

# Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar *Cinema, aspirinas e urubus*

**Adalberto Müller**

Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UNB). Doutor em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (USP) e tradutor da obra de Francis Ponge (*A mimosa*, Ed. da UNB, col. Poetas do Mundo)

---

## **RESUMO**

O presente artigo pretende identificar as representações de sertão em *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes e suas relações com o Cinema Novo. O filme filia-se a uma tradição de obras em que o sertão é o espaço de conflitos individuais e não mais de lutas políticas.

**Palavras-chave:** sertão, cinema, representações.

## **ABSTRACT**

*This article intends to identify the representations of sertão in Marcelo Gomes' Cinema, aspirinas e urubus and its connections with the Cinema Novo. The film is inserted in the tradition of works which represent the sertão as a space of individual conflicts, instead of a place for political fights.*

**Keywords:** sertão, film, representations.

## **RESUMEN**

*El presente artículo pretende identificar las representaciones de sertão en Cinema, aspirinas e urubus, de Marcelo Gomes y sus relaciones con el Cinema Novo. La película hace parte de una tradición de obras en las cuales el sertão es espacio de conflictos individuales y no más de luchas políticas.*

**Palabras-clave:** sertão, cinema, representaciones.

## Cinema Novo, Sertão

Desde que surgiu no cenário do cinema nacional (e internacional), o primeiro longa de Marcelo Gomes, *Cinemas, aspirinas e urubus*, despertou a simpatia quase generalizada da crítica e do público, recebeu mais de 40 prêmios nacionais e internacionais (entre eles, o do Ministério da Educação da França, em Cannes), e, em setembro de 2006, foi selecionado pelo Ministério da Cultura para representar o Brasil no Oscar. À primeira vista, o filme se insere no contexto de filmes contemporâneos que revisitam o espaço do sertão e do interior do Brasil, mas numa ótica muito diferente dos filmes do Cinema Novo. Ao contrário do que ocorre nesses filmes, o sertão de filmes como *O auto da compadecida*, *Abril despedaçado* e, mais recentemente, *Árido movie* (de Lírio Ferreira, conterrâneo de Marcelo Gomes), parece uma paisagem neutra, desvestida daquele caráter alegórico de denúncia social, incapaz de, por si só, enquanto espaço de representação, remeter a uma *idéia* de Brasil. Imagem de um tempo “pós”, o sertão, ao invés de virar mar – como queriam os personagens do Cinema Novo – se transforma em uma plantação de maconha, em um filme como *Árido movie*. Mas qual é, afinal, o sertão de *Cinema, aspirinas e urubus*?

É possível considerar que a proposição do diretor Marcelo Gomes acerca de seu primeiro filme seja verdadeira: o sertão, em *Cinema, aspirinas e urubus* é representado como “memória afetiva”, ele é visto “pela janela do caminhão” de Johann, “de dentro para fora”<sup>1</sup>. É possível também admitir como verdadeira a afirmação da crítica de que se trata de um “*road movie* humanista”. É possível, enfim, ver como o filme ressalta a dialética do local e do universal (situada ela própria no centro do relato, pela presença de um jovem alemão no semi-árido nordestino, no início dos anos 40), situando-se num debate contemporâneo sobre a globalização. Mas não é menos provável admitir que por trás desse belo cenário conceitual se agitam os fantasmas do

Cinema Novo (sobretudo de filmes como *Os fuzis* e *Vidas secas*). Eles estão lá, na maneira de enquadrar a paisagem da caatinga, no brilho cortante da luz, nos movimentos convulsivos da câmera, e, enfim, no aproveitamento estético bem sucedido de recursos técnicos mínimos.

Muito embora se possa, na contramão disso, argumentar-se que o aspecto político de “engajamento” esteja colocado em segundo plano (ao contrário do que ocorre nos filmes citados, e sobretudo em *Os fuzis*), acaso não seria possível ver-se aqui o retorno, metamorfoseado, do velho e bom “cinema de autor”? De onde vem, aliás, essa impressão de que diante de *Cinema, aspirinas e urubus*, parecemos estar diante de um herdeiro de uma tradição de filmes sobre o Sertão, tradição essa que se consolidou com o Cinema Novo?

Em primeiro lugar, é preciso dizer que a proposição de reconhecer traços do Cinema Novo numa obra contemporânea parte de pressupostos mais estéticos do que políticos. É sobretudo a textura visual do filme de Marcelo Gomes que remete a certos filmes do Cinema Novo, sobretudo à tríade *Vidas secas* / *Os fuzis* / *Deus e o diabo na terra do sol*. Em parte, essa textura é fruto da própria locação em que foi filmado (o agreste paraibano), em parte das condições de produção. Sabemos que o diretor usou técnicas de produção que em muito lembram aquelas utilizadas por Glauber Rocha ou Nelson Pereira dos Santos: filmagem em locação; câmera 16mm, na maior parte do filme fora do tripé; poucos recursos de iluminação; figurantes da própria região onde se filmou. Independentemente da história que se conta, esse esquema de produção por si só leva a uma série de identificações com o Cinema Novo e até mesmo com o Neo-Realismo.

