



UNILAB

**UNIVERSIDADE DA INTERGRAÇÃO INTERNACIONAL
DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA
INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS - IHL
BACHARELADO EM HUMANIDADES**

FERNANDA DE SOUZA SANTOS

**REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO E DO SERTANEJO
EM *CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS***

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2016

FERNANDA DE SOUZA SANTOS

REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO E DO SERTANEJO
EM *CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS*

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira como requisito à obtenção do título de Bacharel em Humanidades.

Orientadora: Professora Doutora Mírian Sumica Carneiro Reis.

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2016

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da Unilab
Catalogação de Publicação na Fonte

S235r

Santos, Fernanda de Souza.

Representações do sertão e do sertanejo em Cinema, aspirinas e urubus / Fernanda de Souza Santos. - 2016.

28 f. : il. color.

Monografia (graduação) - Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2016.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirian Sumica Carneiro Reis.

1. Características nacionais brasileiras no cinema. 2. Representação cinematográfica.
3. Sertanejos - Assimilação cultural. I. Cinema, aspirinas e urubus (Filme). II. Título.

BA/UF/BSCM

CDD 791.430981

FERNANDA DE SOUZA SANTOS

REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO E DO SERTANEJO
EM *CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira como requisito à obtenção do título de Bacharel em Humanidades, pela seguinte banca examinadora:

Professora Doutora Mírian Sumica Carneiro Reis (UNILAB)

Orientadora

Professora Doutora Ludmylla Mendes Lima (UNILAB)

Avaliadora interna

Professora Doutora Manoela Falcon Silveira (IFBAIANO)

Avaliadora externa

AGRADECIMENTOS

Akê Arô,
Oxossi! Salve o
grande Caçador!

Este TCC é fruto do encontro que ocorreu no trimestre de integração no período de férias deste ano de 2016, no curso de cinema ministrado por Mírian Sumica Carneiro Reis, orientadora, conselheira, amiga de todos os momentos, que dedicou seu tempo e cuidado para me orientar nesse processo árduo na construção do TCC. Agradeço também aos integrantes do Grupo de Estudos em Literatura e Outras Linguagens (Literarte) quando me acolheram, fizeram-me sentir bastante em paz nesse processo de transição de tema de TCC.

Dedico este trabalho ao meu avô adotivo que migrou do sertão de Pernambuco aos 23 anos, a caminho do recôncavo, ao afetuoso cafuné ao som de Dominginhos, a saudade do cheiro de café ao passo que amanhecia nas manhãs de domingo. A meu signo, meu porto seguro, Laleska Simões e Carolina Araújo, amiga e irmã que enquanto enlouquecer significava para mim a única válvula de evasão, ela estava disposta a me ajudar a superar, sempre.

**“Morar no sertão é morar no céu”
(Paulinho Jequié)**

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	CAPÍTULO 1: O SERTANEJO NORDESTINO NO CINEMA BRASILEIRO	9
2.1	“TERRA ENTRE TERRA”: CENÁRIO FÍLMICO	9
2.2	A TRAJETÓRIA EM CAMINHOS MÚLTIPLOS	11
2.3	O METAMORFISMO DE RANULPHO E JOHANN – OS ESPELHOS INVERTIDOS	13
3	CAPÍTULO 2: REPRESENTAÇÕES E ESTEREÓTIPOS DO SERTÃO E DO SERTANEJO	16
3.1	O CLIMA – TEMPO E INDIFERENÇA	16
3.2	A IMIGRAÇÃO	17
3.3	O TERRITÓRIO: (SER) TÃO: LUGAR DA VALENTIA, DA CORAGEM	20
4	CAPÍTULO 3: <i>CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS</i>	22
4.1	O SERTÃO E O SERTANEJO NO FILME	22
4.1.1	O diretor	24
4.1.2	A fotografia	25
4.1.3	Outras informações técnicas	26
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
	REFERÊNCIAS	28

1 INTRODUÇÃO

No presente Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Humanidades pretendemos apresentar a presença do sertão e do sertanejo na narrativa fílmica *Cinema, Aspirinas e Urubus*, lançado em 2005, do diretor Marcelo Gomes. Procuramos problematizar elementos que configuram, no discurso social, formas hierárquicas que definem as representações do sertão e do sertanejo na narrativa cinematográfica.

No primeiro capítulo trataremos sobre a relação entre território e identidade sertanejos na abordagem cinematográfica, sobretudo o processo de transformação e representação do espaço, tema principal que compõe a produção fílmica. Em seguida abordaremos as representações e estereótipos do sertão e do sertanejo, tema que será enfatizado no segundo capítulo. No final mencionamos a aspectos técnicos da produção, levando em conta a fotografia, elenco, cenário e a vivência presente do diretor no filme.

O objetivo principal é pensar o processo de construção dos personagens a partir da obra, permitindo explorar a construção de um modelo fixo que representa o sertanejo Ranulpho (João Miguel), e as características que metamorfosearam o estrangeiro Johann (Peter Ketnath), protagonistas da história. Tendo em vista o cenário onde se desenvolve a narrativa, procuramos compreender estigmas e imagens que são apresentadas nas relações socioculturais provenientes do entrecruzamento entre o estrangeiro e sertanejo na invenção cinematográfica.

A partir dessa narrativa pretendemos abordar o discurso da construção social e regional na dimensão dos seus signos. Almejamos problematizar o discurso estereotipado que define os personagens e discutir as relações da produção em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, considerando a recorrência da associação do sertanejo à seca, à pobreza, ao cangaço, entre outros estereótipos em torno do sertão. Segundo Jacqueline Freire Costa, 2006 “entre 1960 e 2000 foram produzidos mais de 50 filmes brasileiros com a temática nordestina. Nesses filmes, o nordestino é representado por meio de signos de nordestinidade como a seca, a pobreza, o coronelismo, a fome, a virtude, a mistura de religiosidade nordestina como o catolicismo e o candomblé.”

2 CAPÍTULO 1: O SERTANEJO NORDESTINO NO CINEMA BRASILEIRO

Neste capítulo trataremos das relações entre território e identidade sertaneja representados no filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*.

