chaleur et quelques chants d'oiseaux. Sur la base de l'obélisque, le texte de la plaque commémorative “Hommage du peuple du XIX<sup>e</sup> siècle au peuple du XX<sup>e</sup> siècle”. Lorsque la nuit commence à tomber, s'élève la voix d'un prédicateur, tel Antonio Conselheiro, qui annonce les tendances des années à venir. Il commence par 1888, l'année de l'abolition de l'esclavage au Brésil, et s'arrête en 1898. Cette période correspond au tournant du siècle marqué par d'importants changements politiques, dont la déclaration de la République en 1889 et la guerre de Canudos<sup>22</sup> (1896-1897). Le prédicateur annonce la fin du monde et l'Apocalypse. C'est ainsi que les deux cinéastes traversent à leur tour le tournant d'un siècle.

### **CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS (CINÉMA, ASPIRINES ET VAUTOURS)**

Ce premier long-métrage a fait connaître Marcelo Gomes sur le plan international<sup>23</sup> et a séduit le public par sa double nature : à la fois extrêmement local et absolument universel. L'histoire est simple : Ranulpho, un jeune *sertanejo* souhaitant quitter le *Nordeste* pour fuir la pauvreté rencontre Johann, un jeune Allemand qui a fui son pays pour échapper à la guerre et qui travaille pour le laboratoire Bayer. Il sillonne l'intérieur du Brésil en camionnette, projette des films publicitaires qui vantent les mérites d'un nouveau médicament : l'aspirine. Nous sommes le 18 août 1942<sup>24</sup>, mais les deux protagonistes sont rattrapés par l'Histoire. À la suite d'attaques nazies contre des sous-marins brésiliens, le 31 août le Brésil déclare la guerre à l'Allemagne. Nos deux amis deviennent donc des “ennemis” et leurs destins vont se séparer.

Le *sertão*, territoire consacré par le *Cinema novo*, est traité d'un double point de vue diamétralement opposé, comme dans *Os Fuzis* (*Les Fusils*, 1963) de Ruy Guerra : l'enfer de l'un est le paradis (temporaire) de l'autre. La saturation de la lumière du soleil *sertanejo* n'est plus rendue à la manière d'un Luiz Carlos Barreto dans *Vidas Secas*<sup>25</sup> (*Sécheresses*), mais devient sensible à travers le regard de Johann, non habitué à cette clarté

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, o texto de 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<sup>22</sup> (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 de um século.

### **CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS**

Esse primeiro longa-metragem tornou Marcelo Gomes conhecido no plano internacional<sup>23</sup> 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, um 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<sup>24</sup>, mas ambos os protagonistas são alcançados pela História. Após os ataques nazistas a submarinos brasileiros, o Brasil declara guerra à Alemanha no dia 31 de agosto. Os dois amigos se tornam, assim, “inimigos”, e seus destinos vão se separar.

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*<sup>25</sup>, mas se torna sensível através do olhar de Johann, que não está 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 e 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



éblouissante qui le fait cligner des yeux. Si Marcelo Gomes opte pour la couleur comme dans *Baile perfumado*, il ne montrera guère un *sertão* verdoyant, mais bien un *sertão* poussiéreux, sec, désert et aride. Tout témoigne de cet enfer : les paysages traversés, le chemin désert et les quelques masures au bord de la route. Ranulpho, avec son côté désabusé et amer, ne peut s’empêcher d’exprimer son étonnement devant le choix de Johann de vivre au *sertão*. Lui, au contraire, n’aspire qu’à une seule chose : fuir. “Je vais tenter ma vie ailleurs. J’en ai assez de cet endroit, de ce trou.” Parti de Bonança, son village d’origine qui comptait à peine cinq familles, il rêve de quitter “ce coin pourri”, car “ici, c’est sec et pauvre. À Recife, la vie est meilleure qu’ici.”

L’opinion de Ranulpho tranche avec celle des autres habitants : le tenancier du restaurant trouve, selon l’expression consacrée que “Le Brésil, c’est vraiment bien !” Et Ranulpho de répliquer : “Rien ne se passe dans ce trou perdu, même la guerre n’arrive pas jusqu’ici !” Si ce dernier ne voit que la sécheresse et la pauvreté, Johann y voit un avantage : ici, au moins les bombes ne tombent pas du ciel. L’un ne peut y gagner sa vie, mais l’autre y accumule sa fortune. Puis la déclaration de guerre va inverser leurs situations : celui qui avait peur de perdre ses papiers au point d’en perdre le sommeil, va s’en débarrasser pour pouvoir fuir. L’Amazonie qui représente la dernière chance pour les plus pauvres sera le salut de Johann. Son camion à présent inutile fera le bonheur de Ranulpho : il va pouvoir réaliser son rêve, celui qu’il avait fait tout haut quand il veillait son ami piqué par un serpent ! La séquence des adieux à la gare est emblématique : tous deux sont animés du même désir, être heureux, avoir une vie meilleure. “Je vais choisir mon destin ; je vais l’affronter. Je vais faire ce que tu vas faire en Amazonie. Je vais faire mon destin. Mon destin est différent. Pour toi, il vaut mieux rester là et n’en sortir qu’à la fin de la guerre” déclare Ranulpho.