É, pois, dentro desse contexto, que *Cinema, aspirinas e urubus* parece filiar-se ao Cinema Novo, ou pelo menos, a um conceito de “cinema de autor”. Mas, para além de sua proximidade estilística com aspectos do Cinema Novo (a exemplo do que ocorre com outros filmes de sua geração, como *Madame Satã*, *Lavoura arcaica* ou

*Baile Perfumado*), o filme de Marcelo Gomes se situa numa tradição cultural ainda mais vasta, a tradição de obras que têm como cenário o sertão nordestino, e que, de alguma forma, se filiam a obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, a obras de Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Guimarães Rosa. Nessas obras, o sertão aparece como um lugar quase mítico, isolado dos grandes centros urbanos, nos quais se revelam os confrontos e contradições dessa mistura de moderno e arcaico que forma a sociedade brasileira.

Como veremos na análise do filme, porém, o filme de Marcelo Gomes se filia bem mais a uma tradição obras em que o sertão é projetado de alguma forma para o conflito individual, deixando de ser o palco de lutas e transformações sociais e políticas. Nesse sentido, ele se filia a uma série de filmes do “cinema da retomada”, que voltam a certos espaços como a favela e o sertão, mas com um olhar menos comprometido com os conflitos políticos e ideológicos. Lucia Nagib, a partir de um comentário de Jean-Claude Bernardet, constata 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”<sup>2</sup>. O caso de *Central do Brasil* é paradigmático de um cinema que retrata problemas sociais “que vão se resolver no plano das relações familiares e de amizade”<sup>3</sup>.

Tal é, aparentemente, o caso da história contada em *Cinema, aspirinas e urubus*. Fundamentalmente, é um filme sobre uma amizade, que tem como cenário o sertão da Paraíba no ano de 1942. Ao contrário dos filmes de Glauber, de Nelson Pereira e de Ruy Guerra, em que os personagens se enraízam em conflitos políticos e sociais (o jagunço, o cangaceiro; o retirante, que foge da seca; os soldados e os famintos) os protagonistas são pessoas desenraizadas, são viajantes, portanto, espécies de *outsiders*. Johann Hohefels (Peter Ketnath) é um jovem alemão que foge da guerra promovida por seu país na Europa e vem tentar a sorte no Brasil como vendedor ambulante da Bayer; assim, ele percorre

os vilarejos pobres do sertão, projetando filmes de publicidade para vender aspirinas. Não sabemos exatamente o que motivou sua vinda ao Brasil, especificamente, muito menos ao Nordeste, mas sabemos que seu espírito pacifista o teria afastado do III Reich. Ranulpho Gomes (João Miguel), por seu turno, é uma espécie de andarilho, que passou algum tempo no Recife, onde malograra ao tentar a sorte e que vaga pelo sertão à procura de trabalho (certamente, de trabalhos passageiros, que o permitiriam continuar viajando). Ele nasceu em uma pequeno vilarejo, assolado pela seca e pela pobreza extrema.

O encontro de Johann e Ranulpho surge, portanto, para o espectador, como algo de insólito, mas perfeitamente plausível. O encanto do relato está justamente nesse caráter oscilante entre o insólito e o plausível, que surge do encontro de um alemão instruído e um sertanejo esperto, ambos aventureiros. A partir do momento em que Ranulpho pede carona a Johann, começa entre os dois um regime de estranhamento, sobretudo para Ranulpho, que a princípio não entende muito bem as palavras de Johann.

### **Road movie à brasileira**

Aqui, para além da perspectiva do “filme sobre o sertão”, abre-se uma nova filiação, não menos importante: a do *road movie*, ou filme de estrada. Trata-se, nesse caso, de pensar o filme de Marcelo Gomes dentro de um gênero cujas balizas já estão bem delineadas, pelo menos no cenário internacional. Uma forma de “cinema sem paredes”, segundo a clássica definição de Timothy Corrigan, o *road movie* surge nos anos 60 como resposta à quebra da unidade familiar, centro edipiano da narrativa clássica americana, testemunhando a desestabilização da subjetividade masculina<sup>4</sup>. Além do mais, segundo Corrigan, o *road movie* enfatiza os eventos mais do que os personagens, sendo que estes se identificam com os veículos motorizados que conduzem. Enfim, trata-se de um gênero que idealiza um certo tipo

de fantasia masculina, que busca escapar das vicissitudes da vida doméstica, do casamento e do trabalho. Nesse sentido, o modelo do gênero é o lendário *Easy rider*, protagonizado por Peter Fonda e Denis Hopper, e dirigido por este último.

