



Recebido em 15/08/2020

Aceito em 27/08/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.33346

## DOSSIÊ

# História, sertão e devir-sensível em *Cinema aspirinas e urubus*

History, sertão and becoming-sensitive  
in *Cinema aspirins and vultures*

**Marcelo Fidelis Kockel**

Doutorando em História e Cultura Social pela UNESP/Franca

orcid.org/0000-0003-3709-4330

[marcelo.kockel@gmail.com](mailto:marcelo.kockel@gmail.com)

**RESUMO:** Nossa proposta é observar de que maneira o filme *Cinema aspirinas e urubus* (2005), do diretor Marcelo Gomes, funciona como um dispositivo para pensar a *história* e o *sertão* enquanto multiplicidade em produção, algo que vai além de uma “representação” e de um referente “real”, formando um emaranhado complexo e caótico que se ramifica em diferentes discursos. Assim, ao analisar a película, não desejamos a construção de uma resposta, certeza ou verdade definitiva, mas, sim, estabelecer intertextualidades, propor novas perguntas e colocar um pensamento em movimento, tornando-o sedutor, provocador e discutível entre os historiadores, a fim de sofisticar o seu saber e procurar caminhos mais críticos e criativos diante dos impasses atuais da produção historiográfica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. História. Sertão.

**ABSTRACT:** We intend to observe how the film *Cinema aspirinas e urubus* (2005), by director Marcelo Gomes, works as a device for thinking about history and the sertão as a multiplicity in progress, something that goes beyond a “representation” and a “real” referent, forming a complex and chaotic tangle that branches into different discourses. Thus, when analyzing the film, we do not want to cement an answer, a certainty or a definitive truth, but rather to establish intertextualities, to suggest new questions and put a thought in motion, making it seductive, provocative and debatable among historians, in order to enhance their knowledge and seek more critical and creative paths in relation to the current impasses of historiographical production.

**KEYWORDS:** Cinema. History. Sertão.

## Introdução

Incorporada na vida cotidiana desde os finais do século XIX, a produção audiovisual logo passou a interessar ao universo dos historiadores. Segundo o historiador Eduardo Morettin, questões sobre as relações entre *História* e *Cinema* podem ser vistas desde 1898, na revista *Cultures*, na qual há uma tentativa de análise acerca destas duas formas de expressão. Entretanto, é somente a partir da década de 1970, com o advento da *Nova História* e uma considerável ampliação dos objetos e métodos de abordagens para a compreensão do passado, que o número de artigos, livros

e debates dedicados ao tema multiplicou-se; ingressando de maneira definitiva na composição historiográfica. (MORETTIN, 2007, p. 39)

Um dos grandes responsáveis por essa incorporação foi o historiador francês Marc Ferro, que via o filme como uma “contra-análise” da sociedade, na medida em que possibilitaria a leitura de questões latentes relativas ao poder político em determinados contextos históricos. Para ele, a câmara revelaria o segredo, tiraria as máscaras, mostrando o “lapsus” de uma sociedade (FERRO, 1976, p. 202.)

No Brasil, essa relação foi amplamente difundida a partir da década de 1990, com teses e dissertações que procuraram trabalhar os textos do próprio Ferro ou as contribuições de Pierre Sorlin, que havia elaborado na década de 1980 uma *sociologia* do cinema, visando uma análise das formas cinematográficas em relação ao contexto social de sua produção. Para o crítico de cinema e historiador francês, um filme é sempre um documento sobre a relação de uma sociedade em determinado presente com o seu passado histórico.

Apresentando uma proposta que vá além da ideia de cinema como documento histórico que se refere a algo que lhe exterior, o historiador Alexandre Busko Valim (2011, p. 285) aponta que muitos historiadores, ao se proporem a analisar a relação entre formas cinematográficas e a história, tendem a debruçar-se na contextualização, por não dominarem a teoria ou a técnica e, com isso, não veem as particularidades desse objeto. Como saída para esse engessamento do contexto (ou seja, do cinema como documento de decodificação de uma época), Valim propõe um estudo que procura equilibrar “a teoria cinematográfica, a crítica cinematográfica e a história do cinema” (2011, p. 285).

Em sintonia com essa proposta, procuraremos dedicar-nos ao exame dessas relações entre cinema e história, visando compreender o filme como o próprio acontecimento, singular na sua materialidade sensível, modulada, e não um enunciado de reconhecimento sobre algo que lhe antecede. Ou seja, nossa proposta visa entender o cinema não como representação de um referente, mas sim como um enunciável que constitui a sua própria realidade. (FRANÇA, 2003, p. 113).

Tomando como ponto de partida o pensamento rizomático de Gilles Deleuze, para se pensar a história enquanto multiplicidade em produção, que vai além de uma identidade e de uma verdade únicas, formando um emaranhado complexo, caótico, que se ramifica em diferentes discursos (HUR, 2003, p. 189), escolhemos como objeto de pesquisa o filme *Cinema aspirinas e urubus* (2005), dirigido pelo cineasta Marcelo Gomes, a fim de analisar as construções discursivas sobre o sertão, a história e o devir-sensível dos personagens que aparecem ao longo da película.

## **O sertão na história do cinema brasileiro**

O sertão foi palco para a construção de diversas tramas do cinema nacional, inserido em diferentes momentos e de diversas maneiras nos filmes brasileiros, desde o

*Ciclo do Cangaço* nos anos 50, avançando pelo *Cinema Novo* na década de 1960, até chegar ao cinema de *Retomada*<sup>1</sup> nos meados dos anos 90.

Uma das primeiras produções relevantes sobre o sertão foi *O Cangaceiro*, idealizado logo após a morte de Corisco em 1940, dirigido por Lima Barreto em 1952.<sup>2</sup> O filme narra a história de Teodoro que, ao ser perseguido pelo inimigo, encontra-se na encruzilhada entre fugir do sertão com a mulher amada ou permanecer no local. Afirmando-se como autêntico sertanejo, o protagonista prefere morrer a deixar sua terra: “Nasci aqui, aqui vivo e aqui morro. Seja como for”. As palavras de Teodoro revelam a intenção do filme – a consonância entre o homem e o sentimento de pertencimento à sua terra, o sertão, visto como espaço de valentia.

Em 1962, Carlos Coimbra dirige o filme *Lampião, rei do Cangaço* – uma mistura de banguê-banguê, poesia de cordel e folclore nordestino, contemplado com a presença de beatos, vaqueiros e contadores de histórias. Claramente inspirado no *western* americano, o filme apresenta uma visão estereotipada do cangaceiro – despolitizado, vinculado a desordem e a selvageria.

Os elementos apresentados nos filmes do “nordestern” (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 231) ganhariam novas significações na obra de Glauber Rocha – cineasta do *Cinema Novo*. Apesar da curta distância temporal, há um afastamento muito significativo entre as duas formas cinematográficas de entender e representar o homem do/no sertão. A consciência crítica e a declarada intenção de chamar a atenção do país para si próprio são proposições desse segundo momento. (ANDRADE, 2011, p. 42). Segundo Ismail Xavier, o *Cinema Novo* transformou o sertão num *microcosmo da nação* (XAVIER, 2002), num imperativo de luta, face ao desenvolvimento desigual do país no contexto dos anos 1960.

Sabemos que Glauber Rocha, como outros artistas naquela década, trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico de seu trabalho. [...]. Afirmava então o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular (XAVIER, 2007, p. 15).