Comme dans *Baile perfumado* qui montrait la fascination exercée par le cinéma, le film montre le pouvoir de persuasion des films publicitaires, puisque même sans maux de tête, les gens achètent de l’aspirine. Bayer utilise des petits documentaires qui montrent le bonheur. “Brésil merveilleux” met en scène un São Paulo<sup>26</sup> moderne, les chutes d’Iguaçu, le carnaval, la civilisation. “Bonheur<sup>27</sup>” est un film plus romantique. Si Ranulpho reconnaît le pouvoir du cinéma “Comme on dit ici, on vendrait la Bible au diable !”, il aimerait cependant le voir en salles et non sur un bout de drap tendu entre deux piquets ! Jovelina, quant à elle, se méfie : les acteurs lui paraissent des êtres sans vie, sans chair. Le film déclenche chez elle des pensées mélancoliques : “Ce film est heureux, mais triste : on commence à penser à la vie, à notre vie. On devrait chercher le bonheur et rien d’autre. Mais à chaque fois, il y a des problèmes.” Quand Ranulpho lui suggère qu’elle pourrait être une actrice, elle se rebiffe : “Je veux être heureuse. Ces gens dans le film n’ont pas l’air heureux. Ils n’ont pas l’air de personnes en chair et en os.”

Du point de vue de la narration, la radio, seul lien avec le

“aquí 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, 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 i vou enfrentar. Eu vou fazer o que você vai fazer lá na Amazônia. Vou fazer meu destino. Meu destino é outro. Pra você é melhor ficar lá mesmo, e só sair quando a guerra acabar.” declara 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 cabeça, as pessoas compram aspirina. O laboratório Bayer divulga pequenos documentários com cenas de felicidade. *O Brasil maravilhoso*, por exemplo, coloca em cena uma São Paulo moderna<sup>26</sup>, as cataratas do Iguaçu, o carnaval, a civilização. Já *Felicidade*<sup>27</sup> é um filme mais romântico. Ranulpho reconhece o poder do cinema – “Como se disse aqui, isso vai vender bíblia pra satanás!” –, mas ele preferiria assistir ao filme em uma sala de cinema, 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. Deveríamos 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*<sup>28</sup>, 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.



O homem das multidões (*L'homme des foules*, 2013), coréalisé avec Cao Guimarães

monde extérieur, joue un double rôle dans le film : distraire et informer. Les chansons qu'elle diffuse ne sont pas choisies de façon aléatoire. Le film commence avec *Serra de Boa Esperança*<sup>28</sup> de Lamartine Babo, qui évoque le départ, le voyage et la *saudade*. La radio, c'est aussi la voix de l'Histoire : les avancées de la Seconde Guerre mondiale, l'envoi des pauvres par le gouvernement brésilien pour travailler dans les plantations d'hévéas pour les Américains, puis la déclaration de guerre. De rage, Johann la détruit pour couper tout lien qui le ramènerait à l'Allemagne.

Enfin, le thème central du film est le voyage, comme dans le film précédent et celui qui suit. Qu'il s'agisse d'un voyage affectif, anthropologique, d'initiation, de travail ou de fuite, on se déplace sans cesse comme si l'immensité du Brésil imposait ce destin. “Et ce Brésil qui n'en finit pas !” s'exclame Johann presque en réponse à la question initiale de Ranulpho : “Tu peux m'emmener plus loin ?” Interrogé sur son travail, Johann répond : “Le voyage, c'est le meilleur moment” ce qui laisse Ranulpho pantois : “Il faut vraiment aimer voyager pour arriver dans ce trou infâme.” Il regrette cependant de ne jamais avoir eu cette chance, celle de partir.

#### **VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO**

Ce film s'inscrit dans la continuité des deux films antérieurs dont il porte les traces. D'une part, le titre renvoie à l'inscription murale que nous avons déjà remarquée dans *Sertão de acrílico azul piscina*. Elle sera la raison d'être de ce voyage qui dans le moyen-métrage avait été laissé sans objectif précis ni commentaire. Cette fois-ci, la trame est conduite par un personnage dont on n'entend que la voix off. Le parcours est

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 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 posiciona 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. Dessa vez, a trama é conduzida por um personagem do qual escutamos a voz off. O percurso quase 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. 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. Só que essa exasperação atinge seu 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, tal como essa jovem prostituta, ele deseja uma “vida lazer” simbolizada por um casal romântico, um amor exclusivo com um lar e filhos. Como Ranulpho, ele “mente” e inventa histórias para si mesmo: ele fingirá estar sempre casado, 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



O homem das multidões (L'homme des foules, 2013), coréalisé avec Cao

sensiblement identique, sauf la fin : nous partons de la même station d'essence pour aboutir à Acapulco, en passant par Juazeiro do Norte, la fabrique de matelas, le *forró* et Piranhas. S'y ajoute de façon plus explicite un long détour par les motels et les prostituées. En outre, José Renato, le géologue interprété par Irandhir Santos, partage d'étranges ressemblances avec Ranulpho. Il se plaint de tout : la chaleur suffocante, la monotonie des paysages, la désolation ambiante, la sécheresse, la nourriture, les hôtels. Sauf que cette exaspération atteint son apogée quand José avoue qu'au fond, c'est lui-même qu'il ne supporte plus. Comme Ranulpho, il voyage, car il a besoin de se mettre en marche, de revivre et il souhaite même “plonger dans la vie” au sens littéral du terme, se jeter à l'eau. Comme Ranulpho, il recherche le bonheur : il souhaite, à l'image de cette jeune prostituée, avoir une “vie tranquille” symbolisée par une vie de couple romantique : un amour exclusif, un foyer avec des enfants. Comme Ranulpho, il “ment” et se raconte des histoires : il fera semblant d'être toujours en couple alors qu'il vient d'être quitté. Comme Ranulpho qui demande à manger de la vraie cuisine plutôt que des conserves, il exige une vraie chambre d'hôtel avec lit, climatisation et frigo bar plutôt que les campements au bord des routes.