2.1 “TERRA ENTRE TERRA”: CENÁRIO FÍLMICO

O cenário “sertão” em *Cinema, Aspirinas e Urubus* determina o processo social e cultural da narrativa, reproduzindo aspectos, consequências e tradições ligados à identidade sertaneja. Com base nas perspectivas da “brasilidade nordestina”, fica evidente a construção do lugar a partir da figura e criação deste “Sertão” aparente na narrativa, reprodução que enquadra mais uma vez seca, fome, miséria, desemprego, exclusão, invisibilização social como contribuintes importantes no processo de construção de imagens que não representam necessariamente a identidade dos sujeitos sertanejos e do sertão.

Segundo Marcelo Gomes, diretor de *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), em entrevista no *making off*, na produção da narrativa fílmica a representação do sertão e seus personagens segue uma linhagem que entrelaça o lugar a um sentido de pertencimento. A criação da figura dramática de Ranulpho e a paisagem sertaneja retratada na década de 1942 surgiram com uma linha de interpretação e significados que explora certos estereótipos sobre o sertão e o sertanejo. A reflexão sobre esses aspectos é basilar para a leitura da narrativa pois, segundo Marcel Martin, ao tratar do cinema como linguagem, “Tudo o que é mostrado na tela tem, portanto, um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparece através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem *implica* mais do que *explicita*”. (MARTIN, 2011, p 103).

Nesse sentido, a proposição de um cenário “natural” deveria aparecer como símbolo que levasse a pensar o sertão com caráter positivo, que sensibilizasse o espectador a entender os diferentes espaços nacionais e perceber a diversidade e o multiculturalismo dos lugares. Os elementos escolhidos para retratar o ambiente sertanejo da década de 1940 dialogam com questões sociais da época e discutem as relações de modernização, imigração, tecnologias, no encontro do *road movie* que conduz Ranulpho e Johann em um caminhão (símbolo de modernidade), pelas estradas vicinais do interior da Paraíba.

Considerando suas especificidades, as transições tecnológicas que se incluem na narrativa são as mesmas que excluem as descobertas de novo saber de representação, no

sentindo de compreender o sertão para além dos estereótipos. O sertão aparece de forma pitoresca, fruto do discurso social enunciado sobre a região. Marcelo Gomes, na já mencionada entrevista do *making off*, ressalta que o cenário sertanejo é um conjunto de traços representativos do sertão paraibano. Com a influência das produções neorrealistas, o diretor invoca um panorama sertanejo que transmita a sua natureza árida, privilegiando a representação dos problemas climáticos, sócio-históricos e determinantes do lugar Sertão.

Dentro dessa reprodução é possível pensar questões do âmbito de uma representação “popular” para descrever esse sertão paraibano ou as caracterizações em torno do discurso da “Humanidade Telúrica”, segundo proposição de Rachel de Queiroz ao retratar o sertanejo como o sujeito “em cujas veias escorrem terra em vez de sangue e cujos traços psicológicos, “naturais”, seriam: a solidão, a solidariedade irrestrita, o apego a terra, o fatalismo etc.” (apud ZAIDAN FILHO, 2001 p.20).

O discurso em torno da seca, da fome e do desemprego ratifica um projeto ideológico de invisibilização dada a essa região. Essa invisibilização é resultado do processo de desigualdade regional estabelecido no Brasil pelos jogos de desordens políticas, circulando a miséria em torno das questões regionais, tornando esse fator, como diz Zaidan Filho (2001), “Isso ocorre, paradoxalmente, em um momento e em um governo que retirou definitivamente da agenda toda e qualquer preocupação com a questão regional, substituída agora pela criação de paraísos fiscais rodeados de miséria por todos os lados” (p.34).

No período retratado no enredo de *Cinema, aspirinas e urubus*, o cenário brasileiro girava em torno de avanços industrializantes, distribuindo imagens de inclusão social com base nos países industrializados que são representados com a presença do alemão Johann. O estrangeiro transporta em seu caminhão artefatos até então desconhecidos pela população presente na narrativa, como por exemplo, a “miraculosa” aspirina da Bayer que, se não servir para tratar as doenças que se curam com os medicamentos tradicionais, ao menos oportuniza o conhecimento do cinema e seus artefatos nos rincões da Paraíba.

À medida que o cenário aparece na tela os personagens são dominados pelo retoque do cinema–documentário baseado pela ação fílmica de traduzir efeitos do real nas cenas ficcionais. Johann em seu caminhão tem à frente o mundo incógnito, e terá que enfrentar a experiência telúrica de sobrevivência no sertão, através do confronto do seu racionalismo com elementos da tradição popular. A cena inicial, em que se vê apenas sua imagem no espelho retrovisor do caminhão que avança sobre uma estrada de poeira adquire um sentido direto de *composição simbólica da imagem*. No filme, o drama dos protagonistas

aponta para o entrelaçamento de experiências sensíveis de identidade que se formam nas relações de interesse e sobrevivência.

Figura 1 - Sequência 2:12 - Um espelho de mim



2.2 A TRAJETÓRIA EM CAMINHOS MÚLTIPLOS

A narrativa fílmica, desenrolada no interior da Paraíba, traça a trajetória de dois personagens: Ranulpho, caracterizado como retirante sertanejo à procura de trabalho, personagem de temperamento rude, delineado pelo flagelo da seca. O outro personagem, o alemão Johann, é um imigrante estrangeiro, “evoluído”, viajante, “inédito”, aventurando-se na dimensão da seca com o comércio de aspirinas no sertão nordestino. O encontro entre os dois é marcado pela estrada: para um, anseio de novas oportunidades no lugar utópico de bonança e modernidade representado pelo Rio de Janeiro. Para outro, a estrada é a possibilidade de riqueza com um produto comum nos grandes centros, mas desconhecido nos rincões brasileiros à época. Ambos veem na estrada a oportunidade de melhorar de vida.