*Deus e o diabo na terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, propõem essa discussão do processo identitário brasileiro em

---

<sup>1</sup> Com o fim da *Embrafilme*, fechada pelo governo Collor em 1990, sob o pretexto da austeridade de gastos do Estado, o cinema brasileiro sofreu com uma crise de produção. Com a queda do presidente, em meados de 1992, o vice-presidente Itamar Franco tomou posse, reestabelecendo o Ministério da Cultura que havia sido extinto por Collor. Foi criado também a Secretaria para o Desenvolvimento do audiovisual e a Comissão de Cinema pelo decreto 575, numa revisão dos artigos vetados por Collor na lei 8.401. Em 20 de junho de 1993 foi promulgada a lei 8.685, que ficou conhecida como lei do Audiovisual que incentivava a captação de recursos, estimulando o patrocínio privado a partir da diminuição de encargos.

Nesse contexto, surgiram vários filmes em meados da década de 90 que ficaram conhecidos pela *Retomada* do cinema brasileiro. Ver: Nagib (2002)

<sup>2</sup> No início da década de quarenta é anunciado o fim do Cangaço. A morte de Corisco seria símbolo de sua derrota. O Estado Novo pôs a funcionar toda uma maquinaria de esquecimento do cangaço. A imprensa passa a ser intimidada a silenciar os seus feitos. A partir de então, os cangaceiros são tratados como criminosos comuns. Assim, as narrativas dessa época enfatizam o seu lado cruel e violento – imagem que se tornara clássica com o filme de Lima Barreto. Ver: Albuquerque Jr (2009, p. 230-231).

torno do sertão. Com o uso de luz estourada e sem filtros e o cenário da caatinga de Alagoas, *Vidas Secas* – baseado no clássico da literatura de Graciliano Ramos – revela a paisagem semiárida nordestina, porém, diferentemente dos filmes do *Ciclo do Cangaço*, não afirma qualquer afinidade entre o homem e o espaço sertanejo em que habita. O que se revela é a intensa dificuldade de sobrevivência diante da miserável condição social que é oferecida. Fabiano, personagem principal, nem se reconhece como gente, vê-se como um bicho que vive em condições desumanas.

*Deus e o diabo na terra do Sol*, por sua vez, tem a intenção de realizar uma *epopeia* que revele os elementos socioculturais do sertão: da opressão ao messianismo religioso. Assim Glauber, segundo Ismail Xavier (2007, p. 142), cristaliza o semiárido nordestino em um projeto estético-ideológico, foco de resistência cultural, em que se engendra a identidade nacional dentro de uma visão dialética da história. O sertão seria, então, um espaço-denúncia, um espaço-vítima da sociedade capitalista, da dominação e da alienação burguesa, mas, também, um espaço alegórico que representaria todo o país. Nesse sentido, Glauber Rocha buscou figurá-lo para além do tangível, mitificando-o e transformando-o em um monumento sagrado que representaria a nação (XAVIER, 2009, p. 135).

Em meados de 1990, por sua vez, esse espaço vai se projetar de forma distinta, numa narrativa fílmica mais intimista e rasteira (BOLLE, 2004) – se o sertanejo *cinemanovista* serve a uma alegoria *sertão-nação*, no cinema contemporâneo é ele mesmo em suas circunstâncias, afetos, expectativas e vivências (ANDRADE, 2011, p. 47). Com a *Retomada*, o sertão escapa às metanarrativas e ao projeto político revolucionário do *Cinema Novo*, e o sertanejo é então visto de um modo mais individualizado do que universalista. Segundo Lúcia Nagib, “não é difícil perceber que o Brasil dos filmes recentes, mesmo quando focalizam o sertão ou a favela, é palco de dramas individuais, mais que sociais”. (2005, p. 39).

Se, ao construir sua alegoria, Glauber Rocha necessitava criar um sertão inacessível, num universo perpassado pela escassez e distante do mar, em *Baile Perfumado*, por exemplo, filme de 1996, dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas, tudo transita e se interliga. O clima árido e a terra seca se estendem até a vegetação que margeia o rio São Francisco. “O cangaceiro se envaidece de sua fama, toma uísque e tira fotografia” (ANDRADE, 2011, p. 53) – distante da imagem construída pelo *Cinema Novo*, de um personagem com aura de rebelde romântico, de herói que defendia a causa da justiça social (XAVIER, 2009, p. 95.). Diferente então do *cinemanovismo*, o sertão dos filmes da *Retomada*, assim como o som do *mangue-beat* de Chico Science – trilha sonora de *Baile Perfumado* –, admite a crise de identidade do sertanejo no mundo contemporâneo, inserido na cultura do consumo, do efêmero e do contraditório (ANDRADE, 2011, p. 53-54.).

Nesse cenário surge a figura de Marcelo Gomes (Recife, 1963) que, durante o curso de Comunicação Social, cria, em Recife, entre os anos 1989 e 1990, o *Cineclub* *Jurando Ving* na sala *José Carlos Cavalcanti Borges*, atual sede do *Cinema da Fundação Joaquim Nabuco*. Em 1991, é contemplado com uma bolsa para estudar cinema na *Universidade de Bristol*, Inglaterra. Na volta ao Recife, em 1993, funda, com os cineastas Adelina Pontual e Claudio Assis, a produtora de curtas-metragens

*Parabólica Brasil*. (GOMES, 2020). Imbuído pelo *mangue beat*, Marcelo realiza o curta *Maracatu, Maracatus* (1995), recebendo os prêmios de Melhor Curta, Som Direto e Ator no *Festival de Brasília*. O filme trata da relação entre o arcaísmo e a modernidade do maracatu nas regiões periféricas do Recife, apontando as diferenças culturais entre as várias gerações de integrantes, onde os elementos da tradição afro-indígena e a cultura pop dos anos 1990 se aglutinam.

Em 1998, dirige o curta *Clandestina Felicidade*, inspirado no livro *Felicidade Clandestina* de Clarice Lispector, que recebe o prêmio de Melhor Curta no Festival de Gramado. O filme narra a infância e a descoberta do mundo pelo olhar curioso da criança-escritora Clarice Lispector em Recife nos finais dos anos 1920.

Já em 2002, Marcelo Gomes roteirizou o filme *Madame Satã*, filme dirigido por Karim Aïnouz, que retrata a vida de João Francisco dos Santos, transformista e frequentador do bairro boêmio da Lapa, no Rio de Janeiro dos anos 1930. A trama se inicia no ano de 1932, com João preso e o rosto desfigurado, para apresentar o cotidiano do malandro – a vida como negro, pobre, artista, presidiário, pai adotivo de sete filhos e homossexual e seu ciclo de amizades – como referência a cultura marginal do início do século XX. O filme é uma composição intimista que constrói o percurso da personagem que se concretiza na performance artística de João como “Madame Satã”.

Segundo Lúcia Nagib (2006, p. 72), o cinema brasileiro nos anos 90, no qual os filmes de Marcelo Gomes supracitados se inserem, na impossibilidade de se reencenar o projeto nacional, cria utopias que se realizam na “ausência”. As tramas estariam, então, mais voltadas a posturas particulares, intimistas, e aspectos pontuais relacionados aos sujeitos que, em meio a encontros inesperados e acasos, conduzem as construções narrativas. (XAVIER, 2000, p. 109).

[Uma] face do cinema contemporâneo têm sido a reiteração do motivo do encontro de dois estrangeiros singulares que, em princípio, estão marcados por uma radical alteridade, mas que se interceptam mutuamente num momento que termina por marcar decisivamente suas vidas. [...]. O característico aqui não é o fato de que tais encontros sejam exclusivos do mundo moderno, mas de se criar um quase gênero do cinema atual, sinalizador de um “humanismo” multicultural de tipo distinto daquele mais clássico, que envolvia encontros em que a relação entre dois indivíduos era pautada pelo que eles representavam enquanto membros de uma etnia, de uma classe social, de uma nacionalidade. Agora há casos em que interessa mais justamente o que não decorre diretamente dessa “representatividade” de cada um; instala-se uma relação oblíqua entre os atributos das personagens e o eixo do conflito em que estão inseridos (XAVIER, 2000, p. 111-118).

