

# REPRESENTAÇÕES E TEMPORALIDADES DO SERTÃO EM CINEMA *ASPIRINAS E URUBUS*

DOI: 10.5935/2177-6644.20200017

REPRESENTATIONS AND  
TEMPORALITIES OF THE SERTÃO IN  
CINEMA *ASPIRINA E URUBUS*

REPRESENTACIONES Y  
TEMPORALIDADES DEL SERTÃO EN  
CINEMA *ASPIRINAS E URUBUS*

Ledson Marcos Sousa Silva \*  
Johnnys Jorge Gomes Alencar \*\*  
Dikson Almeida Freire \*\*\*

**Resumo:** O objetivo deste artigo é discutir as representações e temporalidades do sertão e do sertanejo operadas em *Cinema Aspirinas e Urubus*, longa-metragem do diretor Marcelo Gomes, lançado no ano de 2005. Para realizar estas análises, problematiza-se estereótipos e a própria experiência das relações sociais entre as personagens do filme, de modo a trazer ao debate problemas de representação e de tempo histórico. Para tanto, tomamos como referência os estudos de Roger Chartier, em que os indivíduos geram representações que por sua vez classificam e delimitam os objetos e, dessa forma, criam práticas. Além disso, a investigação conta com Reinhart Koselleck a partir das categorias de espaço de experiência e horizonte de expectativa. Mediante a análise do cenário e das falas, chegamos à conclusão de que a relação entre as personagens do filme, a representação construída sobre sertanejo e sertão, emanam acepções cristalizadas, sentidos historicamente edificados e significados estigmatizados sobre as referidas noções em questão.

**Palavras-chave:** Longa-metragem. Sertão. Representação. Temporalidade

**Abstract:** The aim of this article is to discuss the representations and temporalities of the sertão and sertanejo operated in *Cinema Aspirinas e Urubus*, a feature film of director Marcelo Gomes, released in 2005. In order to carry out these analyses, stereotypes and the very experience of social relations between the characters of the film are questioned, in order to bring to the debate problems of representation and historical time. To this end, we take as a reference the studies of Roger Chartier, in which individuals generate representations that in turn classify and delimit objects and thus create practices. In addition, the investigation relies on Reinhart Koselleck from the categories of experience space and expectation horizon. Through the analysis of the setting and the speeches, we come to the conclusion that the relationship between the characters of the film, the representation built on sertanejo and sertão, emanate crystallized meanings, historically constructed senses, and stigmatised meanings on the above-mentioned notions.

**Key-words:** Feature film. Sertão. Representation. Temporality.

**Resumen:** El objetivo de este artículo es discutir las representaciones y temporalidades del sertão y del sertanejo operadas en *Cinema Aspirinas e Urubus*, largometraje del director Marcelo Gomes, lanzado en el año 2005. Para realizar estos análisis, se problematiza estereotipos y la propia experiencia de las relaciones sociales entre los personajes de la película, de modo a traer al debate problemas de representación y de tiempo histórico. Para ello, tomamos como referencia los estudios de Roger Chartier, en que los individuos generan representaciones que a su vez clasifican y delimitan los objetos y, de esa forma, crean prácticas. Además, la investigación cuenta con Reinhart Koselleck a partir de las categorías de espacio de experiencia y horizonte de expectativa. Mediante el análisis del escenario y de las líneas, llegamos a la conclusión de que la relación entre los personajes de la película, la representación construída sobre sertanejo y sertão, emanan acepciones cristalizadas, sentidos históricamente edificados, y significados estigmatizados sobre dichas nociones.

**Palabras-clave:** Largometraje. Sertão. Representación. Temporalidad.

\* Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. E-mail: [ledsonmarcos.15@gmail.com](mailto:ledsonmarcos.15@gmail.com)

\*\* Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. E-mail: [johnnysjalencar@gmail.com](mailto:johnnysjalencar@gmail.com)

\*\*\* Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Docente do Centro Educacional Integrado do Seridó - CEIS. E-mail: [diksonrugby@gmail.com](mailto:diksonrugby@gmail.com)

## Entrando no Sertão - Uma introdução

*Cinema Aspirinas e Urubus*, primeiro longa-metragem dirigido por Marcelo Gomes lançado no ano de 2005, tem roteiro assinado por Karim Aïnouz<sup>1</sup>, Paulo Caldas<sup>2</sup> e pelo próprio diretor. Tal obra, que ganhou o prêmio de Melhor Filme da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, pela primeira vez levado por um longa brasileiro, ainda foi indicada para representar o Brasil na edição do Oscar de 2006. Desse modo, Marcelo Gomes, nascido na cidade do Recife, Pernambuco, no ano de 1963, ainda hoje é conhecido e reconhecido pelo trabalho realizado no seu longa-metragem de estreia (ARANTES, 2006).

