

Territórios afetivos em *Cinema, aspirinas e urubus*:
a articulação de códigos como sedução poética

Genilda Azerêdo¹

¹ Professora da Universidade Federal da Paraíba, com atuação no curso de Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras. É Pesquisadora PQ2 do CNPQ.
e-mail: genildaazeredo@yahoo.com.br

Resumo

A expressão “territórios afetivos” nos serve de mote para a discussão do filme *Cinema, aspirinas e urubus* naquilo que ele representa em termos de espaço tangível e introspectivo. Para tanto, propomos investigar sua construção a partir da observação de movimentos que articulam o afetivo (a amizade) e o público (a guerra, a pobreza do sertão); o épico (o movimento da viagem) e o poético (olhares para dentro de si; a introspecção); o conhecido e os vislumbres de novidade e descoberta advindos do diálogo e do embate com o outro (a alteridade). Tudo isso mediado pela utilização de códigos que ressaltam a própria materialidade do cinema.

Palavras-chave: territórios, afeto, alteridade, signos metaficcionais.

Abstract

The expression “affective territories” constitutes a point of departure for the discussion of the film *Cinema, aspirinas e urubus* (*Cinema, aspirins and vultures*) in terms of what it represents concerning tangible and inner spaces. Our purpose, thus, is to investigate the film’s construction through the observation of movements that articulate affect (friendship) and the public world (the war, poverty in *sertão*); the epic (the trip) and the poetical (inward look, introspection); what is already known and the novelty resulting from a dialogue and a confrontation with otherness. All this mediated through the use of codes that underline the very materiality of the cinema.

Keywords: territories, affect, otherness, metafictional signs.

1. Introdução: “parto levando saudades, saudades deixando”

O filme *Cinema, aspirinas e urubus*², de Marcelo Gomes (2005),³ chama inicialmente atenção pelo título, em que a justaposição dos termos aciona campos semânticos muito diferentes. Este encontro aparentemente ilógico entre termos vai ressoar no encontro também pouco provável entre Johann (imigrante alemão, interpretado por Peter Ketnath) e Ranulpho (brasileiro, nordestino, interpretado por João Miguel) nas estradas secas, escaldantes e empoeiradas do sertão. O filme é construído sob várias camadas temáticas, dentre as quais, a construção da amizade; a viagem como ritual (consequentemente, a reativação do gênero “road movie”); a aprendizagem e ensinamento mútuos; a questão da identidade e alteridade; a migração; o sentimento telúrico; e a expressão da violência, como a da guerra, ao longe, e aquela advinda da miséria do espaço nordestino.

Em termos formais, o filme desenvolve, de modo sensível, a aparente impertinência semântica do título, por meio da utilização de uma multiplicidade de discursos que vão desde os vários sotaques e as diversas linguagens, até a articulação entre noticiários e música (rádio), e pequenos filmes mostrados, artesanalmente, em tendas montadas, de modo improvisado, ao longo da viagem. O que os pequenos filmes mostram? Como os espectadores desses lugarejos pobres reagem? Como o filme articula a sedução do audiovisual com a persuasão da publicidade das aspirinas?

Além destes, outros discursos metalinguísticos povoam o filme: quando Ranulpho conta sua história a Johann; quando Ranulpho posteriormente diz que inventou a história; quando a narrativa articula discurso verbal e imagético por

² Gostaria de ressaltar que na capa do DVD e no próprio filme, o título aparece sem a vírgula separando os vocábulos iniciais – Cinema aspirinas e urubus. A concatenação dos termos sem a vírgula faz-se inesperada e imprevisível, possibilitando tanto uma leitura que valoriza cada termo individualmente, quanto uma leitura que considera “aspirinas” como atributo de cinema, o nome do cinema – um cinema chamado aspirinas, “Cinema aspirinas”.