Lembremos que *Easy rider* foi um marco no início dos anos 70, não apenas pela ousadia de sua equipe em produzir um filme de baixo custo, mas porque lidava com temas controversos como o uso de drogas, a recusa do *american way of life*, e a associação com temas ligados à contracultura. Seus protagonistas, Sal e Wyatt, depois de venderem uma partida de cocaína que buscaram no México, decidem cruzar os EUA de motocicleta, dormindo ao relento, fumando muita maconha e experimentando o *wild side* da América. *Easy rider* representou para o cinema algo parecido com o mal-estar causado por *On the road*, nos anos 50. O romance de Jack Kerouac, que influenciou a geração *beat*, também narra as viagens e aventuras de dois jovens pelas estradas da América. No entanto, ao contrário do que ocorre com o narrador de *On the road* – que usa a experiência da estrada como modelo para uma nova forma de literatura –, a peregrinação de Sal e Wyatt já não faz sentido algum: o máximo a que almejam esses *cowboys* do asfalto é festejar o *mardi gras* em New Orleans, regados a cerveja e drogas.

Além da influência que teve na cultura dos anos 70, *Easy rider* também serviu como modelo para se pensar o *road movie* como um dos principais gêneros do cinema americano. Assim, alguns críticos afirmam que filmes como *Aconteceu naquela noite*, de Frank Capra, e *Vinhas da ira*, de John Ford, já são protótipos do *road movie*. Outros o filiam ao *western*. Outros, acentuam as transformações do gênero, do modelo heterossexual-romântico do filme de Capra, passando pelos *buddy-movies* masculinos como *Easy rider*, até as metamorfoses contemporâneas: o *road movie* feminista de *Thelma & Louise* e o *road movie* homossexual de *Priscila, a rainha do deserto*.

Fora dos EUA, é notável a importância desse gênero nos filmes de Wim Wenders, cuja

produtora se chama, aliás, Road Movie Films. Em *Im laufe der Zeit (Kings of the road)* e *Alice nas cidades*, Wenders acrescenta o ingrediente existencialista europeu ao gênero, criando personagens que perambulam por estradas e aeroportos sem nenhum objetivo, tomados de profunda melancolia. *Im laufe der Zeit* (1976), é, aliás, um filme que deve ser tomado, em certo sentido, como imagem às avessas de *Cinema, aspirinas e urubus*. Nesse filme de Wenders, o caminhoneiro vivido por Rudiger Voegler circula por cidades do interior da Alemanha consertando projetores de cinema, até que encontra um homem de meia idade em crise conjugal e desiludido com a vida. No correr do tempo (esta é a tradução literal do título), a estrada vai dissolvendo as diferenças entre duas pessoas que pareciam antes viver em mundos incomunicáveis.

No Brasil, o *road movie* nasce na esteira de *Easy rider*, no início dos anos 70, mas de forma bastante peculiar. Primeiro, com *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodanski e Orlando Senna (1974). Censurado pela Ditadura, esse filme explosivo embaralhava a linguagem ficcional e a documental e narrava as desventuras de uma índia amazonense que se prostituiu depois de conhecer um caminhoneiro (Paulo César Pereio) que viajava pela Transamazônica. Para *Iracema*, a estrada é o caminho que leva do paraíso das selvas ao inferno dos puteiros de estrada. Sua trajetória se converte num contramodelo para a euforia dos militares com a construção de uma grande rodovia na selva. Cinco anos depois de Bodanski e Senna, Cacá Diegues pega novamente a estrada com *Bye Bye Brasil* e narra, em estilo tropicalista-alegórico, a vida de artistas-nômades que vagam pelas estradas que ligam o Nordeste à Amazônia (curiosamente, o trajeto de Johann, de *Cinema, aspirinas e urubus*).

Tanto *Iracema, uma transa amazônica* quanto *Bye Bye Brasil*, embora tenham elementos do gênero *road movie*, se inserem numa *tradição alegórica* do cinema brasileiro, que remonta ao Cinema Novo: a estrada é, aí, de certa forma, o caminho para o Brasil. Ou seja, o destino simbólico

da estrada representada nos filmes é o Brasil, suas contradições e conflitos sociais aparentemente insanáveis. Não é à-toa que a personagem Iracema tem seu nome associado à personagem de Alencar, embora de forma paródica. No filme de Diegues, embora as tensões sociais pareçam estar aliviadas pela temática da “vida de artistas”, o conteúdo alegórico se expande desde o título e atinge sua dimensão mais tocante com as cenas de miséria extrema da pequena cidade em que o personagem vivido por Jofre Soares tenta projetar velhos filmes para uma platéia faminta.