No filme, que se passa no ano de 1942, em pleno sertão nordestino, as experiências de dois homens distintos se encontram a partir de uma amizade. Johann (Peter Ketnath), apresentado inicialmente como o motorista que guiava o automóvel pelo sertão, é um alemão que fugiu da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e que passou a vender aspirinas (analgésico) pelo interior do Brasil. A outra personagem é Ranulpho (João Miguel), um sertanejo inconformado com sua condição, um homem que sempre viveu no sertão e enxerga na amizade estabelecida com Johann, para o qual ele passa a trabalhar como ajudante, a possibilidade de uma outra vida. A amizade que se inicia após uma carona que Johann oferece a Ranulpho é vivenciada nas viagens que os dois passam a fazer. Juntos, exibem filmes e propagandas do poderoso medicamento. Ao mesmo tempo, apresentam nas telas improvisadas a dinâmica da vida moderna nos grandes centros urbanos, como São Paulo. Nesse meio, Johann demonstra como o produto da aspirina é o remédio “milagroso” para todos os males provenientes da modernidade (CINEMA, 2005).<sup>3</sup>

Na cena de abertura do filme, as letras brancas com o título da obra, apresentadas num fundo cinza, somem na tela por um brilho que emerge por trás e transforma as pálidas letras projetadas em alguns traços confusos, ofuscadas por uma luz “de furar as pálpebras”. O brilho que começa a se desfazer lentamente abre lugar para sons de um motor em funcionamento e em movimento. Pela progressão que o volume dos sons se desenvolve e pela oscilação do funcionamento do motor, onde as ondas sonoras acompanham a dinâmica da péssima estrada, é possível identificarmos que se trata

---

<sup>1</sup> Karim Aïnouz, nascido em Fortaleza-CE no ano de 1966, é diretor de cinema, roteirista e artista visual. Seus trabalhos filmográficos mais conhecidos são os filmes *Madame Satã*; *O Céu de Suely*; *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*; *Praia do Futuro* e *A Vida Invisível*.

<sup>2</sup> Paulo Caldas, nascido em João Pessoa-PB no ano de 1964, é cineasta e roteirista. Conhecido, principalmente, por seus trabalhos filmográficos, como *Baile Perfumado* e *Deserto Feliz*.

<sup>3</sup> Destacamos que quando o texto trata do filme, com exceção do que for referenciado em relação as outras análises da obra, implica numa narrativa que foi realizada a partir da interpretação dos autores ao assistir o longa-metragem em questão para a construção de tais análises.

de um automóvel sendo guiado pelas estradas do “Brasil profundo”<sup>4</sup> (CINEMA, 2005).

A partir da perspectiva interna do automóvel, quando a câmera passa a captar imagens de dentro para fora, é possível perceber a dificuldade encontrada por Johann para guiar o automóvel por um caminho de terra. O esforço com que tal personagem tratava o volante na tentativa de guiá-lo por aquele lugar, até então composto apenas pelo mato seco ao redor da estrada, somente era interrompido pela tarefa de abrir “cancelas”, verdadeiros portões de madeira que bloqueavam o caminho. Naquele lugar tão “distante”, “seco” e “pobre”, até mesmo a estrada parecia ter dono. As porteiras indicavam ao viajante a entrada em outro território, faziam o papel de uma fronteira: aquele, acabara de cruzar uma cerca, entrava na propriedade de alguém. Para o viajante, abrir aquela “cancela”, seguindo a narrativa metafórica apresentada pelo filme, correspondia a abrir uma das portas para o sertão, adentrava e alcançava o interior do Brasil, na mesma medida em que adentramos a narrativa filmográfica e os sertões construídos pelo filme (CINEMA, 2005).

Os sertões, que já foram palco de importantes obras do cinema brasileiro, desde a década de 1950 com filmes como *O cangaceiro*<sup>5</sup> (1953), adentrando os anos de 1960 com *Deus e o Diabo na terra do sol*<sup>6</sup> (1964), clássico do Cinema Novo<sup>7</sup>, são retomados para compor o cenário de *Cinema Aspirinas e Urubus*. Embora o filme penetre em um novo movimento e momento do cinema nacional, alguns traços estéticos das obras de Nelson Pereira dos Santos e/ou de Glauber Rocha se fazem presentes. Na medida em que a discussão elaborada for apresentada iremos explicar os paralelos possíveis.

Partindo dessas considerações iniciais, neste artigo buscamos analisar como as representações e os tempos do sertão e do sertanejo foram operacionalizados na narrativa fílmica. Essas representações, que estão em grande medida inseridas em regimes de verossimilhança, são aqui trabalhadas a partir dos estudos de Roger Chartier (1990; 2002), tratadas como aquilo que nos

---

<sup>4</sup> O Brasil profundo era entendido como o lugar distante do litoral e das maiores cidades, tornando-se quase sinônimo de sertão. Intelectuais como Euclides da Cunha compreendiam que no sertão, ou seja, no Brasil profundo encontrava-se o ser autêntico brasileiro, não corrompido pelo “estrangeirismo” do litoral. Para mais informações sobre o assunto, conferir Ricardo Oliveira (2002).

<sup>5</sup> O CANGACEIRO. 1953. São Paulo. Direção: Lima Barreto. Produção: Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Roteiro: Lima Barreto. Fotografia: Chick Fowle, Ronald Taylor. Edição: Oswald Hafenrichter. Música: Gabriel Migliori. Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro e Vanja Orico, Adoniram Barbosa, Zé do Norte, **DVD**, (105 min.).