A calça de “tecido de saco”, “o chinelo de couro forjado” “da fibra de algodão enfarelado”, a cantiga, a carne de bode e dialeto local são imagens do homem sertanejo sempre relevantes e destacadas. Os cineastas, muitas vezes, criam uma desordem na construção estética quando fixam padrões básicos de representação, caracterizam o personagem de modo determinista e fazem a substituição da identidade cultural apresentando-a sob um ângulo insuficiente, fundado a partir do estereótipo.

No filme esses estereótipos surgem, por exemplo, no momento que Johann concede

carona a Ranulpho, na sequência 11:23, e o diálogo entre eles ressalta o espaço sertanejo marcado pela decadência. Neste ponto inicial do enredo, Ranulpho ainda tem ambição de migrar para o sul e sair daquele lugar que ele considera “atrasado”. O personagem e o seu território estão deslocados, à margem, cristalizados no paradigma da seca.

A fome, seca, migração, miséria, desemprego, escassez são símbolos imagéticos frequentes nas produções fílmicas sobre o Nordeste. Esses signos partem da força do discurso de subordinação, diferença, contradições, girando as produções somente entorno do “habitat” como diz Wills Leal (1982): “nega-se a verdade histórica para inventar o absurdo e, num processo bastante primário, se cria uma verdade (inexistente histórica ou socialmente) para esconder a realidade que não se deseja mostrar” (p. 91). As abordagens sobre o Nordeste no cinema brasileiro são, em sua maioria, baseadas na esteotipia de sujeitos e lugares, mantendo- os sempre num lugar à margem do desenvolvimento e do centro.

Na construção do personagem Ranulpho, sua identidade sertaneja é composta por elementos sociológicos e geográficos para definir seu caráter, abordagens esboçadas a partir da região, que constituem o cenário e o ambiente da produção fílmica. A narrativa não situa seu discurso espontaneamente nas condições culturais e regionais para abordar esse personagem, mas, de forma deliberada, ancora-se em paradigmas para descrever sujeitos e lugares. A diferença ressaltada do Outro é uma forma de classifica-lo socialmente pois, como diz Stuart Hall,

A identidade e a diferença estão estreitamente relacionadas às formas pelas quais a sociedade produz e utiliza classificações. As classificações são sempre feitas a partir do ponto de vista da identidade. Isto é, as classes nas quais o mundo social é dividido não são simples agrupamentos simétricos (HALL, 2014, p. 81).

Os marcadores sociais que designam o sujeito Ranulpho no seu lugar de retirante, de caráter fechado e macambúzio, são generalizações equivocadas que reforçam o discurso da diferenciação, ligadas às práticas discriminatórias da hierarquização cultural. Nesse processo de representação do outro, a marcação da diferença é uma estratégia que idealiza o sujeito, por isso é necessário questionar as opções de representações que compõem a cena fílmica.

Segundo Homi Bhabha (2005, p. 110):

O que é, portanto, uma simplificação no processo da representação estereotípica tem um efeito de colisão sobre o foco central de abordagem da política do ponto de vista. Eles operam com uma noção passiva e unitária de satura que simplifica a política e a “estética” do posicionamento do espectador, ao ignorar o processo de ambivalente, psíquico, de identificação que é crucial ao argumento.

Ainda segundo Bhabha, “O estereotipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais” (Idem, p. 117). O símbolo emitido na narrativa cinematográfica que rege a representação de Ranulpho parte do jogo de dominação discursiva no contexto histórico do personagem, associada às formas governamentais da década. Dirige-se ao exercício de dominação para conduzir e delimitar uma realidade social deste protagonista. A reprodutividade desse sujeito é latente nas produções, o processo de escolha de quem filma se constitui na preposição, no jogo da diferença, nas reproduções de estereótipos, da ilusão de realidade configurando assim definições nas relações culturais e sociais desses sertanejos.

2.3 O METAMORFISMO DE RANULPHO E JOHANN – OS ESPELHOS INVERTIDOS

O mítico sertão flagelado figurado pela estrada poeirenta e pelos encontros pitorescos ao longo do caminho promove o sentimento ambíguo de reconhecimento e repulsa em Ranulpho, que não quer esta identidade “atrasada”, e em Johann, que vê na diferença uma confirmação da sua superioridade em boa parte do enredo. Ranulpho se ressentido de não ser o escolhido da moça jovem a quem dão carona, mas compreende que, se pudesse escolher, também seria o homem branco que atrai os olhares e desejos alheios. Johann vê na comida regional o peso da vivência telúrica, no sabor da carne de bode que lhe cai mal no estômago e no contato com o veneno através da picada de cobra. Os múltiplos imaginários sobre as possíveis identidades sertanejas se mesclam na composição do imaginário dos dois personagens, seguindo o que afirma Bhabha:

O imaginário é a transformação que acontece no sujeito durante a fase formativa do espelho, quando assume uma imagem distinta que permite a ele postular uma série de equivalências, semelhanças, identidades, entre os objetos do mundo ao seu redor. No entanto, esse posicionamento é em si problemático, pois o sujeito encontra-se ou se reconhece através de uma imagem que é simultaneamente alienante daípotencialmente fonte de confrontação (Idem, p.119).

Figura 2 - Sequência 44:59 – quase morte, quase vida, nesta terra severina



O momento em que a identidade se desvela sem amarras da aparência é aquele em que o estrangeiro, moribundo devido à picada de cobra, se mostra fraco e entregue, enquanto Ranulpho, sem a necessidade de competir com o rival, fala da sua existência.

Johann: Conte-me uma história.

Ranulpho: A única história que sei contar é a minha. Johann: Conte essa.

(Silêncio)

Johann: Deve ser melhor do que a minha

(Sequência 46:18mm).

Percebemos aí as modificações de Ranulpho ao assumir uma identidade que até então não estava aparente. Em continuação ele retruca:

Ranulpho: É a coisa mais sem graça. Ainda mais pelo nome da cidade que eu nasci. Se chama, com licença da palavra, Bonança

(Sequência 46:39).

A ironia do “com licença da palavra” aponta para a tragicidade da origem a partir de u lugar chamado Bonança que, como tantos outros, não confirma na realidade de flagelo o prenúncio do seu nome.