³ O roteiro é de Karim Ainouz, Paulo Caldas e Marcelo Gomes, e é inspirado em um relato de viagem de Ranulpho Gomes.

meio da trilha sonora – o que, por exemplo, diz a letra de “Serra da Boa Esperança”? O que conota a interpretação dada à canção? Para a presente discussão, propomos investigar o filme no entrecruzamento de universos que transitam entre o nível afetivo (a gradual construção da amizade) e o público (a guerra, a pobreza do sertão); entre o épico (a necessidade de deslocamento, o movimento da viagem) e o poético (olhares para dentro de si; a introspecção).

A sequência inicial e a sequência final do filme são acompanhadas pela canção “Serra da Boa Esperança” (1937), de Lamartine Babo, na interpretação de Francisco Alves e Orquestra Vítor Brasileiro. A canção fala de movimentos de viagem – “no coração de quem vai/ no coração de quem vem” e do sentimento de perda que acompanha o ser viajante: “parto levando saudades/ saudades deixando”. Também articula um espaço concreto – “Serra da Boa Esperança/Esperança que encerra/ No coração do Brasil/ Um punhado de terra” a um espaço densamente subjetivo e íntimo, constituindo-se esteticamente funcional para a ambiguidade da narrativa fílmica. A canção, situada no início e no final do filme, constitui uma moldura para o próprio movimento do personagem Johann, que saiu da Alemanha para o Brasil, fugindo da guerra (o ano é 1942), e há três meses viaja pelo Brasil, em seu caminhão, encontrando-se agora (presente diegético do filme) no sertão nordestino.⁴ Não deixa de ser irônica a utilização da canção, fincada em contexto brasileiro, para acompanhar um personagem estrangeiro. Por outro lado, há um aproveitamento desta canção em termos mais amplamente diegéticos, já que sua tonalidade telúrica e as temáticas de partida, chegada, saudade e esperança, presentes em sua letra, constituem o primeiro comentário verbal sobre a caracterização do personagem. Ao final do filme, quando a canção é de novo acionada, seu significado é ainda mais adensado, visto que a questão da partida e da despedida se multiplica quanto aos sujeitos envolvidos, aludindo, mais especificamente, tanto a Johann e a Ranulpho, quanto aos demais passageiros que tomam o trem rumo à Amazônia.

⁴ Os créditos do filme informam que as locações das filmagens foram todas no sertão nordestino, mais precisamente em cidades paraibanas (Cabaceiras, Pocinhos e Patos).

2. Para além da estrada: “no coração de quem vai, no coração de quem vem”

O filme possui algumas das características relevantes atribuídas ao *road movie*, podendo inicialmente ser caracterizado como tal:

[...] 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: 3)

É interessante perceber tais características dentro do contexto singular do filme de Marcelo Gomes, ou seja, apontar de que modo elas ganham concretização em termos específicos. Afinal, para os estudiosos da teoria do gênero (BUSCOMBE, 2005; GLEDHILL, 2000), mais relevante que o reconhecimento do familiar (algo esperado nesses filmes), é considerar a potencialidade de ruptura com as convenções, a abertura para diálogos com outras inflexões estéticas pertencentes a gêneros distintos.

Em *Rethinking genre*, Gledhill (2000: 221-223) chama a atenção para uma articulação entre a noção de gênero em termos textuais e estéticos, de um lado, e questões ligadas à indústria, à história, à sociologia e aos estudos culturais, de outro. Para a autora, o conceito de gênero “foi introduzido no campo dos estudos fílmicos como uma alternativa para a noção de *auterisme*/autoria, por ser mais apropriado ao contexto de indústria de entretenimento de massa”, que tende a apostar no conhecimento prévio e nas expectativas do público; deste modo, gênero tem a ver com fronteiras e territórios, inclusive aqueles que definem a alta cultura como distinta da cultura de massa. Seu argumento central é que “a análise

de gênero nos diz não apenas sobre tipos de filmes, mas sobre o trabalho cultural de produzi-los e conhecê-los”. Com base nessas premissas, Gledhill “re-pensa a questão do gênero em sua tripla existência – como mecanismo industrial, prática estética, e arena de discursividade crítico-cultural”. Considerando os argumentos da autora como ponto de partida, proponho a discussão do filme de Marcelo Gomes, no que diz respeito ao gênero *road movie*, de modo atento ao seu impulso de alinhamento com o conhecido, mas sobretudo ao seu potencial de desvio e subversão em termos de produção criativa do gênero, e, conseqüentemente, em termos do que daí resulta como inovação e efeito estético resultante da desfamiliarização.