Cependant le voyage remplit ici une fonction précise : c'est une thérapie que José s'est imposée. Au 52<sup>e</sup> jour de séparation et après six semaines de voyage, José constate que celles-ci ont agi sur lui comme six gouttes d'un puissant analgésique qui a apaisé son esprit même s'il n'a pas aboli la douleur. José cherche à oublier sa femme, sa souffrance et sa solitude : il avoue sa fragilité, son désarroi, son incapacité à vivre seul. Ces thèmes sont omniprésents dans les chansons ringardes et les grands classiques qui rythment le voyage et illustrent l'évolution des sentiments contradictoires qui assaillent José : il ne sait plus s'il

mesmo sem ter abolido sua dor. José quer esquecer a esposa, o sofrimento e 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. Como 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 fora 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*<sup>29</sup>, porque ele aceita a separação. A vida retoma seu curso, a paralisia passou: ele se dirige a Acapulco e se identifica com os famosos mergulhadores da Quebrada. Um novo futuro é possível, 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 eu paciente Verônica.” Tal interpeção pontua a evolução da personagem na busca por si mesma e 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: “Diga alguma coisa para consolar essa mulher, Verônica!”

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 do monólogo interior da paciente. 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 e se queixam. A

aime ou s’il déteste Joanna. Comme son esprit est hanté par l’amour, son regard s’attarde sur les couples : le premier, un couple marié depuis cinquante ans qui n’a jamais été séparé même une nuit; un autre qui marche enlacé sur la route ; deux couples qui dansent le *forró* ; la photo de son mariage qu’il laisse dans la maison des miracles pour demander un miracle au P. Cicero ; la maison sans électricité qui abrite un couple et ses six enfants ; le matelas qui sèche dehors après une nuit d’amour ; Carlos et Selma qui se jurent un amour éternel alors qu’il partira avec le cirque et qu’elle restera, une autre façon de conjuguer le titre. Ce qui conduit José à une conclusion sans appel : “Rien ne dure, ni les failles géologiques, ni le campement, ni l’amour.” Il peut alors reprendre à son compte les paroles de la chanson de Noel Rosa *Último desejo*<sup>29</sup>, car il accepte la séparation. La vie reprend son cours, la paralysie est passée : il se projette à Acapulco et s’identifie aux fameux plongeurs de la *Quebrada*. Un nouveau futur est possible comme l’avait indiqué l’inscription murale : le futur est à ta portée.

#### **ERA UMA VEZ EU, VERÔNICA (IL ÉTAIT UNE FOIS VERÔNICA)**

*Era uma vez eu, Verônica* inaugure une nouvelle facette de l’œuvre de Marcelo Gomes : cette fois-ci, le personnage principal est féminin et citadin, contrairement à Ranulpho et José. Verônica vit seule avec son père et fait son internat à l’hôpital psychiatrique. Alors que l’avenir semble tout tracé, elle hésite, s’interroge sur sa vocation et sa vie privée. Comme José dont la voix off se livrait à l’introspection, Verônica se confie à son magnétophone et se désigne d’emblée comme sa propre patiente : “Moi, patiente Verônica,…” Cette interpellation ponctue l’évolution du personnage dans sa quête d’elle-même et son désir de mieux se connaître. Elle fonctionne comme une voix off qui accompagne les moments de crise, nous livre ses doutes, et se superpose parfois à sa propre voix intérieure. Ainsi, lorsqu’au début de son internat, elle se trouve démunie devant la souffrance d’une patiente, cette voix lui souffle : “Allez Verônica, dis quelque chose pour soulager cette femme.”

Tout au long du film, les voix narratives se déclinent dans un jeu subtil qui fait alterner des confessions directes, magnétophone en main, et des confessions indirectes, telles un prolongement du dialogue intérieur de la patiente. Il arrive aussi que les paroles de vrais patients envahissent le champ sonore en voix off : ainsi, quand Verônica remonte la file des malades qui attendent la consultation et se plaignent de toute sorte de maux. La relation de plus en plus étroite entre Verônica et ses patients se traduit non seulement par un rapprochement physique, mais aussi par le partage du mal-être, la conscience qu’elle et ses patients souffrent du même mal. Quand une jeune femme lui avoue que le pire, c’est qu’étant comblée (famille, travail, compagnon), elle n’arrive pas à se sentir heureuse, Verônica lui prend la main et la rassure : “Je te promets que je sais ce que tu ressens” avant de la raccompagner à la maison. Verônica a l’impression que la société entière s’interroge sur le sens de la vie. Ainsi, lorsqu’elle prend le bus et regarde les passagers, on entend sa voix off : “Moi, patiente Verônica,

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 pacientes sofrem do mesmo mal. Quando uma moça confessa que o pior, é que mesmo tendo tudo (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, paciente Verônica, com medo do futuro, 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<sup>30</sup>, 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 recupera sua energia na água.

Esse flutuar ao sabor das ondas remete metaforicamente a seu flutuar na vida. Uma noite, ela conta a uma amiga: “Se eu me conhecesse melhor, teria menos dúvidas sobre meu futuro, meu trabalho, minha vida, não sei se eu quero ficar aqui, ir embora, se eu quero ser médica... ou 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 beijo (sexo e o desejo), assim como sua capacidade de canalizar a libido para o sexo nos momentos de crise,

avec mes doutes sur la vie comme tout un chacun. Moi, patiente Verônica, avec la peur du futur comme tout un chacun. Moi, Verônica, en crise.” Mais, à l’inverse du géologue, tout en cherchant le bonheur comme lui, elle rejette l’amour romantique. Sa thérapie, c’est son magnétophone, le sexe, son père et la mer.