Nesse contexto, elegemos o filme *Cinema aspirinas e urubus*, dirigido por Marcelo Gomes no ano de 2005, como objeto de análise deste texto, à medida que o mesmo possibilita a caracterização desses elementos das tramas cinematográficas contemporâneas – um cinema com narrativas abertas, fragmentadas e incompletas, em que o sujeito se mostra desassossegado e consciente da sua transitoriedade, incerteza e instabilidade.

Esses filmes, enquanto esquemas específicos de pensamento, apresentam e fazem pensar a realidade, ampliando nosso sentimento de mundo para além da realidade imediata. O que eles mostram, através de seus estilos e formas de

linguagem, são personagens em trânsito, em estado de desamparo profundo, em meio a um meio difuso, um mundo que já não é nem pode ser regido pelos critérios espaciais tradicionais (FRANÇA, 2003, p. 36).

Desse modo, há a possibilidade de entender esse cinema da transição do século XX para o XXI não como uma leitura do real, mas como uma experiência estética que produz diferentes temporalidades, uma opção menos redutora, à medida que pode ser pensado através de afetos, sensações, encontros, acasos e subjetividades – uma alternativa às reflexões políticas que escapam aos pressupostos da representação e da identidade nacional.

Assim, as formas tradicionais de se pensar a política se esfacelam, dando lugar a uma compreensão mais fragmentada e subjetiva da mesma, de modo que a experiência sensível deve ser explorada. O cinema, uma vez que possua a capacidade de reconfigurar a “partilha do sensível” que define o comum de uma comunidade, de introduzir novos objetos e sujeitos nela, de tornar visível o que não era visto e fazer ouvir falantes os que não eram percebidos, caracteriza-se como uma nova forma de fazer e de pensar a política (RANCIÈRE, 2005, p. 38).

Para criar novas figuras do comum, não basta que as relações de poder e de sujeição surjam como tema dos filmes; é necessário, também, que essas produzam signos e relações capazes de desestabilizar o ordenamento social vigente, alcançando formas sensíveis de experimentar o espaço e o tempo (GUIMARÃES, 2015, p. 50). Essa relação sensível/sensorial significa questionar a tarefa do cinema brasileiro: não a de única e exclusivamente representar o país, mas, sim, a de exibir corpos errantes e desterritorializados, seus trajetos e expectativas, a insensatez de suas ações e desejos (FRANÇA, 2010, p. 2003).

A partir dessa perspectiva, o foco que Marcelo Gomes, diretor de *Cinema aspirinas e urubus*, e também outros cineastas provenientes do Nordeste – Karim Aïnouz, Paulo Caldas, Hilton Lacerda, Lírio Ferreira, Claudio Assis<sup>3</sup> –, dá às particularidades, ao privado e à ausência de um povo representante da nação para caracterizar o sertão, não pode ser considerado menos político que a estética-política *cinemanovista*, à medida que se está em causa uma comunidade do cinema que “partilha do sensível” caracterizado pelo devir minoritário, subjetivo, fragmentado e privado.

---

<sup>3</sup> Ver os filmes: *Cinema aspirinas e urubus* (2005), dirigido por Marcelo Gomes, com participação no roteiro de Karim Aïnouz e Paulo Caldas; *O Céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz; *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz; *Baile Perfumado* (1996) de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, com participação no roteiro de Hilton Lacerda; *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas, com participação no roteiro de Marcelo Gomes; *Árido Movie* (2006), de Lírio Ferreira, com participação no roteiro de Hilton Lacerda; além dos filmes *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2012), roteirizados por Hilton Lacerda e dirigidos por Claudio Assis – que no início dos anos 1990 havia fundado, junto com Marcelo Gomes, a produtora de curtas-metragens *Parabólica Brasil*.

Nota-se uma contribuição mútua entre esses cineastas, formando uma comunidade de cinema que procura inventar um sertão no cinema brasileiro contemporâneo. Entretanto, apesar disso, não se identificam como um movimento, tal como o *Cinema Novo*, apenas partilham um “sensível” e um “mundo comum”, que não seria nunca simplesmente um *ethos*, uma estadia que resultaria na sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. Seria, sim, uma distribuição polêmica das maneiras de ser e de suas “ocupações” num espaço de possíveis. Ver: Ranciere (2009, p. 63).

Se o povo falta, já não há consciência, evolução, revolução, é o próprio esquema da reversão que se revela impossível. Não haverá mais conquista de poder pelo proletariado, ou por um povo unido e unificado [...], pois o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político. (DELEUZE, 2007, p. 262).

Esse dever minoritário ganha força em Ranulpho – um dos protagonistas de *Cinema aspirinas e urubus*. “A única história que sei contar é a minha”, responde o nordestino quando solicitado a contar uma história. Na impossibilidade de contar algo mais amplo e universal, Ranulpho “inventa” um povo, contando a trajetória de um nordestino (supostamente a sua) que vai ao Sudeste do país e depara-se com preconceitos e estereótipos. Mais adiante o protagonista afirma que nunca saiu do sertão, contradizendo o que havia contado. Aqui, a questão que importa não é mais a verdade dos acontecimentos narrados, mas a própria construção do sertanejo apresentada por Ranulpho.

O que o cinema deve aprender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o dever da personagem real quando ela própria se põe a “ficcionar”, quando entra em “flagrante delito de criar lendas”, e assim contribuir para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. (DELEUZE, 2007, p. 183.)

Ranulpho, nesse sentido, fabula; dessa história que conta, retira forças para se afirmar e, no seu próprio dever, tenta se encontrar. Assim a estrada, os acasos, os encontros e o trânsito pelo sertão ganham força no filme de Gomes, que vê neste e noutros protagonistas do filme seus “intercessores”.

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

Nesse movimento de intercessão, *Cinema aspirinas e urubus* atravessa dimensões de experiências individuais, e isso, no entanto, não implica a perda de potência política. No filme, o sertão aparece na busca de um povo pela invenção da própria imagem, no movimento que relaciona o gesto estético do autor com os atos de fala dos personagens, que, em trânsito, seriam menos um desvendamento de um Brasil profundo que um esquadramento de espaços e tempos para inventar mundos possíveis. (LIMA, VIEIRA, 2013, p. 15).

### **A história no sertão de *Cinema aspirinas e urubus***

A película se inicia num quadro no qual observamos, à direita, um primeiríssimo plano do retrovisor esquerdo que reflete parte do rosto de Johann – um dos protagonistas do filme. No lado esquerdo do quadro encontramos a vegetação árida do sertão e, ao centro, a estrada que percorre o automóvel. No horizonte, um céu branco e a configuração de morros em um tom acinzentado. Em meio aos ruídos do motor, surge a

música “Serra da Boa Esperança”, interpretada por Francisco Alves que toca no rádio do veículo. É através do rádio, também, que o locutor informa “dia 18 de agosto de 1942”, comunicando notícias sobre os campos de batalha durante a 2ª Guerra Mundial e sobre os “soldados” que, financiados pelo governo, partem com destino à Amazônia.