Johann, o protagonista que dirige o caminhão, já é apreendido, desde o início do filme, em movimento. Não testemunhamos o momento em que ele pega a estrada, iniciando a viagem. A primeira imagem do filme apresenta apenas parte do rosto de Johann, justaposto ao retrovisor, que aos poucos vai dando a ver a paisagem cinzenta e seca, em meio a uma luminosidade exageradamente branca. A gradação com que o personagem é mostrado contribui para criar uma dissonância entre sujeito e espaço. Ao vermos Johann por inteiro (pele branca, cabelo ruivo, olhos claros, relógio dourado, suspensórios), percebemos que ele não é daquele lugar, não pertence àquele mundo. Tal diferença fica ainda mais marcada quando ouvimos sua voz, falando português com sotaque de estrangeiro. As imagens fragmentadas mostradas pelo retrovisor, deixadas para trás, criam um contraste com aquelas por vir, já que o deslocamento do caminhão impulsiona o movimento para frente. De modo significativo, é a não identificação de Johann com o espaço que possibilitará um olhar atento e inaugural ao mesmo, inclusive incitando o espectador – que já conhece aquele espaço de outros filmes emblemáticos sobre o nordeste e sobre o sertão – a partilhar da novidade. Ou seja, Johann será um canal de alteridade, e seu aprendizado por onde vai passando provoca reverberações dentro e fora do filme – nos personagens que encontra e no espectador que se constitui como destinatário maior.

3. “Deixo a luz do olhar no teu luar”: encontros e contaminações afetivas

Em termos narrativos, o filme justapõe três camadas principais: aquela do discurso sobre a guerra, veiculada pelo rádio, portanto apreendida de modo distanciado; aquela advinda dos diálogos e sequências imagéticas que flagram os personagens no aqui e agora ao longo da viagem – incluindo obviamente os momentos de parada; e aquela das vinhetas mostradas nas sessões de cinema. É como se o filme se constituísse inicialmente a partir de um discurso Histórico voltado para a macropolítica – a guerra, a migração para Amazônia, a exploração da borracha, a promessa de melhores dias, a crença no futuro – e micronarrativas de pessoas pobres e comuns, habitantes do sertão nordestino. Mas o que fazem as narrativas em miniatura das sessões-aspirinas? Que conotações a articulação fantasia-publicidade-comércio constrói na narrativa maior do filme? Aqui, gostaria de considerar, sobretudo, a segunda e a terceira camadas narrativas, já que a estrutura estilística de “road movie” possibilita a apreensão dos sujeitos em suas caracterizações singulares, modos de vida possíveis, além de fazê-lo através da repetição, recorrência de gestos. Farei uso do texto “An ethics of everyday infinities and powers”, de Lone Bertelsen e Andrew Murphy, presente no livro *The affect theory reader* (2012), principalmente no que concerne à articulação entre afeto e refrão, para inicialmente pensar sobre algumas das questões relevantes acionadas neste filme.

Segundo Bertelsen e Murphy (2010: 139), o refrão – materializado na repetição de imagens – tem a capacidade de estruturar o afetivo em “territórios existenciais”. Os autores discutem a questão a partir de Guattari, para quem “o território existencial se faz ao mesmo tempo terra natal, pertencimento do eu, amor do clã, efusão cósmica” (GUATTARI, 2012: 117). Ainda remetendo a Guattari, Bertelsen e Murphy argumentam que “se os afetos são intensidades, então os refrãos são intensidades resgatadas, reaproveitadas” (BERTELSEN & MURPHY, 2010: 139). Assim, os críticos propõem discutir de que modo a articulação entre refrão e afeto interfere na “distribuição afetiva situada no âmago da vida política de todo dia”, contribuindo para a emergência de um “pluralismo