En effet, situé à Recife, le film commence et se termine par la même séquence de bain de mer où un groupe de jeunes gens s’adonne à des jeux érotiques sur une plage nudiste. Entre les deux, la dérive ontologique de Verônica, que les paroles de la chanson *Bem vindas* de Karina Buhr<sup>30</sup> vient apaiser. À l’instar de la petite fille de *Bonheur clandestin*, on la voit plusieurs fois flotter en mer avec bonheur et abandon. Après l’annonce de la maladie de son père, sa voix off commente ce bonheur clandestin: “Oh mer, ma seule et véritable distraction. Moi, la mer et la ligne d’horizon. Mer tiède qui réchauffe mon nombril, mer chaude qui annihile mes pensées.” L’absence de la mère semble ainsi conjurée, ainsi que la conscience de la perte prochaine de son père : elle se ressource dans l’eau.

Ce flottement au gré des vagues renvoie métaphoriquement à son flottement dans la vie. Un soir, elle se confie à une amie : “Si je me connaissais mieux, j’aurais moins de doute sur mon futur, mon travail, ma vie ; si je veux rester, partir, être médecin, chanteuse ?” Ce qui semble la maintenir, c’est l’affection qu’elle voue à son père. Alors qu’elle vient de prévenir Gustavo qu’elle ne se sent pas engagée avec lui, on l’aperçoit le lendemain se coiffer, puis coiffer les cheveux blancs de son père, et sa voix off murmure : “ Blanc, blanc, blanc... le blanc m’entoure... moi Verônica vieillissant avec mon père.” Ce père, qu’elle qualifie de “parfait” quand elle lui avoue que son cœur est de pierre et que son unique joie, c’est de partager sa présence. Les seules décisions qu’elle arrive à prendre concernant son père : quand elle accepte son nouveau travail dans la clinique privée, elle rachète la maison de son enfance pour y vivre avec son père, alors que c’est Gustavo qui souhaite partager sa vie. Or, elle a besoin de liberté, car elle ne peut résister au désir d’embrasser d’autres hommes : sa théorie sur le baiser (sexe et désir), sa capacité à canaliser sa libido vers le sexe dans les moments de crise, lui permettent d’avancer personnellement et professionnellement.

Comme dans les films précédents, les chansons participent de la trame narrative. Même si leurs goûts sont différents, le père étant un adepte incondicional du *frevo*<sup>31</sup>, ils dialoguent par chansons interposées. Quand à l’aube de son départ professionnel, elle fredonne le *Frevo da Saudade*<sup>32</sup>, son père l’écoute avec tendresse depuis le salon. Plus tard, lorsque Verônica lui annonce que Gustavo est désormais son fiancé officiel, il lui dédie la chanson *Veronica* de Victor Yturbide<sup>33</sup>. Après une journée particulièrement pénible qui l’accable, c’est la célèbre chanson de Capiba<sup>34</sup> “*Manda embora essa tristeza...*” qui l’accueille. Les chansons servent aussi à traduire les sentiments de Verônica. Devant un patient qui refuse de s’asseoir, elle reprend la chanson entendue un soir sur le refus des normes imposées<sup>35</sup>. Une nuit, alors que Gustavo la contemple en train

permitted 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 frevo<sup>31</sup>, eles dialogam através do entrelaçamento de canções. Quando, no início promissor de sua carreira profissional, ela cantarola o *Frevo da saudade*<sup>32</sup>, seu pai a escuta da sala, cheio de ternura. Mais tarde, quando Verônica anuncia seu noivado com Gustavo, seu pai lhe dedica a canção *Veronica*, de Victor Yturbide<sup>33</sup>. Após um dia particularmente difícil que a deixa exausta, é com a célebre canção de Capiba<sup>34</sup>, “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 impostas<sup>35</sup>. Outra noite, quando Gustavo contempla seu sono, uma canção insinua ser tarde demais para amar<sup>36</sup>. Alguns dias depois, Verônica cantarola na sua guitarra: “Aquele 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 guarda 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 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 conside-



*Era uma vez eu, Verônica (Il était une fois Verônica, 2012)*

de dormir, uma chanson dit qu'il est trop tard pour aimer<sup>36</sup>. Quelques jours plus tard, Verônica fredonne sur sa guitare "La nuit où tu m'as perdue". Et lors du carnaval, quand elle vient se réfugier en bord de mer, avec le vent et l'eau qui fouettent son visage, on entend à nouveau la chanson *Bem vindas* de Karina Buhr. C'est à ce moment qu'elle prend une décision : "J'en ai marre de souffrir. Moi, Verônica, j'essaye de rêver davantage ma vie." Après avoir acheté la maison de son enfance, s'être séparée de Gustavo, elle confie : "Moi, Verônica, ma propre patiente, je pense à la vie d'une autre façon, la vie comme un film. Il était une fois un film qui commencerait dans ma tête et révélerait un autre monde avec une fin heureuse à ma façon..." On ne peut s'empêcher de penser à Jovelina, interprétée par la même actrice, qui rejetait le cinéma, car elle voulait être heureuse !