Ranulpho e Johann, figuras dramáticas que compõem o cenário em trajetórias marcadas por vivências e saberes, que trançam, no aprendizado daquelas estradas cheias de pó, uma amizade que vai além do comércio de aspirinas. O sertão invade Johann através do veneno da cobra. A amizade amolece Ranulpho. São outros homens, diferentes dos lugares fixos do começo e, na parada em uma pequena cidade onde os negócios vão bem, eles

comemoram no pequeno bordel da região. A partir daí, são fragilizados e esquecem o fardo das circunstâncias que foram submetidos. Neste momento à amizade, o lazer é o plano de fundo da narrativa, o arranjo autêntico, o sertão das aspirinas aparece tão singelo ao ritmo do som da sanfona, da bebida e das prostitutas, num eco de discursos regionalistas ainda presentes.

Numa sequência em que os viajantes param para mais uma sessão de cinema e venda de aspirinas, o diálogo entre Ranulpho e o prefeito da cidade, Claudionor Assis, traça um panorama do sertão dos anos 40, marcado pelo coronelismo e opressão das oligarquias, sejam internas ou externas, que atuaram efetivamente na exploração dos sertanejos, assombraram o território tornando-o veículo para suas conquistas financeiras.

No decorrer da narrativa a aproximação dos personagens é encurtada com a chegada da carta para Johann, chamando-o de volta para seu país devido à entrada do Brasil na Segunda Guerra, compondo o eixo dos Aliados contra a Alemanha. Em contraponto a este apelo, Johann decide mudar seu destino e começa um processo de transmutação externa, descartando a identidade oficial determinada pelos documentos e desfazendo-se do comércio de aspirinas.

Ranulpho decide continuar seu caminho longe da exploração para a qual o destino poderia levá-lo, apresenta o homem forte e corajoso que não quer ser marca do processo de imigração para fins da economia nacional, esquivando-se a padecer do flagelo financiado pelo governo para fazer a riqueza de poucos nos seringais, às custas do sangue e suor de muitos.

Ranulpho, que começou a história querendo ir para o Rio de Janeiro, subverte o destino esperado do retirante e procura o novo, feliz e sozinho em seu novo caminho/caminhão pelo sertão.

Figura 4 - Sequência 56:23 – Um sorriso em meio ao caos



3 CAPÍTULO 2: REPRESENTAÇÕES E ESTEREÓTIPOS DO SERTÃO E DO SERTANEJO

Charles Chaplin diz num filme que o que importa não é a realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação. Temos que discordar deste argumento, pois tudo que limita, gera categorias divisórias e visões simplistas, que geram estereótipos e ignorância. Neste capítulo, falaremos da dubiedade de representações que, apesar do afã em desmistificar/desmitificar lugares demarcados, acabam, por vias distintas, por reforçar paradigmas já fixados.

3.1 O CLIMA – TEMPO E INDIFERENÇA

O agreste sertão das aspirinas na produção fílmica de Marcelo Gomes anuncia um retrato da seca que alastrou o sertão nordestino na década de 40. A experiência cinematográfica do diretor no campo sertanejo figura, mais uma vez, uma temática comum nas produções cinematográficas nacionais, aquilo que chamamos de *script*: a câmera subjetiva da primeira tomada produz em vista o devir sertanejo, à frente, o incógnito sertão.

A atmosfera ardente, estéril e intrínseca caracteriza a primeira cena da obra cinematográfica, o curioso caminhão de Johann aborda com olhar do outro para descrever o universo sertanejo e o espectador é conduzido pelo movimento *travelling* em que a seca aparece como algo exótico para o personagem, ao ponto de não distinguir as diversidades do lugar.

A idealização das produções se multiplica colocando em questão a seca nordestina, uma fragmentação do olhar do outro e o poder de persuadir a “vivência sertaneja”, seguindo o que Mateus Andrade afirma:

Assim, o cinema tem a capacidade de (re)construir histórias convincentes em sua estrutura narrativa. A partir de suas características de representação, sua forma de narrar histórias incorpora marca autoral e bastante veracidade pela semelhança criada entre o espaço fílmico e o real, podendo-se considerar um instrumento narrativo de grande poder persuasivo. Por essa razão, as imagens cinematográficas infiltram-se na consciência do espectador sem maiores entraves, transportando-o para outros universos, levando-o a viagens imaginárias ilimitadas, por vezes a galáxias distintas, por vezes a paisagens inóspitas como aquelas que retratam o Nordeste de um país possível chamado Brasil (ANDRADE, 2008, p. 8).

A partir desta definição se constitui uma imagem da terra, uma visão utópica e generalizada de representação que fixa o sertão nordestino num imaginário específico, de

seca e miséria. Para discutir esta caracterização é importante entendermos os acontecimentos históricos que reforçaram esta construção: com a “grande seca” que ocorreu em 1877 até 1879, fixou-se no imaginário nacional uma caracterização coletiva sobre a dimensão nordestina, contribuindo com a definição da região como lugar improdutivo e árido. Segundo Albuquerque Jr.,

O Nordeste brasileiro é uma invenção cultural; foi um espaço construído a partir dos discursos de várias ordens produzidos no Brasil durante o século XX sobre a região: o Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país (ALBUQUERQUE JR, 2006, p. 49).

Segundo Iza L. Mendes Regis no livro *Luz, Câmera, Sertão* (2003, p. 116),

No Brasil, ao longo da história de sua produção cinematográfica, muitos filmes foram baseados em fatos reais, mesmo sabendo-se que a proposta não era apresentar o registro de tal realidade, e sim fazer filme de ficção. Contudo, a forma excessiva pela qual o Nordeste e o Sertão brasileiro são representados nas grandes telas de cinema é responsável pela visão unilateral sobre a região. Na maioria dos filmes nacionais, o espaço nordestino representado é o mais claro protótipo imaginado por nós: seco, com uma vegetação sem folha à espera de chuva, distantes de povoamento onde as casas não se avistam e onde o sol impiedoso esfria as esperanças, pois ao contrário das miragens provocadas pelo sol nos desertos orientais e africanos, o sol dos sertões nordestinos destrói as ilusões dos sertanejos.