subjetivo que pode escapar da ‘Política’ conservadora em favor de uma infinidade de pequenas forças afetivas presentes na vida cotidiana” (BERTELSEN & MURPHY, 2010: 139). Para Guattari, acolher o afeto na prática social constitui uma atitude ética, imbricada na avaliação de práticas de viver (*apud* BERTELSEN & MURPHY, 2010: 141). No filme em questão, há uma imbricação criativa entre território espacial e temporal e território existencial e afetivo, sobretudo porque tais aspectos são acionados em relação a sujeitos em movimento, pertencentes a territórios muito diferentes, dando a ver a possibilidade de aberturas para outros territórios, na medida em que trocas e contaminações são engendradas.

Dentre as imagens de repetição – ou refrão – materializadas no filme, encontram-se aquelas de *encontro*: inicialmente, encontros que se dão em movimento, encontros fortuitos, com personagens que viajam com Johann; eventualmente, encontros com moradores dos vilarejos, que se tornam espectadores das sessões audiovisuais improvisadas por Johann. Outras imagens repetidas são as situações em que se mostram os pequenos filmes, as sessões para a venda de aspirinas. Outras ainda são aquelas que flagram o carro em movimento, ao longe, dando a ver, em planos abertos, a paisagem seca e cinzenta da região. Por fim, em contraponto às imagens repetidas de encontro, temos aquelas que mostram *despedidas*, partidas, articulando o significado do trecho da canção, “no coração de quem vai/no coração de quem vem”.

Dentre as repetições de encontro, merece destaque o encontro de Johann com Ranulpho, com quem passa a partilhar o protagonismo da narrativa. Ranulpho transforma-se em seu ajudante no trabalho de montar as tendas, mostrar os filmes e vender as aspirinas. Posteriormente, as experiências por que vão passando ao longo da viagem acabam por aproximá-los afetivamente, de modo que, ao final do filme, ambos encontram-se contaminados mutuamente de aprendizado e ensinamento, demonstrando deslocamentos quanto à identidade e alteridade. Travessias e contaminações, portanto, não apenas geográficas e culturais, mas, sobretudo, afetivas.

Os pequenos filmes exibidos ao longo da viagem mostram, ao mesmo tempo, imagens da natureza (uma cachoeira), de cidades (edifícios da cidade de São

Paulo) e pessoas divertindo-se no carnaval. Só depois vem a referência às conseqüências dos prazeres do homem, da fadiga, da dança, do efeito danoso de bebidas alcóolicas, e o discurso publicitário: “na hora da dor, não perca a cabeça, tome aspirina e mostre que tem cabeça”. Por conta do recurso metaficcional – os “filmes-miniatura” que Johann mostra inserem-se em um filme maior – ocorre uma duplicação nos outros níveis de expectativa, dando-nos (a nós, espectadores não-diegéticos de ambos os níveis fílmicos) a possibilidade de flagrar aqueles moradores sertanejos como espectadores – e mais, como espectadores seduzidos, maravilhados, a ponto de perguntarem, ao final da sessão, se o filme seria passado de novo. Ao final de cada sessão, forma-se uma fila para a venda das aspirinas, o que demonstra a persuasão e a eventual sedução do cinema no comércio do medicamento. Trata-se de momentos que lembram o cinema em seus primórdios (o chamado primeiro cinema), não apenas por conta da inserção desta prática em um espaço alternativo e inesperado, além de temporário, mambembe, mas porque os espectadores estão sendo iniciados na atividade de expectativa.⁵

O segundo encontro mais relevante é com Jovelina (Hermila Guedes), a jovem mulher expulsa da casa dos pais. Sua aparição instaura um clima de atração e sedução, algo densamente ressaltado pelos planos em *close* nos rostos dos três personagens, pelas trocas de olhares e pelos sorrisos. A relevância de Jovelina também é demonstrada pelo tempo maior que passa com os dois, inclusive como espectadora das sessões-aspirinas e parceira sexual de Johann (embora não visível em termos de imagens, a banda sonora, através de gemidos e sussurros, demonstra que Jovelina e Johann passaram a noite juntos).⁶

Jovelina também é uma personagem significativa quanto à sua relação com o próprio cinema, representado, inicialmente, pelos *sketches* exibidos ao público

⁵ Remetemos o leitor ao texto de Flávia Cesarino Costa, “Primeiro cinema” (in: MASCARELLO, 2006).