Plus de 60 ans se sont écoulés entre les séquences des deux films : de même que l'acteur Jofre Soares interprétait le gardien des traditions dans *Maracatu, maracatus*, ici une autre icône du théâtre et du cinéma, l'acteur W. J. Solha interprète le père qui incarne le passé. Outre sa grande collection de 33 tours de *frevo*, on aperçoit chez lui des gravures sur bois de J. Borges, une biographie de Lénine, et des objets d'art populaire nordestins. Lorsqu'il parcourt le centre-ville au bras de sa fille, il évoque les enseignes des magasins d'autrefois et passe devant le cinéma populaire Trianon, un cinéma d'art, aujourd'hui abandonné. À son époque, les choses paraissaient plus stables, la vie semblait plus sûre, les choix politiques plus clairs. À l'heure du film, les changements, la violence et le néolibéralisme plongent Verônica et les jeunes de sa génération dans le doute et l'insatisfaction.

#### **O HOMEM DAS MULTIDÕES (L'HOMME DES FOULES)**

Avec *O homem das multidões* Marcelo Gomes franchit une nouvelle étape dans son questionnement de la condition

ra o filme como o terceiro de sua trilogia sobre a solidão<sup>37</sup> – 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, fronteira 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.

Livemente 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

humaine. La co-direction avec Cao Guimarães qui considère ce film comme le troisième de sa trilogie sur la solitude<sup>37</sup> y contribue en grande part. Jamais les personnages de Marcelo Gomes, toujours de grands solitaires, n’avaient atteint ce degré de solitude. Le silence prédomine, les dialogues ont presque disparu, seules trois chansons se substituent à la voix intérieure de Juvenal. Le format carré de l’image comme celui d’Instagram, des *selfies* ou des profils FB et que les écrans réduits de nos appareils mobiles nous ont habitués à voir, impose une vision réduite qui frôle la claustrophobie où le spectateur est constamment attiré vers le hors champ, comme si l’action du film s’y passait. Les couleurs pastel confèrent une tristesse et un air d’ennui à la ville et au métro : tout semble dépourvu de vie, seuls des déplacements mécaniques, comme les séances de gymnastique sur le balcon, les allers/retours des rames de métro ou des escaliers roulants animent les moments que nous partageons avec Juvenal et Margo. Cette mécanique s’installe dans les moindres rituels : le travail, le sexe, l’amitié. Parfois même jusqu’à la répétition : Juvenal fait les mêmes gestes que le père de Margo quand il taille la barbe ; trois fois ils trinquent comme des automates ; Margo demande son verre d’eau rituel quand elle se rend chez Juvenal. Les personnages eux-mêmes perdent toute densité, toute présence.

Librement transposé à partir du court récit éponyme d’Edgar Allan Poe, le film transpose du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle “ce grand malheur de ne pouvoir être seul” dénoncé par le moraliste Jean de La Bruyère. Le personnage du texte, un vieillard, est substitué ici par un jeune homme et sa collègue de travail. Comme chez Poe, les personnages n’ont ni passé ni futur et les événements dont ils parlent sont ceux montrés dans le film : travail, restaurants, magasins, prostitution, mariage. Comme chez Poe, récit à la première personne qui décrit le personnage à travers la vitre du Café D. avant de le suivre dans les rues de Londres, le format 1.1 de l’image donne l’impression que tout est vu depuis le cadre de la fenêtre du métro ou la caméra de surveillance. Les plans sont longs et les temps de la vie et du film sont identiques. Le sentiment de solitude est rendu de façon plus intense que dans le texte, car les moyens de communication ont été démultipliés, au point de créer deux entités parallèles : le monde réel et le monde virtuel. Lorsque Margo décide de se marier avec l’homme dont le profil sur Internet lui convient après deux ou trois rencontres, elle recourt à Juvenal pour être son témoin. Devant le refus de ce dernier, elle est tout à fait dérouterée : force est de reconnaître qu’elle a de nombreux amis sur Internet, mais aucun en réalité, sauf lui. Aussi elle lui propose de payer tous les frais pour le convaincre d’accepter.

Un autre fait qui accentue l’intensité de cette solitude, c’est le jeu ambigu de leur relation. Apparemment de simples collègues, ils se fréquentent en dehors du travail, comme ils se regardent par caméra de surveillance interposée. La veille de son mariage, elle le regarde longuement et pleure dans un des rares moments d’émotion. Quant à lui, il rêve d’elle, la nuit du mariage. Malgré les moments partagés, aucune complicité ni échange ne semble possible. Comme l’image verticale, aucune

de que eles falam são os mostrados no filme: trabalho, restaurantes, lojas, prostituição, casamento. Como em Poe, narrativa em primeira 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<sup>38</sup> quando ele frequenta uma prostituta? Estaria ele condenado a conhecer apenas a tristeza, como diz a canção *Felicidade*<sup>39</sup>, 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 seguinte, ela chega na casa de Juvenal com cara de desespero total, o casamento não mudou o sentido de sua vida: ela oferece dois copos a Juvenal, fuma e suspira. Ambos permanecem imóveis, com o olhar perdido no mundo com a canção *Copo vazio*<sup>40</sup>, de Chico Buarque, que evoca tristeza e dor ao final do filme.



*Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2008), coréalisé avec Karim Aïnouz

relation horizontale, d’ouverture vers l’autre, ne semble possible. Timidité de l’un, conformisme de l’autre ? Le refus d’être témoin s’explique-t-il parce que Juvenal serait sensible aux charmes de sa jeune collègue sans oser lui dire ? Se croit-il exclu, incapable d’éprouver des sentiments et condamné à souffrir comme le dit la chanson<sup>38</sup> lorsqu’il se rend chez la prostituée ? Est-il condamné à ne connaître que la tristesse comme le dit la chanson *Felicidade*<sup>39</sup> qu’on entend au mariage ? Son état semble empirer au fur et à mesure que Margo lui fait part de ses projets. Il montre des signes de fatigue chez lui et de distraction au travail : il devient métaphoriquement cet “homme mort”, le contrôle de vigilance des conducteurs de métro dont il relate l’incident au père.