O filme reforça estes estereótipos, na medida em que seu enfoque é reduzido ao período de seca. No momento que Johann aparece inclinado na ponte na sequência 2:42. Em que se apresenta um vasto plano aberto, a visão do rio sem água aponta para um cenário que estigmatiza o sertão à terra desprovida, escassa, sem natureza, reforçando o melodrama predileto da cinematografia brasileira sobre o Nordeste: a aridez desértica do sertão e do sertanejo.

3.2 A IMIGRAÇÃO

“O governo pega os retirantes, os miseráveis e manda tudo pra Amazonas”.

(Ranulpho – Cinema, Aspirinas e Urubus)

O encontro entre Ranulpho e Johann é fruto da invenção dos olhares externos, realizado a partir da mediação e produção de Marcelo Gomes. A produção emite um discurso em torno de um espaço e uma época, e a simulação de um modelo de vida social.

O modelo fixo de representação do sertanejo da década de 40, o processo social, cultural e histórico são implicações na narrativa, a representação do sertanejo no cinema reelabora por sua vez o discurso em torno de problemáticas nacionais.

O distanciamento territorial entre Nordeste e Sul, as estruturações das classes dominantes, a imigração em massa, tornavam o homem nordestino mercadoria e o Nordeste, sofrendo com as grandes secas, torna-se produto da *economia discursiva* do Sul-Sudeste. Ambos os personagens são construídos a partir dessa perspectiva: Ranulpho, quando pega carona com Johann, vê no curioso alemão a chance de migrar, trabalhar, fugir da miséria que lhe assombrava. Sua construção aproxima-se de um protótipo de representação do migrante, que, de modo que, seguindo Albuquerque Jr,

Neste discurso, a esperança dos retirantes da seca, dos pobres da região, de sua terra da promessa, aparece num indefinido lugar ao Sul. Seja o Sul de Pernambuco com suas usinas, seja o Sul da Bahia com seu cacau, ou do Rio de Janeiro e de São Paulo com o café e a indústria. Este Sul, além de ser uma miragem de melhoria de vida, de fim da miséria, de “encontro com a civilização”, é também visto como lugar de transformação. (2006, p. 199).

Num outro sentido, entre os anos 1930-40, o movimento migratório nordestino alcança um outro eixo, mais ao norte, a caminho do estado do Amazonas. O recrutamento aos seringais amazonenses criado pelo governo Vargas em 1942 tinha como objetivo exportar pessoas de diversas localidades para trabalharem na extração de látex. Com o aumento do êxodo rural, o governo aproveitou da mão-de-obra escrava em grande escala, tornando-se uma etapa fundamental para lucro dos investidores nacionais e estrangeiros nos seringais do Norte.

Até meados da década de 40, o sertão é caracterizado como uma terra agreste, limitada e hostil. Segundo Silvy Debs “a alternância dos olhares internos e externos contribui para a dinâmica da mudança da representação do espaço sertanejo”. (2007, p. 227). Por trás dessas mudanças que, de todo modo, incitavam à migração, o estado se organizava com serviços de propagandas que incluíam a “segurança”, “conforto” e “apoio à saúde”, para atrair trabalhadores em direção aos seringais.

A seca, por sua vez, tornou-se um elemento crucial para estabelecer a ampliação de grandes negócios pois, na medida em que a seca aumentava, os fluxos migratórios eram mais constantes. Segundo Daniel Biagioni, “A dinâmica migratória contribuiu para transformar a estrutura social brasileira neste período principalmente por meio da emigração rural para as cidades, seja em uma mesma cidade ou entre regiões do país. ”

(BIAGIONI, 2008, p. 2). A mobilidade estimulada pelas propagandas proporcionou ainda mais crescimento no fluxo migratório e corroborou para uma alienação importante para determinar o destino social desses sertanejos, que alimentavam, inclusive, grandes negócios internacionais: “Estimava-se que o número de seringueiros chegava a 34.000, com produção média anual de 16.000 toneladas de borracha. Para aumentar a produção anual para 45 mil toneladas em 1942, 60 mil em 1943 e 100 mil em 1944, como era o desejo dos estadunidenses, seria necessário, pelo menos, quintuplicar o número de extratores” (MARTINELLO, 1985, p.4).

Ainda segundo Sylvie Debs, “O aspecto inóspito do sertão constituiu, com efeito, a trama dos conjuntos dos filmes produzido nos anos de 1960 e 1990” (DEBS, op. cit, p. 229). A instabilidade climática gerada pela seca resultou na construção de símbolos que demarcam o imaginário do e sobre o sertão. A migração de Ranulpho é marca de um processo social estabelecido para fins econômicos, tornando um aspecto importante na dinâmica capitalista.

Apesar da reviravolta do desfecho, em que Ranulpho rompe com o destino de migrante, *Cinema, aspirinas e urubus* também representa um sertão trágico, marcado pela miséria. O caminho tomando por Johann e Ranulpho são “oposições entre o mundo rural e urbano” (DEBS, op. cit., p. 237). Johann, decide continuar sua trajetória em terras brasileiras, correndo o risco de ser deportado para Alemanha por consequência da guerra. Ranulpho sente repulsa pelas ideias de “avante, soldado da borracha” e “Brasil sempre em marcha” vendidos pela propaganda Vargas, e se caracteriza como o sertanejo ligado à terra, motivado pela esperança de dias melhores no sertão nordestino. Ranulpho delinea-se como o homem marcado pelo atraso e movido por um sonho: trabalhar na fábrica de aspirinas e voltar, pois “apesar das provas a que é submetido pelo clima, pela emigração periódica causada pela seca, o sertanejo demonstra um laço inquestionável com sua terra” (Idem, p. 259).

A ideia de trabalhar na Amazônia apavora Ranulpho. O olhar amargurado perante os flagelados na estação de trem ratifica a necessidade de resistência às dificuldades encontradas. A resiliência, a aspereza e a natureza crua de Ranulpho marcam a personalidade de sertanejo em oposição à arbitrariedade do seu destino.