⁶ Em “Pelo retrovisor: a nostalgia em *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes”, Stella Senra refere-se a Jovelina como prostituta (p. 99), uma inferência ou interpretação que não encontra respaldo na narrativa.

dos pobres vilarejos por que vão passando. A segunda sessão do “cinema-aspirinas”, tendo Jovelina como espectadora, mostra um discurso fílmico que se alinha com a subjetividade e intimidade que sua presença instaura. A vinheta a que ela assiste, juntamente com o público maior, fala sobre a felicidade, a vida como busca da felicidade, e a promessa de que “com as novas cápsulas de aspirina, momentos de felicidade podem ser duradouros”. Ao ver o filme, Jovelina o descreve como “feliz e triste, porque faz pensar na vida da gente”. E quando Ranulpho lhe diz que ela poderia ser artista de cinema, Jovelina responde, de modo inesperado: “Não, eu quero ser feliz”. Trata-se de um comentário que ultrapassa o nível diegético para referir-se, metaficcionalmente, à felicidade apenas aparente de muitas estrelas de cinema (da própria Hermila?). Além disso, em um filme cuja trilha sonora possui papel de destaque – com canções da década de 1930 e 1940 –, a partida de Jovelina, no dia seguinte, a pé, é acompanhada pela canção “Veneno para dois” (de João de Barro e Alberto Ribeiro), com interpretação de Carmen Miranda, e contribui para encharcar o drama de Jovelina de implicações afetivo-amorosas.

Antes da terceira sessão do “cinema-aspirinas”, que acontece em Triunfo, Johann é mordido por uma cobra, acontecimento bastante relevante no desenvolvimento de sua amizade com Ranulpho. Após receber os primeiros socorros de uma família pobre que os ajuda, é Ranulpho quem fica ao lado de Johann, oferecendo-lhe cuidados e companhia. É durante esse tempo que ouvimos o relato de Ranulpho sobre si, sua origem, os preconceitos que vem sofrendo por ser nordestino e pobre, e os vislumbres de mudança para uma vida melhor. Este incidente também constitui a culminância do processo ritualístico de Johann, ao longo da viagem, em seu diálogo com o novo mundo do sertão (antes disso, testemunhamos sua dificuldade em relação ao clima excessivamente quente e à comida, a exemplo da carne de bode, que não lhe cai bem). A cobra, elemento emblemático na vivência ritualística de Johann, volta a aparecer no final, mas agora é enfrentada corajosamente por ele. Em agradecimento a Ranulpho, Johann lhe ensina a passar os filmes e a dirigir. Ao final do filme, quando Johann precisa fugir novamente, voltamos a testemunhar a mútua solidariedade entre

eles: Ranulpho doa suas roupas a Johann, de modo que possa parecer-se com os moradores da região, “ter cara de paraibano”, e assim poder ir embora no trem, sem correr o risco de fiscalização; Johann doa seu caminhão a Ranulpho e lhe diz para ser feliz. Cada um parte rumo ao seu destino, mas acrescido das experiências partilhadas um com o outro. Ao final, os personagens voltam para a estrada e continuam em movimento, em processo de busca. O movimento deles encontra paralelismo no voo dos urubus, animal ícone da região – metáfora de liberdade, de resistência?