Quant à Margo, contrairement à Verônica, elle ne se pose pas de questions et se coule dans le moule : elle se plaint d’un collègue de travail et pense que les relations humaines sont plus complexes à gérer que les machines dont elle s’entoure (il suffit de voir l’appartement qu’elle partage avec son père) ; elle ne parle d’ailleurs ni à son père, ni à son fiancé. Elle se marie parce qu’elle pense que c’est bien, mais se présente le lendemain avec un air de désespoir total : elle offre deux verres à Juvenal, fume et soupire. Le mariage n’a pas changé le sens de sa vie et tous deux restent figés, le regard perdu sur le monde avec la chanson *Copovazio*<sup>40</sup> de Chico Buarque qui évoque la tristesse et la douleur à la fin du film.

**“LORSQUE RIEN NE SE PASSE,  
DE FAIT IL SE PASSE BEAUCOUP DE CHOSES”<sup>41</sup>**

Ainsi, quand Marcelo Gomes répond à un journaliste “Je suis un Pernamboucain qui fait du cinéma”, ce n’est guère une provocation, mais bien une réalité. De film en film nous avons pu constater qu’il est toujours mû par le désir de faire du cinéma, d’expérimenter de nouveaux langages, de raconter des histoires de façon différente. En ce sens, il crée un véritable cinéma

**“O NÃO ACONTECER NADA  
É TAMBÉM ACONTECER MUITA COISA”<sup>42</sup>**

Quando Marcelo Gomes responde a um jornalista “Eu sou um pernambucano que faz cinema”, não é uma provocação, é uma realidade. Pudemos constatar a cada filme que ele é sempre movido por um desejo de fazer cinema, de experimentar novas linguagens, de contar histórias de 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. Esse aperfeiçoamento na observação de seus contemporâneos se traduz em uma linguagem cinematográfica cada vez mais radical. Recusando, desde o início, uma encenação 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. ■

TRADUZIDO DO FRANCÊS POR JOÃO VITOR LEAL



d'auteur, dont le centre est une réflexion sur la condition humaine, que ce soit dans les grandes villes ou dans le *sertão*, ce qui revient au même. Qu'il s'agisse de personnages masculins ou féminins, ils sont tous solitaires, au départ encore à la recherche du bonheur, habités par le rêve et le désir, puis renvoyés au vide de l'existence et d'eux-mêmes. Cet affinement de l'observation de ses contemporains se traduit par un langage cinématographique de plus en plus radical. Refusant une mise en scène classique dès le départ, Marcelo Gomes repousse les limites du son et de l'image à chaque étape. Il se livre d'une part à un travail créatif sur les voix narratives qui passe par l'absence de présence physique de l'acteur, le recours au magnétophone jusqu'à une forme d'autisme du personnage principal combiné à un usage recherché de la chanson. D'autre part, il pousse l'exploration de la photographie qui traduit une vision subjective du personnage principal jusqu'au choix du format vertical 1.1. Pour ce faire, il discute ses propositions avec d'autres réalisateurs de sa génération. Il partage en effet avec certains d'entre eux, comme Karim Aïnouz, Sérgio Machado, Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Beto Brant, Cao Guimarães et Chico Teixeira le désir de parler du Brésil contemporain avec un nouveau regard. ■

#### NOTES

1. Voir entretien de Marcelo Gomes : <http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-o-diretor-de-cinema-aspirinas-e-urubus/>
2. *Maracatu* : tradition culturelle populaire de Recife. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la couronne portugaise autorise les esclaves à élire leurs roi et reine afin de réduire les tensions entre esclaves d'ethnies différentes. L'esclave couronné recevait le titre de roi du Congo lors d'une cérémonie qui était une parodie de la cour portugaise, rythmée par les chants et danses d'origine africaine.
3. Rappelons que Clarice Lispector (1920-1977) a vécu à Recife où elle a passé son enfance avant que son père ne décide d'aller s'installer à Rio en 1927.
4. Bernardet Jean Claude, *Cineastas e imagens do povo*, Companhia das Letras, São Paulo, 2003, p. 281 à 296.
5. Tissu en coton, cousin de la Toile de Jouy et du Liberty, arrivé au Brésil avec les Portugais au XIX<sup>e</sup> siècle. Bon marché et de qualité moyenne, imprimé avec des motifs très colorés, il est associé aux populations défavorisées et au goût populaire.
6. *Ògún* : un des principaux orixás de la mythologie *iorubá* (aujourd'hui correspondant au Nigéria) célébré dans les rituels de l'*umbanda*. Dieu du fer, de la guerre et de l'agriculture associé à Saint Georges dans le syncrétisme afro-brésilien.
7. *Umbanda* : culte syncrétiste afro-brésilien qui associe le spiritisme à des éléments catholiques et africains, différent du *candomblé*.
8. *Caboclo* : métis de blanc et d'indien.
9. Voir les paroles sur <https://letras.com/chico-science/173422/>.
10. 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. Consulter également le site : <https://ciclodorecife.wordpress.com>.
11. Voir l'entretien de Clarice Lispector : [www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU](http://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU).
12. Revue humoristique publiée par le *Jornal de Recife* à partir de 1921 qui traitait de la vie sociale, politique, culturelle, littéraire, féminine et sportive de la ville.
13. Benjamin Abrahão (?-1938), originaire de Zahlé au Liban. Marchand ambulancier qui devient l'homme de confiance du P. Cícero Romão Batista. En 1926, il fait la connaissance de Virgulino Ferreira, Lampião (1898-1938), qu'il photographie et filme.
14. Marcelo Gomes travaille régulièrement avec d'autres réalisateurs, en tant que scénariste ou en tant que réalisateur. Cf. filmographie.
15. Debs Sylvie, *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du sertão : émergence d'une identité nationale*, L'Harmattan, Paris, 2002, 359 p.
16. Notons que les images aperturales de *Cinema, aspirinas e urubus*, ainsi que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* reprennent exactement le même schéma : vue de face, puis vue de côté.
17. Voir <http://ogrivo.com>.
18. Maison des miracles : lieu où Dora, le personnage principal de *Central do Brasil* de Walter Salles s'évanouit.
19. Padre Cícero Romão Batista (1844-1934). Prêtre rebelle qui a exercé son sacerdoce à