3.3 O TERRITÓRIO: (SER) TÃO: LUGAR DA VALENTIA, DA CORAGEM

Ao longo da sua história, o território sertanejo sempre foi marcado por grandes assimetrias. No ponto de vista nacional, o Nordeste era encarnado como cenário de grandes desgraças, sofrimento e pobreza por circunstâncias das secas. O jogo constituído pelo olhar distante dos sulistas, a subalternização do espaço sertanejo e a invenção de um espaço/povo marcado pela pobreza, constituiu-se por estratégias de poder.

A expressão ficcional do território e o distanciamento espacial entre Sul e o Norte, tornou-se importante para a projeção do sertanejo, tendo um papel fundamental para o desequilíbrio na dimensão histórica e regional na construção popular. Dentro do contexto nacional, o sertão corresponde à terra de grandes secas, caracterização traçada por estereótipos que remontam a texto basilares do cânone brasileiro, como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. A propagação dos estereótipos em torno do caráter resistente e bruto do homem que se molda pela aspereza da terra seca é marcada pela influência do discurso de viajantes que percorreram o Nordeste, querendo estabelecer um modelo hegemônico do território, num processo ocorreu como plano político para instituir a região. Segundo Albuquerque Jr

Vai se operar nestes discursos com um arquivo de clichês e estereótipos de decodificação fácil e imediata, de preconceitos populares ou aristocráticos, além de “conhecimento” produzido pelo estudo em torno da região. Usar-se-á sobretudo o recurso à memória individual ou coletiva, como aquela que emite a tranquilidade de uma realidade sem rupturas, de um discurso que opera por analogias, assegurando a sobrevivência de um passado que se vê condenado pela história (ALBUQUERQUE JR, 2006, p. 76).

As representações que se construíram acerca dos aspectos territoriais se basearam no utilitarismo das ações de caráter humano. O subdesenvolvimento idealizado do referente geográfico é recorrente a uma série de sentidos e valores, as características da natureza sertaneja são construções estereotipadas para determinar o imaginário social sobre a região nordeste. O sertão nordestino, nesse sentido, serve como palco para produções nacionais, contribuindo para o desenvolvimento de narrativas melodramáticas, num processo enraizado marcado pela visão confusa do espaço, por reproduções a serem decifradas porque misturam, no mesmo cenário, aspectos regionais de vários estados sob o estigma “seca”, “sertão”, “poeira”, “pobreza”.

As imagens estereotipadas que aniquilam o território sertanejo na produção fílmica, desdobram-se na representação problemática do sertão de Ranulpho como o espaço

da injustiça, da desigualdade, da exploração, do esquecimento e apenas disso. Um mundo que não se opõe às iniquidades, onde a miséria assola a terra, sertão das caatingas, das estradas empoeiradas, do imaginário social que configura a *imagética discursiva* “um sertão onde homens e natureza ainda não estão separados” (Idem, p. 169). Ranulpho tem a oportunidade de denunciar a miséria que aflige o sertão das aspirinas e, ao mesmo tempo, tem a capacidade de sonhar com um sertão onde povo não sofra com a exploração latifundiária e desigualdade que amarguram suas vidas. O orgulho sertanejo em meios ao caos “(...) expressa este nordeste ingênuo, singelo, de personagens primários, homens de linguagem rude e pitoresca, que satirizavam a sociedade moderna, que desconfiavam dos valores terrenos, que temiam as fraquezas da carne. ” (Idem, p. 171). Ranulpho vê o sertão como espaço de invenção e reinvenção, espaço de descoberta, tradição, revolta. Território que rompe as fronteiras e acolhe o estrangeiro, lugar de ruptura, sertão que rompe os discursos tradicionalistas e sensibiliza até o estrangeiro, atribuindo-lhe sentidos à identidade perdida.

4 CAPÍTULO 3: CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS

O cinema é compreendido como estrutura que abrange valores e imaginários em suas produções. É técnica e linguagem, signos e sentidos. Neste terceiro capítulo, pretendemos empreender uma reflexão sobre o modo como o sertanejo é representado no cinema, sobretudo pelas opções técnicas da composição do cenário e da construção dos personagens de *Cinema, aspirinas e urubus*.

4.1 O SERTÃO E O SERTANEJO NO FILME

Outra educação pela pedra: no Sertão (de dentro para fora, e pré-didática). No Sertão a pedra não sabe lecionar, E se lecionasse, não ensinaria nada; Lá não se aprende a pedra: lá a pedra, Uma pedra de nascença, entranha a alma.

(Educação pela pedra, João Cabral de Melo Neto)

Desde o século passado, foram produzidos inúmeros trabalhos audiovisuais com a temática sertão, e as produções nos territórios sertanejos trazem debates acerca de seus valores, crenças, vivências e lutas dos sujeitos destes lugares. A partir dessas perspectivas, abordaremos o semiárido sertão das aspirinas, do homem flagelado, e os discursos que giram em torno da *imagética discursiva* apresentada pelo cineasta Marcelo Gomes, na produção de *Cinema Aspirinas e Urubus*.

O sertão nordestino representado no cinema nacional é construído a partir de uma realidade de escassez: a fome, miséria, seca, emigração, são “objetos” de análise na vinculação e representação do sertanejo. Essas temáticas de cunho estereotipado são comuns nas produções cinematográficas brasileiras, tornando o território fragmento de uma *realidade anti-humana*. Segundo Albuquerque Jr., “o Nordeste emergirá como temática privilegiada” (ALBUQUEQUER JR, 2006, p.33). Os enunciados de representação simbolizam o sertão a partir da precariedade e caracterizam o homem sertanejo de modo determinista, atrelado ao seu meio, sem uma investigação prévia das diversidades e as diferenças que tornam uns e os outros. Os olhares dos cineastas são condutores não

conseguem ultrapassar os estigmas hegemônicos, e não superam as marcas da diferença na nordestinidade brasileira. De um modo geral, ainda segundo Albuquerque Jr., eles então

[...] reproduziram imagens e enunciados-clichês, ficaram presos ao típico, além de denotarem uma enorme dependência das formas de expressão importadas [...]. É um olhar já duplamente preconcebido, tanto do ponto de vista estético, como no ponto de vista da visibilidade e dizibilidade do regional que se quer construir. (ALBUQUERQUE JR., op. cit. p. 267).