<sup>6</sup> DEUS e o Diabo na Terra do Sol. 1964. Rio de Janeiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Junior. Fotografia: Waldemar Lima. Edição: Rafael Justo Valverde. Música: Glauber Rocha, Sérgio Ricardo, Heitor Villa Lobos. Elenco: Othon Bastos, Maurício do Valle, Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Lídio Silva, João Gama, **DVD**, (125min).

<sup>7</sup> O Cinema Novo trata-se de um movimento cultural cinematográfico que envolveu um grupo de jovens intelectuais que articulavam política, cultura e questões sociais em suas obras, produzidas, principalmente, a partir do Rio de Janeiro entre o final dos anos cinquenta e o início dos anos oitenta. Para mais informações sobre o assunto, conferir Alex Viany (1999).

permite ver os “ausentes” (sertão e sertanejo) representados e tornados “presentes”, por este motivo, construídos e elaborados a partir de imagens que fazem parte do mundo social e de suas relações. Ainda buscamos trabalhar tal categoria partindo da compreensão de Chartier, que entende os indivíduos como capazes de criarem representações, por meio de “lutas”, e, dessa forma, classificarem e delimitarem objetos gerando práticas (CHARTIER, 1990; 2002). Ainda destacamos que além de entender o cinema como um documento histórico, pensamos as próprias relações entre formas cinematográficas e a própria produção do sertão. Não é nossa pretensão se debruçar apenas sobre o contexto da obra, porque queremos enxergar algumas particularidades no próprio filme. Desse modo, apoiamo-nos nas discussões de Alexandre Busko Valim (2011) e entendemos que é necessário pensar o contexto, mas equilibrar essas discussões a partir da crítica cinematográfica e da própria história do cinema.

### **O sertão e o sertanejo - representações na tela e nos bastidores**

“Aqui nem bomba chega!”  
(CINEMA, 2005)

Historicamente, atribuem-se ao universo sertanejo significados distintos, por exemplo, lugar do atraso, distante no tempo e no espaço, isolado, longe do litoral, Brasil profundo. O sertão representado e colocado em circulação desde o período colonial brasileiro, começou a ser encurtado, empurrado e delimitado, cada vez mais, para os territórios que são entendidos hoje como o interior da região Nordeste.<sup>8</sup> No filme em questão, o sertão foi nomeado em uma das cenas como um “deserto”, mas não apenas para se referir às analogias espaciais possíveis. Como sugere Maria Elisa Mäder, a ideia de deserto também emana outras percepções importantes, tais como, a ausência de governo, de leis, de educação, de população, de luzes, ou seja, referir-se a um espaço como deserto (aqui nomeando o sertão) é fazer referência à falta de tudo que representa ordem e civilização (MÄDER, 2008). Em que medida o sertão de *Cinema Aspirinas e Urubus* é esse deserto? Neste tópico, buscaremos respostas a essa questão expondo as representações construídas e circuladas por esse longa-metragem.

O sertão, na história do cinema brasileiro, ganhou espaço considerável nas narrativas fílmicas e tornou-se elemento configurador de paisagens e cenários das películas desde o *Ciclo do Cangaço*, nos anos 1950. Na década de 1960, quando as primeiras obras do *Cinema Novo* foram produzidas, já existia uma convenção, ainda que em processo de consolidação, das formas estéticas

---

<sup>8</sup> Para uma melhor compreensão dos usos do conceito de sertão conferir: Janaína Amado (1995); Eivaldo Fagundes Neves (2003; 2012); Candice Vidal e Souza (2015).

de representar o espaço sertanejo, lugar que ficou bem definido no filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos. Com o uso de uma luz estourada e sem filtros, o sertão passou a ser representado como o espaço da luz absoluta, onde a própria iluminação dada como específica do sertão passou a compor a narrativa fílmica. *Deus e o diabo na terra do sol*, filme de Glauber Rocha, mas também da geração do *Cinema Novo*, da mesma maneira tinha grandes relações com a produção dos anos 1950, no entanto, buscava representar o sertão em uma metanarrativa que desse conta das representações mais caricaturadas do sertão que foram veiculadas naquele contexto fazendo usos, por exemplo, dos elementos do cangaço, messianismo, coronelismo, opressão e violência.

Com o *Cinema da Retomada*<sup>9</sup>, que tem suas primeiras obras produzidas na década de 1990, as metanarrativas não são a ordem predominante. A figura do sertanejo, por exemplo, passou a ser tomada com um caráter mais individualista. Sobre essa geração do cinema nacional, Lúcia Nagib (2006) apontou que “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” (NAIGIB, 2006, p. 39). É nessa seara, portanto, que está inserido o filme *Cinema Aspirinas e Urubus*, o qual passaremos a discutir de forma mais específica.

Na narrativa fílmica de Marcelo Gomes, é possível compreender que o sertão é parte da trama. Mais do que cenário, o espaço ajuda a construir o enredo do filme que acontece em movimento por se tratar de um *Road Movie*. O próprio diretor comenta a respeito: “**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” (GOMES, 2005, grifo nosso).