O fato é que *Cinema, aspirinas e urubus* mostra um sertão nordestino conhecido e diferente – inclusive por constituir-se como filme de época⁷ –, uma diferença provocada pela inusitada combinação de códigos e discursos: ao discurso sobre a guerra, veiculado pelo rádio, e identificado metonimicamente com a personagem Johann, *outsider*, é justaposto o discurso das pessoas pobres e comuns do sertão; as sessões do “cinema-aspirinas” constituem momentos para seduzir e persuadir, talvez sugerindo, de forma metafórica, que o prazer daquelas pessoas que raramente se divertem é análogo ao efeito das aspirinas: apenas resolve temporariamente. Por outro lado, os momentos de exibição também dão a ver os espectadores e seus olhares seduzidos. Trata-se, sem dúvida, de um uso criativo de reflexividade, algo que torna o filme de Marcelo Gomes um filme moderno. Ao situar-se em um período histórico – o da segunda guerra, mas a partir da viagem de um alemão pelas estradas do sertão nordestino – a narrativa fílmica produz deslocamentos significativos na subjetividade dos personagens (Ranulpho, principalmente) e no espaço, sobretudo porque passamos a vê-lo em articulação com os sujeitos: é assim que contemplamos, junto com Johann, o céu estrelado do sertão; é assim que testemunhamos a

⁷ Trata-se de outra dissonância interessante neste filme: o cenário do sertão é captado em locação, em algumas cidades paraibanas, o que demonstra que a questão da seca perdura, continuando como uma problemática do presente. No entanto, os rótulos de garrafa de cachaça; a maleta de Jovelina; o logotipo da aspirina; as moedas; os contos de réis; o caminhão; o aparelho de rádio; a trilha sonora, todos remetem ao tempo diegético do filme, 1942.

solidariedade de Johann, em contraste com as reclamações frequentes de Ranulpho; é assim que nos vemos, em abismo, nos olhares seduzidos dos sertanejos-espectadores. De fato, a aprendizagem de Johann sobre o lugar, as pessoas e os costumes nos força a rever, a reconsiderar nossa relação com os mesmos, porque partilhamos de sua perspectiva: é por isso que Ranulpho não é mais o mesmo ao final da viagem, e inclusive admite sua mudança. De tanto sofrer humilhação, Ranulpho tornara-se ácido, agressivo e ansiava distanciar-se “daquela gente”, de que, ironicamente, fazia parte. Johann o ensina a *ser outro*, ainda que sendo o mesmo. A este propósito, é relevante considerar a visão de Guattari sobre a multiplicidade do sujeito na relação com a alteridade:

Trata-se não apenas de tolerar um outro grupo, outra etnicidade, outro sexo, mas também de desejar o dissenso, a alteridade, a diferença. Aceitar o outro não é tanto uma questão do que é certo, mas de querer, de desejar [a alteridade]. Tal aceitação é possível precisamente sob a condição de assumir a multiplicidade dentro de si. (*apud* BERTELSEN & MURPHY, 2010: 152-3)

Assim, uma das conclusões a que podemos chegar, quando refletimos sobre esse filme, é que se o “cinema-aspirinas” fez promessas levianas, e, em certo nível, enganou, a narrativa maior do filme de Marcelo Gomes comprova que o diferente pode não apenas conviver, mas afetivamente florescer.

Bibliografia

BERTELSEN, Lone & MURPHY, Andrew. "An ethics of everyday infinities and powers: Félix Guattari on affect and refrain". In: GREGG, Melissa and SEIGWORTH, Gregory J. (eds.). *The affect theory reader*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

BUSCOMBE, Edward. "A ideia de gênero no cinema americano". In: Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 303-318.
COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1966.

COSTA, Flávia Cesarino. "Primeiro cinema". In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

GLEDHILL, Christine. "Rethinking genre". In: Gledhill, Christine & Williams, Linda (eds.). *Reinventing film studies*. London: Arnold, 2000. 221-243.

GREGG, Melissa and SEIGWORTH, Gregory J. (eds.). *The affect theory reader*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

GUATTARI, Félix. "O novo paradigma estético". In: _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

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>. Acessado em: 01 de setembro de 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental/Editora 34, 2005.

SENRA, Stella. "Pelo retrovisor: a nostalgia em Cinema, aspirinas e urubus, de Marcelo Gomes". Sinopse – *Revista de cinema*. No. 11, ano VIII, Setembro 2006: 97-99.

STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.

STAM, Robert. "Política da reflexividade". In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

Submetido em 11 de maio de 2015 | Aceito em 21 de julho de 2015