Mais adiante no filme, uma chamada informa os dias e horários da partida do cargueiro e um convite é feito aos interessados: “Avante soldados da borracha! E o Brasil sempre em marcha”. Johann, na sequência da chamada, pergunta a Ranulpho, o outro protagonista, que divide a viagem com o alemão: “Mas como assim?”, e o nordestino responde: “O governo pega os retirantes, os miseráveis e manda tudo para a Amazônia. Chega lá, cê tem que ficar trabalhando no seringal, fazendo borracha pra americano usar na guerra”. Dando sequência ao diálogo, o alemão questiona: “E quem paga essa passagem?”, sem hesitação, Ranulpho assevera: “o governo. Tu nunca viu não? Os trens empesteados de... de gente. Pra Amazônia é de graça”.

O plano-sequência inicial e o diálogo supracitado trazem acontecimentos históricos – Segunda Guerra Mundial, Política de Boa Vizinhança, Estado Novo, Batalha da Borracha –, bem como diversos elementos típicos do período retratado na película – o automóvel, o rádio, o trem – característicos do processo de modernização que ocorria no início do século XX. Sobre isso, nos *extras* do DVD (2006), Mauro Pinheiro Junior, diretor de fotografia do filme, afirma:

[...] a gente partiu do conceito que o caminhão trazia a novidade, trazia também a coisa da globalização mercadológica, trazia também uma pessoa de outro lugar, um alemão, no meio da Segunda Guerra, com alguns implementos tecnológicos que estava acontecendo na Alemanha, ele estava numa empresa alemã que estava se instalando nesse momento no Brasil.

Segundo Pinheiro, há uma diferença clara entre o caminhão – os seus materiais, as suas texturas e as suas cores – e o universo por onde ele transita – o sertão. O ambiente inóspito externo opõe-se ao mundo inovador de dentro do veículo. O rádio, elemento interno do caminhão, é característico dessa inovação. É através dele que os viajantes entram em contato com o mundo, e atualizam-se sobre os acontecimentos. A importância desse meio de comunicação fica clara já no final do filme, quando Johann descobre que deverá ser deportado, devido à nova posição política do Brasil diante da Guerra.

Funcionando como fonte de entretenimento e de notícias, o rádio também possui como característica o caráter publicitário. Por exemplo, a propaganda dos seringais e o convite feito aos soldados através das ondas sonoras, comentados acima, destacam a importância dos “soldados” da borracha como algo que deve ser financiado e incentivado pelo Estado, como se o Brasil estivesse “atrasado” e esse trabalho fosse necessário para o progresso do país.

Outro meio de comunicação que aparece como novidade e elemento de propaganda é o próprio cinema. Num exercício metalinguístico, o mesmo fomenta a narrativa e aparece em meio à vegetação árida como elemento dissonante da realidade do sertão, anestesiando o público e objetivando a venda: a aspirina é apresentada como remédio imediato para a dor, com *slogans* como: “O fim de todos os males!”, “Na hora da dor não perca a cabeça, tome aspirina e mostre que tem cabeça!”, “Com as novas cápsulas de

aspirina, os momentos de felicidade podem ser duradouros e, às vezes, duram para sempre!"; "Aspirinas trazendo o futuro!".

Os *slogans* trazidos pelo viajante alemão seriam a modernidade que desloca a rotina (e retina) das pequenas comunidades sertanejas, inserindo, assim, o elemento novo: a propaganda, sua linguagem e promessas, funcionando como ponte que desloca o regime de temporalidade habitual do sertão.

Levando em consideração que Johann viajava como representante comercial da Bayer, indústria química e farmacêutica, fundada em 1863, e provinha do regime nazista, o alemão utilizava um modelo de propaganda do regime totalitário. Essa, segundo Hitler, em sua obra autobiográfica *Minha Luta (Mein Kampf)*, deveria ser simples, emotiva e popular, restringindo-se a pouquíssimos pontos, repetidos incessantemente pela ação de formas estereotipadas, possibilitando, assim, condições de assimilação. Portanto, o predomínio da imagem sobre a explicação, do sensível sobre o racional. O essencial era atingir o coração das massas, compreender o seu mundo maniqueísta e representar os seus sentimentos (PEREIRA, 2007, p. 256-257).

Assim, os filmes-propaganda que Johann utilizava junto aos *slogans* apresentavam uma visão deslumbrante da beleza natural brasileira, trazendo o cenário da Serra dos Orgãos, localizada nas cidades de Guapimirim, Majé, Petrópolis e Teresópolis, no Estado do Rio de Janeiro, além de imagens de várias cachoeiras, especialmente das Cataratas do Iguazu, no sul do país. O filme exibia também imagens de prédios da capital Federal, Rio de Janeiro, para certificar um país do futuro, em processo civilizatório de modernização e progresso, em contraste com o arcaísmo do sertão. A proposta era gerar um encantamento que promovia a ideia de um "Brasil Maravilhoso", para pessoas que não conheciam elementos das grandes metrópoles – como o cinema, a luz elétrica e os edifícios, bem como as belezas naturais do Sul e Sudeste do país.<sup>4</sup>

Não por acaso, uma das cidades com a qual Johann se depara, ao longo de sua viagem, chama-se *Triunfo*. Lá, Johann e Ranulpho encontram a ideologia do moderno professada, sobretudo, pela liderança local, uma espécie de coronel do sertão, característico do período oligárquico. Em uma sequência do filme, Claudionor, o mandatário, aproxima-se de Johann e propõe comprar todo estoque do remédio, para que ele próprio divulgue e revenda o produto na região. Mais adiante, em um cabaré, o líder local discursa: "meus prezados, Triunfo vai ser a capital de todo sertão. Estamos inaugurando uma nova era e por isso eu quero brindar a proeza desse alemão autêntico que veio de lá do outro lado do mundo para trazer futuro para essa cidade!".

Se a aspirina apresenta o progresso, o futuro do país, Claudionor, por sua vez, enseja a figura do *urubu* – ave que está presente no sertão, integrando numerosos bandos, e que se alimenta das carcaças de animais mortos. A metáfora inscrita no título serve como personificação da elite do país, do empresário/coronel, braço direito do

---

<sup>4</sup> As imagens utilizadas por Johann foram retiradas do filme *Brasil Maravilhoso* (1928-1930), dirigido pelo naturalista Alfredo dos Anjos, retratando suas viagens pelo Brasil. Para mais informações sobre outros filmes do início do século XX que retratavam o natural e o seu significado ideológico, ver: Gomes (1986).

Estado durante o ciclo nacional desenvolvimentista, que acredita ser preciso industrializar o país, fornecendo à população menos abastada condições de trabalho assalariado, de consumo e cultura moderna, a fim de igualar o progresso do país aos padrões europeus.

No filme, Ranulpho se apresenta como a tensão entre esse modelo de civilização europeu e o sertão arcaico. Ao mesmo tempo, questiona Johann – “viu, o povo é cismado, pirangueiro, mesquinho, do tempo do ronco... Como é que o moço vai convencer eles a comprar um remédio novo para esse povo atrasado?” – e o tranquiliza – “não se aperreie não que aqui o cabra tá seguro, não tem bomba que chegue nesse fim de mundo!”, “aqui nem guerra chega” –; entretantes Ranulpho claramente despreza a comida enlatada industrializada, artificial e desconhecida, pedindo “comida de verdade”, “comida de panela”. Nesse caso, há a valorização daquilo que é da terra, que é natural e primitivo.

Partindo dessas premissas, não seria equivocado dizer que a “História” atua no filme de forma tensionada, entre os limites da 2ª Guerra e o Sertão dos anos 1940, do Estado Novo, a Política da Boa Vizinhança e os regimes totalitários, do moderno e do primitivo. Uma história vista pelo retrovisor do caminhão – signo da modernidade – que se dissolve no plano das relações afetivas entre Ranulpho e Johann.