A “luz que parece que vai furar as pálpebras”, descritas por Marcelo Gomes, não é de graça; ela faz parte da narrativa fílmica e das representações a serem consolidadas para aquele espaço. Ainda destacamos que essa luz não se faz presente apenas porque faz referência a uma memória afetiva. A luz intensa tem a ver com o sertão que Gomes deseja construir. E a palavra “construção”, utilizada pelo próprio diretor, interessa-nos muito, afinal as representações do sertão no filme não são o sertão em si, nem o de 1942, quando se passa, muito menos o do início do século XXI,

---

<sup>9</sup> Segundo Melina Izar Marson (2006, p. 11), “o Cinema da Retomada se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema”. No entanto, Melina Marson (2006) ainda chama atenção para o fato de que não se trata de uma nova proposta estética para o cinema nacional, nem configura um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo.

quando foi rodado. O sertão representado em tal obra foi descrito, mas, sobretudo, porque havia sido antes construído.

Portanto, já sabemos que mesmo tendo sido construído, o sertão do longa-metragem fazia em alguma medida referência à memória afetiva e às viagens feitas pelo diretor quando criança. Mas e as personagens, quem são elas e de onde vieram? O diretor também recorre às suas lembranças. Afirma que foram pensadas a partir das histórias das viagens do seu tio-avô, Ranulpho Gomes. Sobre esse fato, discorre Marcelo,

Ele me contava as histórias dessas viagens. Quando ele deixou o sertão da Paraíba ele conheceu um alemão que exibía filmes e vendia aspirinas pelo Brasil inteiro, depois veio a guerra e a fábrica da Bayer foi fechada. Isso é verdade. O resto é construção dos personagens que eu desenvolvi, porque eu não queria criar o estereótipo do sertanejo "bom selvagem", bonzinho. O filme todo são encontros simbólicos, encontros com a morte, o amor, com o desejo de encontrar a felicidade (GOMES, 2005).

Aos encontros simbólicos também podem ser adicionados os encontros com outras personagens sertanejas que aparecem ao longo do filme e que são marcados por estereótipos. Aos oito minutos da narrativa fílmica, aparece o primeiro contato de Johann com um sertanejo. O personagem que é apresentado como nativo surgiu do meio da caatinga com uma espingarda na mão e dirige-se ao alemão com as seguintes palavras: “tu pode me levar ali, adiante? [fazendo o gesto com a mão]”, obtendo resposta com um gesto positivo. Depois de entrarem no caminhão e seguir viagem, o canto de um pássaro rompeu o silêncio do sertão e chamou atenção da personagem sertaneja (CINEMA, 2005).

Sertanejo 1: O senhor ouviu?

Johann: Ouviu o quê?

Sertanejo 1: Pare o carro! Pare o carro, homem! Pare agora! (CINEMA, 2005)

Seguido dessas palavras, e do sertanejo que desce do carro, se ouve o som de um tiro ao fundo. Ele havia saído do caminhão em tom de desespero, correndo para matar uma ave, possivelmente que lhe serviria de alimento. A cena é emblemática a ponto de entendermos aquele sertanejo como um sujeito que faz sua história movido pelo estômago, pecha que foi atribuída a milhares de sertanejos, mormente aqueles que estiveram na condição de retirantes (CINEMA, 2005).

A segunda personagem sertaneja que ganha vida no filme é o típico sertanejo euclidiano, descrito em *Os Sertões*. Homem curvado, pálido, que fala apenas quando lhe perguntam algo, com dificuldade, com uma voz cansada (CINEMA, 2005). A maior parte das personagens ganham tons caricaturados e não estão muito distantes dos sertanejos que tomaram as telas do *Cinema Novo*, resguardadas as particularidades.

As representações carregadas de estereótipos ultrapassam as personagens e também chegam ao espaço sertanejo construído pelo filme. Logo na primeira cena, a imagem aparece com a luz estourada, como já apresentamos. Trata-se de uma convenção para indicar as imagens do sertão, com um sol causticante responsável por ofuscar tudo e todos que estão sobre aquele território. Quanto a isso, o próprio Marcelo Gomes indica suas escolhas:

Eu imaginei que esse alemão, vindo de um clima temperado, chegando no sertão pela primeira vez, vai ter esse problema de fotofobia, 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. E é essa luz branca que passamos três meses no laboratório pesquisando. Foi uma longa pesquisa até chegar a ela (GOMES, 2005).

A câmera sempre registra um dia absoluto ou uma noite absoluta, nunca a transição. A estética do filme, em que não anoitece e nem amanhece, durante todo o período em que o filme se passa, deixa-nos duas imagens de fotografia impregnadas na nossa linguagem para ler e ver o sertão. As cenas diárias foram gravadas todas com o sol a pino para que o céu estivesse limpo e sem nuvens. O diretor pensou em certo momento até mesmo em demitir o diretor de fotografia se ele filmasse o céu azul.

[Risos] É porque se eu tivesse aquele céu azul, a primeira pergunta é: por que aquele personagem quer fugir do sertão? E por que esse outro vê o sertão com essa luminosidade de doer os olhos? O céu iria impregnar o sertão que, na verdade, eu queria que viesse de dentro dos personagens. **E nós construímos esse sertão, que é ficcional e que interessa dramaticamente.** A gente só filmava de 9h a 3h da tarde, só no horário sem nuvem passando, sol a pino, como se fosse derreter os dois, que transformam o caminhão num casulo, numa proteção (GOMES, 2005, grifo nosso).