#### NOTAS

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. *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.
3. 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.
4. Bernardet Jean-Claude, *Cineastas e imagens do povo*, Companhia das Letras, São Paulo, 2003, p. 281-296.
5. 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.
6. *Ògún*: 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.
7. *Umbanda*: culto sincretista afro-brasileiro que associa o espiritismo a elementos católicos e africanos, diferente do candomblé.
8. *Caboclo*: mestiço de branco com índio.
9. Letra do monólogo disponível em <http://letras.com/chico-science/173422/>.
10. 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>.
11. Ver a entrevista de Clarice Lispector disponível em [www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU](http://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU).
12. Revista humorística, publicada pelo *Jornal do Recife* a partir de 1921, que tratava da vida social, política, cultural, literária, feminina e esportiva da cidade.
13. 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.
14. Marcelo Gomes trabalha regularmente com outros realizadores, seja como roteirista ou como realizador. Ver filmografia.
15. Debs Sylvie, *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du sertão : émergence d'une identité nationale*, L'Harmattan, Paris, 2002, 359 p.
16. Notamos 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.
17. Ver <http://ogrivo.com>.
18. Casa dos Milagres: lugar onde Dora, protagonista de *Central do Brasil* de Walter Salles, desmaia.
19. 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.
20. *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).
21. *Piranhas*: cidade fundada no século XVIII às margens do rio São Francisco, do qual ela é o último ponto navegável

- Juazeiro do Norte, célèbre pour les pèlerinages. Considéré comme un saint par la population nordestine, il est un véritable mythe ainsi qu'un héros de la littérature de *cordel*.
20. *Forró* : musique et danse traditionnelles du Nordeste qui se joue avec les instruments suivants : triangle, accordéon et *zabumba* (gros tambour plat), parfois accompagnés d'un *pandeiro* (sorte de tambourin).
  21. Piranhas : ville fondée au XVIII<sup>e</sup> siècle sur les rives du fleuve São Francisco dont c'est le dernier point navigable avant d'ouvrir sur le canyon filmé à l'ouverture du film *Baile Perfumado*. Ville marquée par la résistance à Lampião et aux *cangaceiros*.
  22. Voir Da Cunha Euclides, *Os sertões*, Record, Rio de Janeiro, 2000, 596 p.
  23. Le film a été sélectionné à Cannes en 2005 (Un certain regard).
  24. Pour rappel, Nelson Pereira dos Santos avait situé l'action du film *Vidas secas* (1963) en 1940-1942.
  25. Debs Sylvie, *Brésil, l'atelier des cinéastes*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 148-150.
  26. Texte narré : “La ville de São Paulo souffre aux yeux de l'étranger naïf comme le produit de vertus humaines extraordinaires. On y trouve à première vue les exemples de discipline, de ténacité, d'énergie et de capacité qui caractérisent la vie des peuples appelés à réaliser une extraordinaire mission civilisatrice. Le carnaval est terminé. Il ne nous reste plus que la douce mémoire des joies passées. Ce sont les conséquences de la fatigue, de la danse et de l'abus d'alcool. Si tous les maux étaient si simples ! Celui-ci au moins a un remède immédiat. À l'heure de la migraine, ne perdez pas la tête ! Faites-la fonctionner. Prenez de l'aspirine !”
  27. Le narrateur interroge : “C'est quoi le bonheur ? Un sentiment profond. Une joie sans fin. Mais ces moments peuvent perdre de leur magie. Avec la nouvelle Aspirine, ces moments heureux peuvent durer, et parfois même pour toujours.”
  28. Voir : <https://letras.mus.br/lamartine-babo/689972/>.
  29. Voir : <https://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/125750/>.
  30. Voir : [www.letras.com/karina-buhr/1687390/](http://www.letras.com/karina-buhr/1687390/).
  31. Frevo : genre musical carnavalesque et danse du Pernambouco.
  32. Voir : [www.letras.com/ceu/1233642/](http://www.letras.com/ceu/1233642/).
  33. Voir : [www.albumcancionyletra.com/veronica\\_de\\_victor-iturbe-el-piruli\\_\\_\\_12198.aspx](http://www.albumcancionyletra.com/veronica_de_victor-iturbe-el-piruli___12198.aspx)
  34. Voir : <https://letras.mus.br/capiba/900150/>.
  35. *Mira Ira* de Karina Buhr : <https://letras.mus.br/karina-buhr/1657696/>.
  36. *O que me importa* de Marisa Monte <https://letras.mus.br/marisa-monte/167214/>.
  37. *A alma do osso* (2004) et *Andarilho* (2006).
  38. *Não creio mais em nada* de Paulo Sergio. Voir : <https://letras.mus.br/paulo-sergio/742607/>.
  39. Voir : [www.letras.com/noel-rosa-musicas/1280545/](http://www.letras.com/noel-rosa-musicas/1280545/).
  40. Voir : <https://letras.mus.br/chico-buarque/292206/>.
  41. Voir *Conversa com Marcelo Gomes* : [www.revistacinetica.com.br/entmarcelogomes.htm](http://www.revistacinetica.com.br/entmarcelogomes.htm).