Nesse sentido, a história então apresentada pelo filme possui algumas características que são atribuídas aos *road movies*, que geralmente exibem:

[...] imagens de um veículo em movimento, transportando seres humanos por uma estrada; uma iconografia relevante do veículo e da infraestrutura que o faz funcionar; paisagens abertas, com poucas marcas de civilização; um protagonista em exílio, acompanhado de uma segunda pessoa com quem forma um casal pelo menos durante uma parte do caminho; uma sequência narrativa com três momentos de intensidade (pegar a estrada; estar na estrada; pegar a estrada novamente); uma modalidade narrativa que expressa a condição contingente do protagonista; uma interação de mídias que frequentemente põe em cena o rádio instalado no veículo. (MOSER, 2008, apud PAIVA, 2009, p. 3)

Segundo Walter Salles (2005), cineasta brasileiro, os *road movies* seriam a extensão de uma condição que é intrínseca ao homem – o nomadismo. Porém nem todos os filmes de estrada são iguais. Há infinitas correntes. Dentre as quais, por exemplo, há aquelas que revelam um desconforto com uma identidade nacional – caso de *No Decurso do Tempo* (1976), do alemão Win Wenders. Há, também, aquelas que acompanham a crise existencial de um personagem, como em *Flores Partidas* (2005) de Jim Jarmusch. E há filmes em que aparecem as duas tendências, como o caso de *Cinema, aspirinas e urubus*, em que os personagens agem e derivam por causa de suas próprias indagações, mas também porque a história se encarrega de interferir em suas perambulações.

Segundo Genilda Azeredo (2015, p. 7), é como se o filme se constituísse a partir de um discurso histórico voltado para a macropolítica – a guerra, a batalha da borracha, o Estado Novo e ciclo nacional desenvolvimentista, a política da Boa Vizinhança e a crença no progresso e modernização – e micronarrativas de sujeitos que perambulam pelo sertão nordestino. Nessa variação do jogo de escalas, do macro ao micro, seria possível construir uma nova modalidade de história, atenta aos indivíduos percebidos em suas relações com outros indivíduos.

A escolha pelo individual, ao acompanhar o fio de algo particular procura, ao mesmo tempo, dar conta da multiplicidade dos espaços e dos tempos e das relações nas quais esse indivíduo se inscreve (REVEL, 1998). Diante disso, a “História” – discurso pretensiosamente “verdadeiro” – confunde-se com a perspectiva subjetiva do personagem, num *jogo de suplementariedade*<sup>5</sup>, em que os mundos reais e imaginários se influenciam mutuamente, em um princípio de *indiscernibilidade*.<sup>6</sup>

Partindo dessas considerações, nossa análise, a partir desse momento, estará pautada pela maneira como os protagonistas se relacionam uns com os outros e com espaço que configura a película. E também pelas construções territoriais e temporais que os mesmos produzem ao longo do filme.

### **O sertão como fronteira e devir: encontros afetivos, ácidos e venenosos.**

Lançando mão do expediente *in media res* – técnica literária por meio da qual se inicia a história pelo meio, em vez de pelo início (*ab ovo ou ab initio*), a narrativa se introduz apresentando o alemão Johann, um dos protagonistas, já em movimento. Não sabemos quando ele pega a estrada, dando início à viagem, tampouco o que motivou sua vinda ao Brasil e ao sertão nordestino.

Gradativamente o personagem é apresentado e, ao vê-lo por inteiro, identificamos sua pele branca, cabelo ruivo e olhos claros; suas características físicas se complementam em seus acessórios: relógio dourado, suspensórios; logo, então, percebemos uma dissonância entre o sujeito e o espaço no qual o mesmo se encontra – o sertão árido. Tal distinção fica ainda mais evidente quando ouvimos sua voz, falando português com sotaque estrangeiro.

Nesse momento em que Johann aparece diante da vegetação seca da região, surge no rádio a música “Serra da Boa Esperança”, composta por Lamartine Babo e interpretada por Francisco Alves, que canta: “Ó minha serra, eis a hora do adeus, vou-me embora/ Deixo a luz do olhar no teu luar, adeus.”

Nesses trinta segundos iniciais, só com uma canção, um estrangeiro que acaba de chegar e observa, e um cenário que queima, o filme joga com a aparente imobilidade do enredo. A montagem do filme vai no contrafluxo daquilo que o cinema nos acostumou a aceitar – a ação constante, aquilo que Deleuze (2007) propõe como sendo uma *imagem-movimento*.

Na contramão dessa imagem sensório-motora, as situações não se prolongam em ação ou reação, e o tempo, não mais submetido ao movimento, confunde-se com a continuidade da vida interior dos personagens, que envolvidos em situações óticas e sonoras puras encontram-se condenados a perambulação em espaços desativados e

<sup>5</sup> Entendemos por suplemento aquilo que se acrescenta, um excesso, uma plenitude enriquecendo outra plenitude. Ver: Derrida (2017, p. 177).

<sup>6</sup> “[...] não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber e não há sequer lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade” (DELEUZE, 2007, p. 16)

vazios. São puros videntes, em estado de flutuação, entregues ao movimento ou a sua própria cotidianidade. A esse tempo que parece suspenso, Deleuze (2007, p. 323), costuma categorizar como *imagem-tempo*. Aquilo que perde em ação e reação, ganha em vidência; o problema para o espectador não é mais “o que veremos na próxima imagem?”, mas sim “o que há para se ver na imagem?”.

Quando Ranulpho entra em cena, a narrativa ganha mais clareza relativamente ao que seja *imagem-movimento*, a ação de fato, porém o filme já impregnou os olhos do espectador. Esse, então, seria o segredo do filme: fingir que não fala sobre nada, mas fala sobre as coisas mais humanas em blocos de tempos suspensos e gestos menos visíveis. (AUGUSTO, 2012)

Diante da paisagem árida da caatinga, os protagonistas se apresentam como sujeitos diaspóricos, que vagam em busca de uma ressignificação existencial. São pessoas desenraizadas, viajantes, *outsiders*, que se reconhecem no que eles têm de mais humano: medo, angústia, insegurança, desconfiança. Eis, então, que conseguimos identificar o *leitmov* da película. Trata-se de um sujeito que, em meio à paisagem árida, reaproximações e desencontros, engendra um jogo de relações afetivas, que se explicam e se constroem na diferença.

Dentre esses encontros fortuitos, destacamos o que ocorre entre o alemão Johann e o nordestino Ranulpho, que passa a partilhar a viagem e o protagonismo da narrativa. As motivações e as origens de cada um vão sendo reveladas pouco a pouco. Em um diálogo de poucas palavras, Ranulpho pergunta ao alemão: “o moço veio de onde?”. “Eu sou da Alemanha”, responde Johann. “Não, homem. Perguntei de onde o moço começou essa viagem, de onde o moço veio com esse caminhão, não de onde o moço é, viu”, completa o nordestino que, em seguida, é arrebatado com uma resposta de Johann: “Comecei no Rio de Janeiro”. “Eu vou para onde o moço veio... tentar a vida. Cansei dessa... desse lugar aqui. Esse buraco”, assevera Ranulpho.

Sabemos, então, que, desde o Rio, o alemão vem vendendo aspirinas, perambulando pelas cidades brasileiras, exibindo filmes que fazem propaganda do produto. Sabemos também que Johann é da Alemanha e que de lá saiu durante o Terceiro Reich e a Segunda Guerra. Já Ranulpho, sabemos mais adiante na película, é de Bonança, mas, como Johann, não é de lá que vem. Vem de lugar nenhum, buscando sair do sertão e chegar ao Rio de Janeiro.