As escolhas estéticas adotadas no filme foram todas conscientes e explicitadas. O sertão construído e representado pelo filme é visto por duas personagens que olham com intencionalidades diferentes, de lugares diferentes. O alemão enxerga o sertão como um lugar desconhecido; enxerga os detalhes que caracterizam aquele espaço, da luz penetrante à forma com que os sertanejos se organizam, mas para ele o sertão pode ser a salvação. Por sua vez, Ranulpho tem uma visão saturada do sertão. Passou sua vida inteira ali. Só notava as coisas ruins, pois sustentava nelas todos os motivos que tinha para deixar aquele espaço.

Os dois protagonistas, um apresentado como sertanejo e outro como estrangeiro, constroem uma relação a partir das diferenças que carregam. Johann, que viaja pelos sertões do Brasil vendendo aspirinas em um caminhão, é natural da Alemanha, foge da guerra e das bombas que não chegam ao sertão, como assevera o próprio Ranulpho. O caminhão, o rádio e o cinema, que acompanham a travessia do estrangeiro, são tratados como elementos e símbolos do progresso e da modernidade. No entanto, Johann está de passagem, ele não moderniza o sertão com os elementos

que carrega, esses artifícios que se distinguem da experiência sertaneja apenas escancaram as diferenças entre dois mundos. Além desses personagens se distinguirem por suas origens espaciais (os lugares onde nasceram), também se diferem pelos lugares sociais que assumem, pensados aqui como as condições sociais em que foram submetidos ao construir suas referências de mundo, seus anseios e seus medos (CINEMA, 2005).

Uma das cidades localizadas no sertão e que faz parte do itinerário de Johann chama-se Triunfo. Nessa cidade, com a presença de um líder político local, que muito se assemelha com a figura do coronel sertanejo, os protagonistas encontram a ideologia do moderno sendo professada e ansiada. Claudionor, chefe político local, ainda chega a mencionar tal cidade como a possível capital do sertão, e propõe, inclusive, comprar todo estoque de aspirinas de Johann, para que assim ele próprio possa instalar as vendas na cidade que triunfava (CINEMA, 2005).

Ao longo do filme, o sertão é representado como uma condição. Mais do que o espaço, o interior, a ideia de um Brasil profundo, o sertão está em movimento na narrativa como alvo de distintas concepções, de qualidades, formas de vida, relações com o tempo. As palavras de Ranulpho, que reclama do atraso ao mencionar, por exemplo, que ali “nem bomba chega”, alimenta a ideia de que o sertão jamais vai estar conectado com o tempo em que está inserido (CINEMA, 2005).

Para as personagens, que são construídas na alteridade, a única coisa comum aos dois é o desejo de mudar de vida. No entanto, ao longo da narrativa, eles trocam de posição. Johann assume a condição de sertanejo, para fugir dos efeitos da guerra no Brasil, e, por seu turno, Ranulpho assume o lugar de vendedor, fugindo do sertão e do seu próprio destino de entrar na rota da borracha, ou de outro destino sob demanda do Estado. No final, as personagens não chegam a lugar algum. Parecem condenados à retirada. O final poderia ser facilmente confundido com o começo.

### **Temporalidades: (des)encontros no sertão**

No que diz respeito às temporalidades, como podemos pensá-las a partir das relações e experiências entre as personagens e o contexto do longa-metragem? Esta pergunta é a engrenagem principal deste tópico. A dinâmica do tempo construída no filme abre margem à diversas interpretações, se levarmos em consideração as representações de espaço, disputas de caráter político e social, além de fatores econômicos e culturais. O filme, apesar dos estigmas e representações cristalizadas (já discutidas), permite uma imersão específica nas dimensões temporais. Os jogos de tempo são de enorme peso no que tange à poética do filme, manifestando-se



na linguagem, na visão de mundo, na concepção de sujeito que Johann e Ranulpho emanam.

O tempo está no desenrolar do longa-metragem como um todo. As temporalidades afetam os corpos em forma de memória e experiência, e também nas respectivas projeções e expectativas de cada personagem. Falamos isso em razão que pensar a temporalidade dos corpos diz respeito a uma lógica que é social, política e também material. O tempo do corpo manifesta-se através da disciplinarização, dos traumas, das cicatrizes e condicionantes de sobrevivência que aquele sujeito passa. Utilizando-se das categorias de compreensão temporal (espaço de experiência e horizonte de expectativa) propostas por Reinhart Koselleck, vamos focar doravante em entender a percepção de tempo centrada nas duas personagens principais: o sertanejo, Ranulpho, e o alemão, Johann. A título de explicação, são duas categorias de investigação e compreensão “adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político” (KOSELLECK, 2006, p. 308).