As produções cinematográficas sobre o nordestino parte de olhares urbanizados do Sul: intelectuais burgueses procuram descrever o sertão como “inóspito”, caracterizando os sertanejos como vítimas, fadados a morrerem na seca ou a emigrarem. De um modo geral, estas obras em sua maioria são adaptações literárias, que sofrem transformações e recriações em algumas películas. Repetem-se inúmeras vezes estereótipos imagéticos da vegetação, solo, clima, fazendo “pitoresco” o que é de mais importante para o sertanejo: a terra.

O Nordeste seria, pois, uma região subdesenvolvida, pelo primitivismo de sua população, pela sua falta de racionalidade, pelo povo que em tudo acredita, que possui uma religiosidade arcaica, uma cultura popular rica, festiva, colorida, mas que serve apenas para evasão da miséria, para o alheamento da realidade que o cerca. Ou seja, (...) parecem ser a natureza e o próprio nordestino os responsáveis por sua miséria e subdesenvolvimento. (Idem, p. 268).

As discussões que caracterizam o sertão, o sertanejo são as mesmas que tornam invisíveis os problemas sociais encarados, a realidade de miséria que é oferecida no enredo fílmico parte da ilusão estereotipada e subalternizada dos cineastas. Segundo Albuquerque Jr.

O homem do sertão deveria ser resgatado por sua identificação telúrica com a terra, embora fosse esquivo, triste, revoltado por não ter acesso as benesses da civilização. O mito do sertanejo como aquele que está na raiz de nossa nacionalidade, de nossa identidade, é reformulado a partir da perspectiva da integração deste à nova identidade da nação que se construía, a partir do mundo urbano e do desenvolvimento industrial (Idem, p. 266).

O long shots sertanejo é dividido entre o rural e urbano:

Partindo de um novo dualismo, entre regiões desenvolvidas e subdesenvolvidas, regiões com restos feudais e regiões capitalistas, esta filmografia tonará o Nordeste, mais uma vez, como um dos polos da oposição, colocando São Paulo no outro extremo, mantendo com nova terminologia a dicotomia que atravessa a construção da identidade do país (Idem, p.274).

Nesta perspectiva o jogo que representa o sertanejo é um conjunto de separação

produzida a partir da diferença. Os enunciados fabricados nas relações sociais e culturais na vivência do sertanejo partem da ideia de produto vendável para os distribuidores do sudeste.

Por esta razão existem dificuldades para olhar o sertão e suas especificidades, o sertanejo folclorizado não aparenta sua *resistência fria* que João Cabral de Melo cita no poema “Educação pela Pedra”. Em sua maioria, o olhar sobre o sertão e o sertanejo decorre de signos e ressignificações nas produções imagéticas pelas quais são representados.

4.1.1 O diretor

Marcelo Ferreira de Oliveira Gomes, cineasta e roteirista, nasceu em Recife, Pernambuco, em 1963. Formado em Cinema pela Universidade de Bristol, Inglaterra. Inicia sua carreira muito cedo com a criação do Cineclubes Jurando Vingar, em 1989. Realiza seu primeiro curta metragem em 1995, o curta *Maracatu, Maracatus*, recebe o prêmio de melhor curta pelo festival de Brasília em 1999.

Em 2005, Marcelo estreia seu primeiro longa-metragem, dando à luz ao filme *Cinema Aspirinas e Urubus*, o longa-metragem do diretor, foi selecionado, entre os filmes participantes do Festival de Cinema de Cannes, 2005, concorrendo para o prêmio da Educação Nacional do governo Francês. Com a premiação do júri o governo francês comprometeu-se em circular o filme por 3 anos consecutivos, a levar pelo menos 1 milhão de estudantes a ver o filme. Segundo a revista *DW-WORLD* Marcelo Gomes explica que a *Bayer* não patrocinou o filme, mas autorizou o nome do produto na produção do cineasta. Em entrevista para *Folha Online*¹, Marcelo Gomes comenta sobre a criação da obra: “A minha intenção foi fazer um filme que falasse sobre a alteridade. Ranulpho, o personagem brasileiro, é um homem sisudo e fechado, marcado pela dura vida no sertão. Johann, ao contrário, é alegre e gentil. Com esta “inversão”, eu queria desconstruir o estereótipo. Os dois estão na mesma situação e precisam um do outro para sobreviver: um foge da guerra; o outro, da seca. Através da amizade com Ranulpho, Johann consegue interagir com aquela pobre região brasileira. A necessidade obriga Ranulpho a abrir-se. Ele passa a ver Johann não mais como um alienígena, mas como um amigo”, acrescenta o diretor. Marcelo Gomes escreveu o roteiro do seu filme, baseando-se numa história real, contada por seu tio-avô, Ranulpho Gomes.

¹ Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51830.shtml>>. Acesso em 09/10/2016.

Em entrevista à revista *DW-WORLD*², ele disserta sobre a relação entre o *estrangeiro e o sertanejo*: "A minha intenção foi fazer um filme que falasse sobre a alteridade. Ranulpho, o personagem brasileiro, é um homem sisudo e fechado, marcado pela dura vida no sertão. Johann, ao contrário, é alegre e gentil. Com esta 'inversão', eu queria desconstruir o estereótipo.

Os dois estão na mesma situação e precisam um do outro para sobreviver: um foge da guerra; o outro, da seca. Através da amizade com Ranulpho, Johann consegue interagir com aquela pobre região brasileira. A necessidade obriga Ranulpho a abrir-se. Ele passa a ver Johann não mais como um alienígena, mas como um amigo", acrescenta Marcelo.