À primeira vista, as diferenças pautam as tentativas de comunicação; cada qual à sua maneira coloca-se numa posição de cautela e rude desconfiança. Em outro momento do filme, quando Johann decide contratar o nordestino como ajudante, observamos essa dinâmica:

*Johann:* – Olha, eu não posso lhe pagar mais do que 800 mil réis.

*Ranulpho:* – 800, é? Vou aceitar somente para ajudar o moço na viagem, viu?

*Ranulpho:* – Qual é o negócio do moço?

*Johann:* – Medicamentos.

*Ranulpho:* – Qual remédio?

*Johann:* – Se chama aspirina. Já ouviu falar?

*Ranulpho:* – Vi o nome escrito ali.

*Johann:* – É novo. Ácido Acetilsalicílico.

*Ranulpho:* – Se ajudar a matar a fome desse povo aí, o moço vai é fazer dinheiro.

*Johann:* – Como se chama você?  
*Ranulpho:* – Ranulpho. E o seu mesmo, como é que se diz?  
*Johann:* – Johann  
*Ranulpho:* – Podia repetir?  
Johann repete duas vezes, depois resmunga algo em alemão.  
*Ranulpho:* – Quê?  
*Johann:* – E o seu? Repete de novo.  
*Ranulpho:* – RA-NUL-PHO.  
*Johann:* – Você é sempre assim?  
*Ranulpho:* – Assim como?  
*Johann:* – Assim, assim ácido.  
*Ranulpho:* – Podia me explicar?  
*Johann:* – Não...

Assim os personagens se apresentam - ácidos como a aspirina. Enquanto um veio da guerra, o outro quer sair do sertão; um se alimenta de comida enlatada, o outro prefere “comida de panela”; um dorme dentro do caminhão, o outro fora; um prefere cinema de sala fechada, o outro, ao ar livre.

No caminhão de Johann, perambulando pelas cidades do sertão e vendendo aspirinas com o artifício do cinema, ambos – à medida que Ranulpho passa a ajudar o alemão – partilham afetos, ambições e angústias, em meio às suas diferenças. Assim, ao partilhar, cada existente singular diante da singularidade do outro é exposto a sair da sua simples identidade em si e de sua pura posição para se expor à multiplicidade, à alteridade e à alteração (NANCY, 2002, 176).

Nessa relação com o outro, então, percebemos a mudança dos personagens e o início de uma amizade. Um indício disso se dá na passagem em que ambos fazem pausa para almoçar. O detalhe do cruzamento dos talheres sugere que ali se inicia uma relação amistosa e o primeiro contato subjetivo dos protagonistas. A comida enlatada que comiam até então – signo de modernidade – não é um hábito comum do sertanejo, que pede “comida de verdade”, “comida de panela”. Por sua vez, a carne de bode servida no almoço é de “gosto forte” para o alemão.

A passagem emblemática do filme que define melhor essa afeição se dá quando Johann, debilitado por uma picada de cobra, é vigiado por Ranulpho. Nesta sequência, vemos o sertanejo em primeiro plano com Johann ao fundo. A montagem da cena dá ideia de passagem de tempo e estagnação; os personagens se encontram parados para que o alemão se recupere devido ao envenenamento. Vulnerável, por conta do estado febril, Johann declara seu medo de morrer e pede para Ranulpho lhe contar uma história:

*Ranulpho:* – A única história que sei contar é a minha.  
*Johann:* – Conte essa. Deve ser melhor que a minha.  
*Ranulpho:* – É a coisa mais sem graça. Começa pelo nome da cidade que eu nasci. Se chama, com licença da palavra, Bonança. Umas cinco casas, uma cruz no meio, uma viva alma, um sol de lascar. Um dia eu olhei pro lado, olhei pro outro e disse: “é hoje”. Arribei.

Na sequência, Ranulpho pergunta se o alemão está dormindo e, sem resposta, julga-se sozinho dando continuidade à história:

*Ranulpho*: – Penei, penei, penei mais cheguei lá... na capital. Quando a fome começou a bater, eu voltei, fiquei com medo de morrer de fome. Pensa que levar uma derrota nas costas é triste? Também, lá é assim: nordestino só serve de mangação. Juntava o povinho todo assim e ficava falando: “Fala aí, novo rapaz! Mais um paraíba... é verdade que você bota a peixeira debaixo das calças que nem cangaceiro? Você come calango, é?” Aí eu baixava a cabeça. Agora não, agora vai ser diferente. Eu nem cheguei lá e já é diferente. Agora eu vou chegar e falar com ele assim: “Como é, rapaz? Repita aí de novo. Calango? Como o calango e o cu da sua mãe, filho da puta”! E aí eu vou pegar a carteira de trabalho assinada com o emprego na fábrica da Aspirina e vou mostrar na cara dele assim, ó. No dia seguinte vou escrever uma carta para minha mãe contando do novo funcionário da fábrica. E ela vai abrir e vai ler para todos os moradores de Bonança ouvir.

Não sabemos se o monólogo de Ranulpho corresponde ou não à sua história propriamente dita, porém isso pouco importa na narrativa. O que importa é como o protagonista fabula, como se afirma no próprio devir e constrói a imagem da sua relação de alteridade e identidade.

Logo após essa cena, a cobra volta a aparecer na narrativa, porém, agora, a mesma é enfrentada corajosamente por Johann, caracterizando a mudança do alemão em relação ao espaço, antes inóspito, e ao outro, antes ácido, como a aspirina.

Em agradecimento a Ranulpho pelos cuidados enquanto estava combatido pelo envenenamento causado pela picada, Johann ensina o sertanejo a dirigir o caminhão e a transmitir os filmes no projetor. Na sequência final do filme, quando Johann descobre que poderá ser deportado e decide fugir em direção à Amazônia, é a vez de Ranulpho se solidarizar com o amigo, emprestando-lhe suas roupas.

Na estação, antes da partida para os seringais amazonenses, as motivações e condições são diferentes. Ranulpho prefere seguir caminho (supõe-se que para o Rio de Janeiro), e quando questionado por Johann sobre desistir de embarcar no trem, ele responde: “eu não, vou enfrentar, vou fazer o que tu vai fazer na Amazônia. Vou fazer meu destino... porque meu destino é outro”. Então Ranulpho doa suas roupas ao alemão, para que o “moço” possa se parecer com os moradores do sertão, “ter cara de paraibano”, e, dessa maneira, ir embora no trem sem correr o risco de a fiscalização o apanhar.

Johann, em contrapartida, doa o seu caminhão a Ranulpho para o mesmo seguir o seu destino. Destino incerto, porém, pois o emprego na fábrica de aspirina não irá se concretizar, à medida que a mesma foi tomada pelo governo depois que o Brasil declarou guerra à Alemanha. Aqui, nessa sequência final do filme, não há certezas, mas indicação; indicação de que a busca prossegue e de que as vidas foram deslocadas e se puseram em devir – um “devir-sensível” que “é o ato pelo qual alguém não para de devir-outro (continuando ser o que é)”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 209.)

Nesse processo de transitoriedade, a imagem do sertão é construída pelos personagens. Para Johann a região é o ponto de chegada, enquanto que, para Ranulpho, o ponto de saída. Os dois migrantes, errantes, veiculam sentimentos, formas de ver o mundo e de esquadriñar o espaço e o tempo. Há, em cada um, diferentes sertões e diferentes temporalidades (LIMA; VIEIRA, 2013, p. 4).