As duas personagens se encontram de forma repentina, mas logo firmam seus laços de maneira a trilhar um caminho juntas, por mais que elas sejam bastante diferentes. O alemão começa sua viagem pelo Brasil partindo do Rio de Janeiro, adentrando no sertão. Por sua vez, o sertanejo, Ranulpho, quer sair do sertão rumo ao Rio de Janeiro. Essas oposições são marcantes e registram uma dualidade na forma de entender a historiografia brasileira e a interpretação do Brasil, quer dizer, acepções que marcam dicotomias, por exemplo, rural-urbano, sertão-litoral, regresso-progresso. No longa-metragem, o norteamento que cada personagem tem consigo está relacionado aos vetores e perspectivas com raízes sociais distintas. A multiplicidade do filme apresenta-se nas personagens. Não são homogêneas. Essa distinção se manifesta em experiência e expectativa. Elas seguem de acordo com os objetivos e interesses de cada uma. E se separam devido às condicionantes políticas do contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

De todo modo, as cosmologias de ambas personagens sobre o sertão saltam aos olhos, sobretudo nas expressões discursivas. As falas evocam a visão de mundo de cada uma. Abrem espaço para o espectador pensar na alteridade que se forma entre elas. O jogo é dado logo de início: Ranulpho quer distância do sertão; Johann quer distância da Alemanha. Em dado momento inicial do filme, temos o seguinte diálogo:

Ranulpho: Eu vou para onde o moço veio.

Johann: Para o Rio?

Ranulpho: Tentar a vida. Cansei, cansei dessa... desse lugar aqui, esse buraco.

(...) O moço parece cansado.

Johann: São três meses de viagem. E agora esse Brasil parece que não acaba nunca.

Ranulpho: Lugar que não presta é assim. Demora pra acabar (CINEMA, 2005).

A representação de sertão colocada no filme carrega diferentes estigmas para além da vastidão do mundo sertanejo. Sendo assim, não é difícil imaginar que a fome, o desemprego, os crimes, e as promessas de esperança acabam influenciando uma ideia de tempo *do e no* sertão, na cadência temporal do corpo sertanejo, nas formas de sentir o mundo, na aceleração e desaceleração do tempo. Se o tempo é percebido, então não é estranho considerar que as condições materiais, culturais e políticas da sociedade alterem esta percepção. Diante deste quadro, podemos discutir quais dessas condições, ou seja, quais características estão pautando a cadência temporal do seu corpo [o corpo sertanejo], suas formas de ver e sentir o tempo.

No filme, alguns materiais e elementos dizem respeito à ideia de tempo enquanto futuro, tomada por uma concepção de prosperidade linear. A busca pela glória no mundo externo, que faz a personagem Ranulpho, fala muito dessa concepção de um tempo dividido de acordo com seu espaço. Portanto, no sertão, para Ranulpho, o tempo é atrasado assim como o espaço e também o sujeito. Ranulpho não se relaciona bem com o povo que ali o circunda, que ali habita. Seu encontro com outros sertanejos resulta em contrastes evidentes. Ele não se sente em harmonia com os demais moradores do sertão. A título de exemplo, ao preparar as instalações do cinema para a apresentação durante a noite, ele pede ajuda a um rapaz próximo e diz: “Ô, seu menino. Não pode ajudar aqui a cavar o buraco, não? Pegue umas pedras aí, que adianta aqui o serviço da gente. Não está fazendo nada” (CINEMA, 2005). A última frase é dita com clareza, mostrando a cadência temporal daquele corpo e a diferença em relação ao corpo do próprio Ranulpho. Um contraste evidente, como se ele - Ranulpho - fosse estranho naquele ambiente por questões de trabalho, por uma lógica de negação do ócio. Segundos depois, ele declara mais uma vez para Johann: “Viu? Povo é cismado, pirangueiro, mesquinho, do tempo do ronco. Como é que o moço vai convencer eles a... comprar um remédio novo, com esse povo atrasado?” (CINEMA, 2005). Johann fica em silêncio. Ranulpho não se reconhece no sertão, por mais sertanejo que também seja:

Ranulpho: (...) esse povo só faz sujar seu carro.

Johann: “Esse povo” que o senhor está falando... o senhor também faz parte dele, não é?

Ranulpho: Mais ou menos.

Johann: Como “mais ou menos”? (CINEMA, 2005)

Para além dessas não identificações, o sertão é atravessado por uma temporalidade diferente, mas agora metaforizada por mais elementos materiais: pelo caminhão, pelo cinema e o analgésico, a aspirina. O primeiro, o caminhão, chama atenção de longe. Contrasta com o espaço sertanejo. O caminhão é peça-chave. Ele está no início, meio e fim do filme, mostrando que sua presença naquele contexto é incontornável. O caminhão representa a modernidade. Sabemos que os

projetos de modernidade, sobretudo de cunho europeu, implantados desde o século XIX, influenciando na construção de Estados-nações, projetou articulações e noções de temporalidade. É o caso da ideia de progresso. No Brasil, ao se falar de modernidade, progresso, civilização, prosperidade, fala-se, na verdade, de signos que levam de roldão toda uma concepção de tempo futurístico, onde o futuro é causa da organização do presente. O que levou o historiador francês François Hartog (2014) a chamar tal aceção de tempo de *regime moderno de historicidade*.