#### FILMOGRAPHIE

*O homem das multidões* (2013) *L'homme des foules*, coréalisé avec Cao Guimarães  
*Era uma vez eu, Verônica* (2012) *Il était une fois Verônica*  
*Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2008), coréalisé avec Karim Aïnouz  
*Cinema, aspirinas e urubus* (2005)  
*Sertão de acrílico azul piscina* (2004), coréalisé avec Karim Aïnouz  
*Clandestina felicidade* (1998)  
*Maracatu, maracatus* (1995)

#### SCÉNARIO

*Ausência* (2014), de Chico Teixeira  
*Tudo que Aprendemos Juntos* (2014) de Sérgio Machado  
*O homem das multidões* (2013) *L'homme des foules*, avec Cao Guimarães  
*A casa de Alice* (2007) de Chico Teixeira  
*Deserto feliz* (2007) de Paulo Caldas  
*Cinema, aspirinas e urubus* (2004)  
*Madame Satã* (2002) de Karim Aïnouz

**SYLVIE DEBS** Maîtresse de conférences à l'Université de Strasbourg, spécialiste du cinéma brésilien, ancienne attachée culturelle au Brésil et au Mexique. Auteure de nombreux articles ainsi que des ouvrages suivants : *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du sertão : émergence d'une identité nationale* (2002), *Brésil, l'atelier des cinéastes* (2004), *Cinema e cordel : um jogo de espelhos* (2014).

**RÉSUMÉ** L'article analyse la filmographie de Marcelo Gomes pour en tracer l'évolution et les principales caractéristiques.

**MOTS-CLÉS** Marcelo Gomes – cinéma brésilien – Pernambouco – cinéma d'auteur – sertão – condition humaine

- antes que ele se abra no cânone filmado na abertura de *Baile perfumado*. Cidade conhecida por sua resistência a Lampião e aos cangaceiros.
22. Ver Da Cunha Euclides, *Os sertões*, Record, Rio de Janeiro, 2000, 596 p.
  23. O filme foi selecionado para o festival de Cannes em 2005 (*Un certain regard*).
  24. Vale lembrar que Nelson Pereira dos Santos situou a ação de seu *Vidas secas* (1963) em 1940-1942.
  25. Debs Sylvie, *Brésil, l'atelier des cinéastes*, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 148-150.
  26. Texto narrado: “A cidade de São Paulo se apresenta aos olhos do forasteiro, ainda pouco informado, como produto de extraordinárias virtudes humanas. Nela se encontram, à primeira vista, os exemplos de disciplina, de pertinácia, de energia e de capacidade 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 da fadiga, da dança e do abuso de bebidas alcólicas. Mas fossem tão simples assim todos os males! Esse, ao menos, tem remédio imediato. Na hora da dor, não perca a cabeça! Tome aspirina, e mostre que tem cabeça.”
  27. O narrador questiona: “O que é a felicidade? Um sentimento profundo. Uma alegria sem fim. Mas esses momentos podem perder sua magia. Com a nova cápsula de Aspirina, os momentos de felicidade podem ser duradouros e, às vezes, para sempre.”
  28. Ver <https://letras.mus.br/lamartine-babo/689972/>.
  29. Ver <https://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/125750/>.
  30. Ver [www.letras.com/karina-buhr/1687390/](http://www.letras.com/karina-buhr/1687390/).
  31. Frevo: gênero musical carnavalesco e dança típica de Pernambuco.
  32. Ver [www.letras.com/ceu/1233642/](http://www.letras.com/ceu/1233642/).
  33. Ver [www.albumcancionyletra.com/veronica\\_de\\_victor-iturbe-el-piruli\\_\\_\\_12198.aspx](http://www.albumcancionyletra.com/veronica_de_victor-iturbe-el-piruli___12198.aspx)
  34. Ver <https://letras.mus.br/capiba/900150/>.
  35. *Mira Ira*, de Karina Buhr. Ver <https://letras.mus.br/karina-buhr/1657696/>.
  36. *O que me importa*, de Marisa Monte. Ver <https://letras.mus.br/marisa-monte/167214/>.
  37. Trilogia iniciada com *A alma do osso* (2004) e *Andarilho* (2006).
  38. *Não creio mais em nada*, de Paulo Sergio. Ver <https://letras.mus.br/paulo-sergio/742607/>.
  39. Ver [www.letras.com/noel-rosa-musicas/1280545/](http://www.letras.com/noel-rosa-musicas/1280545/).
  40. Ver <https://letras.mus.br/chico-buarque/292206/>.
  41. Ver *Conversa com Marcelo Gomes*, disponível em [www.revistacinetica.com.br/entmarcelogomes.htm](http://www.revistacinetica.com.br/entmarcelogomes.htm).

**SYLVIE DEBS** Professora doutora titular na Universidade de Estrasburgo, especialista em cinema brasileiro, ex-adida 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* (2014).

**RESUMO** O artigo apresenta a filmografia de Marcelo Gomes analisando sua evolução e principais características.

**PALAVRAS CHAVE** Marcelo Gomes – cinema brasileiro – Pernambouco – cinema de autor – sertão – condição humana