Ranulpho pontua certo desconforto em relação ao sertão, rejeitando-o, “um buraco”, e as pessoas que nele vivem, “esse povo”, ao se referir aos habitantes da região. Johann questiona: “Esse povo que o senhor está falando, o senhor também não faz parte dele, não é?”. Ranulpho responde gesticulando “mais ou menos” indicando uma indecisão e a ambiguidade no pensamento do sertanejo. O discurso do sertão como atrasado, arcaico, incivilizado, e do povo, “gente pirangueira, mesquinha, do tempo do ronca”, aparece constantemente em sua fala. A relação com o lugar se constitui pela negação, pela resistência ao pertencimento e pela ênfase na diferença que possui em relação aos outros habitantes.

Johann, ao colocar-se em movimento, longe do Terceiro Reich, encontra nesse espaço uma crença maior na possibilidade da vida, potencializada pelo encontro com o outro mundo. O sertão é, então, para o alemão, a segurança diante do perigo da guerra e do nazismo, uma escapada da morte, mas também uma abertura para a descoberta, um mundo desconhecido em que se pode acreditar.

A diferença entre os sertões fica evidente quando o sertanejo pergunta ao alemão: “O que é que o moço acha de interessante num lugar tão miserável como esse?... aqui é seco e pobre” – ao que Johann indaga: “Mas pelo menos não caem bombas do céu”. Logo Ranulpho balbucia: “aqui nem guerra chega”.

Assim o sertão se afigura a ambos como fronteira – não compreendida como limite, mas como local de passagem, mutação e subversão, regido por princípios de reversibilidade e reciprocidade. Não depende de sujeitos constituídos e identidades fixas; aprende-se a viver na contingência e na incompletude (SILVA, 2005, p. 17-18). Ao invés de buscar origens, fixar identidades, os protagonistas racham, produzem a diferença e o devir. Johann, vestido de sertanejo, segue sua aventura rumo à Amazônia, enquanto Ranulpho segue adiante, em meio a voos de urubu, em seu caminho-liberdade.

Desse modo, ao projetar corpos para fora do território identitário dos personagens, relacionando-os com lugares distantes, mas mentalmente próximos, o filme de Marcelo Gomes possibilita que cada espectador crie conexões e comunidades de pertencimento imprevisíveis. (FRANÇA, 2010, p. 230).

A ideia de atravessar fronteiras e criar novas conexões indica que a construção da imagem do sertão não foi edificada, que os caminhos estão abertos e o sujeito que transitar por ele não possui mais a obrigação de chegar ao mar, nem constituir a alegoria de um povo, de uma identidade pré-fabricada, como no *Cinema Novo*. Se preferir, ele pode ir para Amazônia, como fez Johann; o que importa é manter-se sempre no caminho.

O sertão está de passagem e sua travessia é muito semelhante à vida, como assevera Riobaldo, personagem errante de *Grande sertão: veredas*: “Sertão sendo do sol e os pássaros: urubu, gavião – que sempre voam, às imensidões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a vida. Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais longe” (ROSA, 1986, p. 479). Seria então ao mesmo tempo o mundo, o não-lugar e o que está dentro da gente, conforme salienta Riobaldo.

O espaço construído pelos personagens seria uma intercessão da imagem sertanezina do próprio diretor. Esse duplo devir entre autor/personagem fica evidente

quando consideramos que o roteiro do filme foi inspirado no relato de viagem do tio-avô de Marcelo Gomes, conhecido por Ranulpho Gomes. E mais, quando o próprio diretor afirma em entrevista que consta nos extras do DVD (2006):

Como retratar esse sertão? Eu decidi retratar o sertão de uma forma extremamente pessoal, tanto na abordagem da fotografia quanto na direção de arte. [...] Eu optei por uma luz extremamente contrastada e estourada que faz com que a geografia se torne quase sem cor, que o céu se torne todo branco e essa luz que incomoda as pálpebras dos olhos – que é essa para mim – a luz do sertão.

Essa luz estourada da fotografia de Mauro Pinheiro Junior salienta a tonalidade sépia que caracteriza a poeira da estrada, a aridez da vegetação, a dureza das pedras e o calor abrasivo que permeiam o caminho. Tudo sugere hostilidade e desencanto diante de uma paisagem inóspita. Em entrevista, quando questionado sobre essa superexposição de luz que preenchia a película, Marcelo Gomes assevera:

Eu queria construir o sertão da minha memória afetiva, o sertão que eu lembro das minhas viagens desde pequeno, que me causavam uma impressão muito grande, aqueles silêncios espaciais e aquela luz que parece que vai furar as pálpebras. Eu imaginei que esse alemão, vindo de um clima temperado, chegando no sertão pela primeira vez, vai ter esse problema de ftofobia, vai ver o sertão superexposto. Mas você tem o sertanejo que está fugindo da miséria, do sertão que é quente, árido e seco, ele só consegue ver isso. Então é a visão desses dois personagens que impregna a paisagem (GOMES, 2005).

Essa recordação afetiva, vinculada a lembranças da infância do diretor, abre espaço para pensarmos a memória como um dispositivo que atua no fluxo de tempos dissimétricos e coexistentes, não se restringindo a uma versão única e linear, apresentando-se como uma multiplicidade contínua, um movimento que não para de se alterar, dobrar-se e atualizar-se dentro do fluxo sensível de seus atores sociais, ou seja, uma coexistência entre tempo, ser e devir, que constrói diferentes tipos de lembranças e percepções (DELEUZE, 2012, p. 157).

Assim, a memória não está fixa, presa, a apenas uma temporalidade (não é passado, não é do passado e não representa o passado), não é restituição, recuperação, mas, sim, um vínculo com as emoções de quem lembra e, portanto, flutua sob a ótica da atualização, que canaliza, seleciona e molda a recordação, em que o presente funciona como molde, filtro, lente, que se interliga ao passado em uma rede de afetos e reflexão.

Diante dessas considerações, no âmbito da escrita historiográfica, conforme propõe Jacy Alves de Seixas (2002, p. 44) em suas indagações sobre a relação entre memória e história, devemos considerar a primeira “como tal” e estabelecer um diálogo que pudesse informar à segunda os seus procedimentos próprios que não se reduzem aos métodos historiográficos. Isto é, colocar em pauta a sua função criativa, inscrita na atualização do passado, lançado em direção a um futuro, que se reveste, dessa forma, de toda carga afetiva (SEIXAS, 2001, p. 44-45), o que ocorre no processo de produção e criação de *Cinema aspirinas e urubus*.

Dessa forma, Marcelo Gomes procura no sertão tudo aquilo que o constitui – eventos, experiências, marcas, vestígios de histórias e refugio da história – para nele inscrever um elemento de ficção, transformando-o em um espaço poético, no qual o

passado passa a coexistir com o presente, despertando novas sensações e ressignificações (PIGNON-ERNEST, 2010, p. 8).

Nesse sentido, o sertão caracterizado pelo diretor funciona como uma esfera da coexistência e da heterogeneidade, como algo aberto, múltiplo e em constante devir, não acabado. É uma invenção estética, que passa pelas intensidades do espaço, do tempo e das histórias e vontades dos personagens. Inventar é reconhecer que o mundo não está dado, pronto, mas que é preciso construí-lo enquanto imagem, como problema estético.

Desse modo, é preciso formular um olhar que não tenha pretensão de reproduzir o real, mas colocá-lo em um estado de flutuação e incertezas, pois a postura do filme não é a de que postula caminhos, nem de que estabelece certo ou errado, julgando a ação dos personagens. Assim *Cinema aspirinas e urubus* enuncia, acompanha vidas em movimentos sem submetê-las a esquemas (LIMA, VIEIRA, 2013, p. 22).