Todavia, a personagem Ranulpho acredita que o futuro não entra ali. O tempo é atrasado, em sua concepção. Este sertanejo tem um lampejo de esperança de sair daquele mundo quando se encontra dentro do caminhão de Johann, com as aspirinas e o cinema. O que se encontraria na cidade grande, no litoral, ele encontrou ali. Naquele momento, no trilhar das personagens centrais, duas temporalidades autônomas, manifestadas em visões de mundo, gradativamente se relacionavam. Mas apenas isto. Pois não havia intersecção. São independentes. O tempo do sertão, visto como atrasado, que não acompanha o ritmo das coisas, junto com o tempo da civilização consumista, da produção desencadeada, da indústria, da modernidade, do cinema, dos remédios. Ora, esse encontro é intrigante, porque os tempos passam a conviver e não excluem um ao outro.

Johann percebe que o futuro manifestado e materializado em aspirinas, no cinema e no caminhão não é exatamente aquilo que lhe servia para trazer alguma segurança. Afinal, ele sabe que os produtos que vende não trazem harmonia, esperança para um mundo melhor. A propaganda cínica das aspirinas cujo texto é “Aspirina, o fim de todos os males” não engloba os males e medos de Johann. A aspirina, pelo menos, não resolvia um dos males que atormenta sua consciência, o seu maior temor – voltar à Alemanha em guerra. Da mesma forma, a modernidade prometida numa vida melhor através das aspirinas também não resolveria as desigualdades sociais, os problemas econômicos e políticos que o sertão passava. A modernidade das aspirinas, e sua promessa de melhoras para a vivência seja onde for, apresentava-se de forma cínica e mentirosa.

No desenrolar do longa-metragem, o alemão é abordado pelo serviço burocrático, onde requisitaram a ele sua apresentação e preparo para voltar à Europa o mais rápido possível. Após esse momento, Johann abandona o caminhão, o cinema e as aspirinas, deixando para trás as metáforas do progresso, do futuro e da modernidade. Johann busca fugir para o sertão mais profundo ainda, a região da Amazônia. O tempo que para um é atrasado, na verdade é a salvação para o outro. Lugar de refúgio. Inferno verde que na verdade é zona de proteção. Surge no seu horizonte de expectativa mais um sertão enquanto espaço de segurança, que trazia a esperança de alguma proteção quanto ao perigo da guerra e de tantos outros males humanos. Ora, o mundo e a

temporalidade que o alemão condena, o sertanejo busca. Em outra situação, sobre a dinâmica do trabalho com gado no sertão, as personagens comentam:

Ranulpho: O rio estava tão seco que as vacas estavam fugindo pro lado.

Aí ele teve que cercar.

Johann: Interessante.

Ranulpho: O que é que o moço acha de interessante em lugar tão miserável como este?

Johann: Nunca estive em lugar assim.

Ranulpho: Aqui é seco e pobre.

Johann: Mas, pelo menos, não caem bombas do céu (CINEMA, 2005).

A modernidade do medicamento, do caminhão e do cinema está arrolada ao signo do progresso. Este conceito, contaminado de uma experiência de tempo, é dissolvido no sertão. O universo sertanejo, por um lado, derrete as certezas iluministas, turva as verdades da razão, porque o sertão passa a ser o local de refúgio, de cuidado, de resistência frente à nação que levou o mundo à guerra, frente à Alemanha, o Estado-nação que se via no lugar de ser o norteador de outros Estados. Essa era uma posição marcada pela temporalidade técnica do progresso, conforme aponta Reinhart Koselleck:

O progresso reunia, pois, experiências e expectativas afetadas por um coeficiente de variação temporal. Um grupo, um país, uma classe social tinham consciência de estar à frente dos outros, ou então procuravam alcançar os outros ou ultrapassá-los. Aqueles dotados de uma superioridade técnica olhavam de cima para baixo o grau de desenvolvimento dos outros povos, e quem possuísse um nível superior de civilização julgava-se no direito de dirigir esses povos (KOSELLECK, 2006, p. 317).

Por outro lado, temos o sujeito sertanejo que desvaloriza o sertão por causa de signos e de relações materiais que não se encontram ali. Estaria no litoral uma organização social e material dotada justamente com os signos do progresso. Isso é o que atrai a personagem sertaneja (CINEMA, 2005). Chama atenção que a narrativa orchestra a fuga e a procura das respectivas personagens com base nessa referência de experiência temporal.

Mundos que se apresentam no tempo e no espaço. Portanto, tempo e espaço que enganam, que confundem, que mudam a depender da perspectiva. A relativização do alemão para com o sertão é deveras pertinente para a refletir a respeito do caráter atribuído ao universo sertanejo, seja na mídia, na pesquisa acadêmica e ainda mais nos projetos políticos (muitas vezes tomados de um olhar eurocêntrico e colonizador). Com a relativização do Johann, temos a ideia de que o sertão é possibilidade de vida para um, mas para o outro torna-se inviável. Enquanto o alemão foge da dita civilização, o sertanejo quer ir para o litoral, onde pensa encontrar os elementos completos da modernidade, do futuro, da razão, do progresso. Cada um em busca do tempo do outro, e talvez seja uma busca permanente, se tomarmos a máxima platônica de que buscamos aquilo que não temos. Essa alteridade temporal nos faz perceber que a construção do sujeito também parte da construção

do entendimento das cadências temporais e do espaço social que o circula, que o envolve.