Em entrevista pela revista *Cinética*³, Marcelo Gomes comenta sobre o seu processo pessoal na construção de *Cinema, Aspirinas e Urubus*: "O meu cinema, o cinema que gosto de fazer, é um cinema muito de personagem, o *Aspirinas* é um filme muito de personagem, existem dois personagens na frente da câmera o tempo inteiro. E o *Aspirinas* era um filme de época, sobre dois homens vivendo uma aventura no sertão. Eu queria fazer um filme que fosse totalmente oposto a isso, para ter uma experiência de trabalhar com outros personagens, que vivem outro tipo de realidade" acrescenta Marcelo.

4.1.2 A fotografia

Figura 5 - Sequência: 1:09:32 - Terra que no mapa tem forma de coração



O trabalho realizado pelos diretores de arte Mauro Pinheiro Jr. e Marcos Pedroso traz uma estética dominante na constituição cinematográfica, a predominância do registro

² Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/cinema-cura-dores-das-diferen%C3%A7as/a-1753984>>. Acesso em 27/10/2016.

³ Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entmarcelogomes.htm>>. Acesso em 30/08/2016.

constitui uma *percepção objetiva*, a imagem fílmica com sua variação e tonalidade, transmitem emoções tornando a narrativa ainda mais interessante. No *making off* os diretores descrevem que a abstração da imagem parte do jogo da memória, o plano era proporcionar ao espectador a tonalidade do espaço em semelhança ao Cinema Novo. Segundo Marcel Martin “é o que se chama de montagem ideológica.” (MARTIN, 2011, p. 23). Em termo estético, a fotografia do filme suscita essa função a escolha da paleta de cores faz que o espectador seja capaz de identificar em qual narrativa paralela o filme se encontra pois, ainda segundo Martin,

a imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor. A percepção do espectador torna-se aos poucos efetiva, na medida que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade: no cinema, o público verte lágrimas diante de cenas que, ao vivo, não o tocariam senão mediocramente (Idem, p. 25).

Os efeitos que são produzidos na narrativa apresentam um plano estético da paisagem telúrica, tornado objeto de inspiração no *road movie*. Esse plano geral tem um papel descritivo na fotografia de *Cinema, Aspirinas e Urubus* em closes como o do rosto de Johann, no retrovisor, expondo a geografia ardente, a presença do sertão.

4.1.3 Outras informações técnicas

Elenco

Formado pelos atores: Peter Ketnath (Johann), Oswaldo Mil (Claudionor Assis), João Miguel (Ranulpho), Fabiana Pirro (Adelina), Verônica Cavalcanti (Maria da Paz), Daniela Câmera (Neide), Paula Francinete (Lindalva). Dão à luz a produção, o filme foi gravado no sertão nordestino nas cidades de Patos, São Mamede, Pocinhos e Cabaceira, no sertão da Paraíba.

Duração do filme: 101 minutos

Roteiro: Beto Maral, Karim Ainouz, Marcelo Gomes, Paulo Caldas, Ranulpho Gomes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Humanidades apresenta uma breve contribuição para as pesquisas que se debruçam sobre questões que tratam de identidade(s), representações, cinema e outras narrativas sobre o sertão e os sujeitos sertanejos.

Constatamos que o cinema nacional tende a mostrar o Nordeste a partir de estereótipos que exploram e reforçam imagens de um território miserável, de flagelo e atraso social em relação ao Sul.

A partir dessa premissa, passamos a demonstrar os olhares que constituem a obra fílmica de Marcelo Gomes, sobretudo no tocante à forma de representação do sertão e sertanejo em *Cinema, Aspirinas e Urubus*. No desenvolvimento dos dois primeiros capítulos, argumentamos que, mesmo em diferença em relação a obras canônicas da cinematografia nacional, o filme em análise neste trabalho também reforça estereótipos sobre o Nordeste. Percebemos que esse estigma era alimentado no processo histórico entorno de preconceito sobre a identidade cultural, sobre o sertanejo e o território, reforçando a ideia de lugar incomum, a partir do problema da seca, como marcador social exclusivo que articulava toda a história do povo sertanejo.

Nossa intenção foi desconstruir essa imagem do sertão que compõe esse lugar fragmentado, sugerindo uma nova perspectiva de olhar a respeito da região e do próprio cinema, que opera como máquina de reprodução pejorativa desse lugar. Esperamos, assim, ter contribuído para a denúncia e desconstrução de paradigmas que sempre relacionam o sertão à seca e à miséria. Foi importante neste trabalho, notar como grandes produções, incluindo *Cinema, Aspirinas e Urubus*, poderiam questionar, subverter e reinventar territórios e culturas ao invés de ratificar preconceitos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 3.ed. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Tradução de Myrian Ávila et. al. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005 (Humanitas).

BIAGIONI, Daniel. *Mobilidade social e migração interna no Brasil*. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/static/uploads/daniel_biagioni.pdf. Acesso em 20/10/2016.

DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil, os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Tradução de Sylvia Nemer. Belo Horizonte: C/ Artes, 2010.

Especial Cineasta – Cinema cura das diferenças. Disponível em < <http://www.dw.com/pt-br/cinema-cura-dores-das-diferen%C3%A7as/a-1753984>> Acesso: 17/11/2016.

LEAL, Wills, *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa, Editora Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982.

MARTIN, Marcel, *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: MATIAS, Jacqueline Freire Costa. *O nordeste no cinema*. Disponível em <www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/o-nordeste-no-cinema.pdf> Acesso 27/07/2016.

PAULO CALDAS e LÍRIO FERREIRA. *Era uma vez dois sertões: A representação do Sertão nordestino nos filmes, Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos, e Baile Perfumado*. Disponível em: <www.revistaeletronicatematica.com.br>. Acesso: 30/08/2016.

Revista Folha Online: Disponível em <<https://blogdoamstalden.com/2013/04/20/cinema-aspirinas-e-urubus-2005-por-valeria-pisauero/>>. Acesso: 09/10/2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ZAIDAN FILHO, Michael. *O fim do Nordeste e outros mitos*. São Paulo, Cortez, 2001 (Coleção questões da nossa época; v.82).