### Considerações finais

Algumas características apresentadas em *Cinema aspirinas e urubus* aparecem em outras obras posteriores de Marcelo Gomes, sobretudo nos filmes *Viajo porque preciso e volto porque te amo* (2010), dirigido com Karim Ainouz, e o *Homem das multidões* (2003), dirigido com Cao Guimarães. A intimidade, o cotidiano, o corpo, a paisagem e o devir são questões que perpassam boa parte desses trabalhos. Em todos eles, é possível identificar uma atenção especial ao micro, a valorização da imagem e do tempo em detrimento do fluxo narrativo. (GONÇALVES, 2014, p. 16.)

São, nesse sentido,

[...] obras que se voltam às delicadezas, às insignificâncias, às pequenas epifanias do cotidiano. Numa palavra: obras sobre quase nada, filmes que parecem recusar a história em benefício do ‘simples acidente’, do simples fluir da vida. O que se percebe é um desejo de retorno às próprias coisas, retorno ao aberto e ao mundo, uma vontade de filmar o curso da vida sem conflito nem tensão, sem depender de uma trama ou ficção dominante. (GONÇALVES, 2014, p. 11.)

Assim, esses filmes costumam apontar para algo mais frágil, sutil, tênue e banal: como o vento de um espaço vazio, o calor de uma região, os ruídos de um automóvel, máquina ou cidade, um certo tom de azul, uma lágrima, o silêncio. Trata-se de devires, mais do que histórias. São descrições puras que emergem como potências sensoriais e afetivas, fora de um esquema sensorio-motor de ação e reação. Trata-se de um cinema de vidência, de um olhar que se propõe mais livre, poético, sensorial. (GONÇALVES, 2014, p.17.)

Tais características podem ser facilmente identificadas com aquilo que ficou conhecido como “cinema de fluxo”, termo que começou a ser delineado no início dos anos 2000, sobretudo a partir da publicação de três artigos da revista *Cahiers du Cinéma*: *Plan contre flux*, de Stéphane Bouquet (nº 566, março de 2002); *C'est quo ice plan?*, de Jean-Marc Lalanne (nº 569, junho de 2002); *C'est quo ice plan? (La suite)*, de Olivier Joyard (nº580, junho de 2003.), para delimitar filmes com os seguintes atributos:

No lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos da vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em

detrimento da psicologia e do discurso. Filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença ao tempo e a passagem dos fatos. Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma “rítmica do olhar”, é criar a sensação mais que o sentido. (OLIVEIRA JR, 2013, p. 147.)

Nessa perspectiva, ainda que não totalmente, *Cinema aspirinas e urubus* constrói uma imbricação criativa entre território espacial (sertão), temporal (Segunda Guerra, Nazismo, Estado Novo, Política de Boa Vizinhança, Batalha da Borracha) e existencial/afetivo, deslocando-se da ideia de sentido e de referente real. Uma narrativa que não se apresenta por essências, mas pela passagem, pelo devir-sensível e sensorial. Já não há verdade nem aparência, já não há uma forma invariável, um ponto profundo sobre o sertão. Há, sim, um ponto de vista que não para de se transformar em um devir idêntico a ele – o que Deleuze (2007, p. 178) chama de metamorfose do verdadeiro.

Assim, ao analisar a película, não desejamos a construção de uma resposta, certeza ou verdade absoluta, mas, sim, estabelecer intertextualidades, propor novas perguntas e colocar um pensamento em movimento, tornando-o sedutor, provocador e discutível entre os historiadores, a fim de sofisticar o seu saber e procurar caminhos mais críticos e criativos diante dos impasses atuais da produção historiográfica (KRAMER, 1992, p. 137).

## Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

ANDRADE, Émile Cardoso. *O cinema brasileiro contemporâneo e a invenção do sertão-mundo: errâncias a céu aberto*. 2011. 167 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília. Instituto de Teoria Literária e Literaturas. Brasília, 2011.

AUGUSTO, Heitor. Cinema, aspirinas e urubus. *Revista Interlúdio*, 17 dezembro 2012. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=4730>. Acesso em: 16 de dezembro de 2019

AZEREDO, Genilda. Territórios afetivos em Cinema, aspirinas e urubus: a articulação de códigos como sedução poética. *Rebeca*, v. 8, p. 1-13, 2015. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/198/70>. Acesso em 09 de janeiro de 2020.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 566, Paris, março de 2002.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo* (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1977.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade?. In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

GOMES, Marcelo. *Omelete Entrevista*. 2005. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/omelete-entrevista-o-diretor-de-cinema-aspirinas-e-urubus>. Acesso em: 16 de dezembro de 2019.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro (1898-1930). In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio. Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo/Rio de Janeiro, Brasiliense/Embrafilme, 1986.

GONÇALVES, Osmar. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Narrativas sensoriais*. Ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GUIMARÃES, Cesar Geraldo. O que é uma comunidade de cinema?. *Revista Eco-Pós* (Online), v. 18, p. 45-56, 2015. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/viewFile/1955/2026](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1955/2026). Acesso em: 14 de novembro de 2019.

HUR, Domenico Uhng. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. *Athenea Digital*, 13(2), 2003.

JOYARD, Oliver. C'est quoi ce plan? (La suite). In: *Cahiers du Cinéma*, n. 580, Paris, junho de 2003.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica, e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. (Org). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LALANNE, Jean-Marc. C'est quoi ce plan?. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 569, Paris, junho de 2002.

LIMA, Érico Araújo; VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. Cinema, Aspirinas, Urubus: Perambulação, Fabulação, Encontros e Alteridade. *Revista Passagens*, v. 1, p. 1-23, 2013.

MARCELO Gomes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa559061/marcelo-gomes>. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOSER, Walter. Présentation. Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion. In: *Cinéma*, vol. 18, n° 2-3, Québec: Univ. du Montréal, 2008, pp. 7-30. apud PAIVA, Samuel. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. *Revista Rumores*, Edição

6, vol. 1, set./dez. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51167/55237>. Acesso em: 16 de janeiro de 2020.

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

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada - depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *La création du monde ou la mondialisation*. Paris: Galilée, 2002.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise em scene no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. São Paulo: Papirus, 2013.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O triunfo do Reich de Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945). In: CAPELATO et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

PIGNON-ERNEST, Ernest. *Face aux mur*. Paris: Delpire, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

REVEL, Jacques. (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Froteira, 1986.

SALLES, Walter. “Cinema, aspirinas e urubus” une forma e geografia. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 de novembro de 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2711200516.htm>. Acesso em: 09 de dezembro de 2019

SEIXAS, Jacy Alves de. Os tempos da memória: (Des)continuidade e projeção. Um reflexão (in)atual para a História? *Proj. História*, São Paulo, (24), junho, 2002.

\_\_\_\_\_. Percursos de memória em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia. (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: UNICAMP, 2001.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. O conceito de fronteira em Deleuze e Sarduy. *Textos de História*, v. 1/2, p. 17-25, 2006.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du Cinéma*. Paris, Aubier, 1982.

VALIM, Alexandre Busko. Cinema e História. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da História*. Elsevier Brasil, 2011.

XAVIER, Ismail. Microcosmo em celuloide: o sertão do buriti e “dos gerais”, ou o sertão das “vidas secas”?. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, dezembro 2002. Disponível em: <http://feeds.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0112200214.htm>. Acesso em: 14 de janeiro de 2020.

\_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro nos anos 90*. Entrevista à revista Praga – estudos marxistas, São Paulo, Editora Hucitec, nº 9, junho de 2000, p. 97-138.

\_\_\_\_\_. O cinema brasileiro dos anos 1990. In: MENDES, Adilson (Org.). *Ismael Xavier – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.