Talvez caiba aqui perguntar: futuro, progresso e modernidade para quem? E, no final das contas, para quem isso serve? O filme permite essa relativização que é pertinente na hora de pensarmos espaço e tempo diversos. A relação construída entre as personagens de *Cinema Aspirinas e Urubus* promove reflexões sobre a responsabilidade de pensar o tempo, especialmente os tempos do sertão e a cadência temporal que age sobre o corpo sertanejo.

### **Saindo do Sertão - considerações finais**

Nossas considerações trazem diferentes aspectos e questões, a começar pela ambientação. A luz estourada, que faz parte da narrativa fílmica, está presente na cena inicial e na maior parte da obra cinematográfica em questão, assim, entramos e saímos do sertão construído pelo filme com as mesmas imagens, as primeiras e as últimas cenas podem ser facilmente confundidas. Essa “confusão”, causada pelas cenas de abertura e encerramento do filme (quase correspondentes), compõe lugar importante na narrativa, uma vez que assume uma qualidade cíclica, embora as personagens tenham assumido lugares diferentes dos que ocupavam no início da trama. Na verdade, ocorre uma inversão de posições por parte dos dois protagonistas.

Ao partirmos de análises que consideraram o filme, mas também os bastidores da produção, destacamos que as representações a respeito do sertão e do sertanejo foram construídas de forma consciente, em que trechos de entrevista com o próprio diretor, trabalhada como fonte, deixa-nos perceber seus posicionamentos quanto à construção dessas imagens. Desse modo, o sertão apresentado e representado é praticamente o mesmo ao longo de todo o filme: o lugar da luz penetrante, das personagens caricaturadas (condenadas à retirada, famintas, curvadas), o sertão do atraso, das paisagens secas e poeirentas, estética endossada pela fotografia de Mauro Pinheiro Junior.

O artigo analisou diferentes temporalidades que perpassam pela obra. Assim como as representações dos sertanejos e os estigmas que configuram determinadas vivências, as temporalidades se manifestam no discurso, na fala das personagens, no diálogo de um alemão e um sertanejo, em suma. Essas configurações temporais estão recheadas de significados que dizem respeito às particularidades das personagens. Significados pautados nas preocupações políticas, sociais, na visão de mundo, nas relações sociais que Ranulpho e Johann foram parte. Essas configurações temporais emanam um caráter de orientação do sujeito. As trilhas selecionadas, o objetivo que cada personagem carrega, instituem-se, também, mediante a perspectiva de tempo. O

tempo histórico ganha contornos de progresso ou de regresso, de prosperidade ou de atraso a partir dos espaços. Mas, como vimos, há uma relativização com base no contexto e na situação que Ranulpho e Johann se encontram. O tempo se expressa na relação com o espaço e no discurso das personagens. Ele se constrói constantemente a partir da busca de refúgio por parte de Johann; e na busca do sonho com um mundo desconhecido, mas erigido discursiva e imageticamente como o melhor dos mundos - o litoral- por parte de Ranulpho.

## Referências

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos Históricos**, v. 8, n. 15, 1995, p. 145-151.

ARANTES, Silvana. “Cinema, Aspirinas e Urubus” disputa vaga em Oscar. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2006.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

MÄDER, Maria Elisa. Civilização, barbárie e as representações espaciais da nação nas Américas no século XIX. **História Unisinos**, v. 12, n. 3, 2008, p. 262-270.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Campinas: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2006.

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

NEVES, Erivaldo Fagundes. Sertão como recorte espacial e como imaginário cultural. **Politéia: História e Sociedade**. 2003, v. 3, p. 153-162.

NEVES, Erivaldo Fagundes. Sertão recôndito, polissêmico e controvertido. In: KURY, Lorelai Brilhante. **Sertões adentro**: viagens nas caatingas (séculos XVI a XIX). Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2012.

OLIVEIRA, Ricardo. Euclides da Cunha, Os Sertões, e a invenção de um Brasil profundo. **Revista Brasileira de História**, vol. 22, n. 44, 2002.

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

VIANY, Alex. Cinema Novo, ano I. In AVELAR, José Carlos (Org.). **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIDAL E SOUZA, Candice. **Paisagem geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro**. 2.ed. Goiânia: Editora UFG, 2015.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O Cangaço no cinema brasileiro**. Tese (Doutorado), Campinas: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2007.

### Fontes

CINEMA, Aspirinas e Urubus. Direção: Marcelo Gomes. Brasil: Rec Produtores Associados, 2005, **Netflix**, (101 min.).

GOMES, Marcelo. **Omelete Entrevista**. 2005. Disponível em:  
<https://www.omelete.com.br/filmes/omelete-entrevista-o-diretor-de-cinema-aspirinas-eurubus>  
Acessado em: 15 de mai./2020.

*Recebido em: 18 de janeiro de 2021.*

*Aprovado em: 01 de março de 2021.*