Nos anos 90/2000, o *road movie* volta com força entre nós, seja através de sua evocação parcial em filmes como *Central do Brasil*, ou em um *road movie* “de bicicleta” como *Caminho das nuvens*. Em ambos, surge novamente a figura do caminhoneiro, que parece ser o personagem mais típico dos filmes de estrada brasileiro, talvez porque as *highways* americanas por aqui sejam escassas e poucos realmente se aventuram em estradas cheias de buracos e de enorme periculosidade. Talvez, porque nosso ideal seja bem mais o de ostentar carros esportivos nas praias e avenidas das grandes metrópoles do que aventurar-se por caminhos desconhecidos.

Ambientado em 1941, durante o auge do Estado Novo, *Cinema, aspirinas e urubus* concilia o tema do *road movie* ao do *buddy movie*, tal como ocorre nos filmes estrangeiros já citados. Mas a ambientação no sertão da Paraíba remete ao conflito entre o moderno e o arcaico, encarnado nos dois personagens centrais: Johann dirige um caminhão enquanto ouve canções e notícias no rádio, projeta filmes em vilarejos e vende aspirinas; Ranulpho é o matuto do sertão, que só tem a roupa que veste e as pernas para caminhar pelos caminhos do agreste, em busca de uma vida melhor. Ambos fazem caminhos inversos: Johann vai do mar ao sertão, Ranulpho busca sair do sertão em direção ao mar; Johann mergulha no mundo primitivo, Ranulpho se encanta com os prodígios da civilização. Se se pensa que o filme articula as categorias mar/sertão, típicas do Cinema Novo, Marcelo Gomes parece estar fazendo um filme

em que “a estética da fome devora as matrizes do *road movie*”<sup>5</sup>, projetando novamente o gênero estrangeiro para o contexto nacional, o que levaria a pensar que estamos ainda dentro dos ditames de um cinema alegórico. Prefiro, no entanto, como fez Stella Senra<sup>6</sup>, acreditar que a realidade, ou a História, atuam aí de forma nostálgica: uma História vista pelo retrovisor do caminhão, algo que se dissolve no plano das relações afetivas entre Ranulpho e Johann. Assim, quando ouvimos as canções que tocam no rádio de Johann (como *Serra da boa esperança*, com Lamartine Babo, ou *Tudo é Brasil*, de Vicente Paiva), impossível não pensarmos que é o Estado Novo e a política de boa vizinhança que estão em jogo. Mas esse plano alegórico parece que aos poucos vai ficando para trás, perdendo-se na poeira do caminho.

Outra possibilidade de rendimento interpretativo (alegórico) seria pensar a articulação do nacional e do estrangeiro no filme. Mas será que, mais do que o encontro de um estrangeiro e de um brasileiro, o filme não aponta para uma situação particular do que para uma alegoria? Não será necessário, antes, pensar que o fundamental entre o Joahann e Ranulpho é o reconhecimento de suas diferenças e de suas semelhanças, apontando o filme para aspectos de interculturalidade mais do que para questões de índole exclusivamente nacionais? Lembremos que o desenvolvimento da fase de “reconhecimento” dos dois personagens é interrompida pelo entrada em cena de Jovelina (Hermila Guedes), que pede carona a Johann. Ela de certa forma representa para Ranulpho um empecilho, na medida em que o alemão passa a dar mais atenção à moça do que a ele. Surge então uma cena de rivalidade, pois tanto Johann quanto Ranulpho se sentem atraídos pelo encanto da moça. A cena em que se realiza o embate entre ambos é filmada num longo plano dentro da camioneta em movimento. Ranulpho está sentado entre Johann e Jovelina, e acompanha o diálogo dos dois, com olhares enviesados. Esse plano aponta mais uma vez para aquela economia de recursos e também para a versatilidade do diretor, que consegue extrair a verdade de seu relato sem a alternância campo/contra-campo. Ao contrário

de Ranulpho, que se encanta com as máquinas e com os filmes, Jovelina acha triste a vida dos artistas de cinema.

Num outro momento importante do filme, Johann pára a camioneta perto de um rio seco, e observa o gado morrendo e a atmosfera de fome e penúria que marca aquele lugar. Ranulpho pergunta se Johann está se divertindo com aquela cena. Ao contrário do que se espera, Johann não faz um discurso político sobre as origens daquela miséria. Apenas se limita a observar que para ele aquilo é bem diferente da vida que ele conhece (na Europa). Aqui não caem bombas, ele sentencia em tom seco.

*Cinema, aspirinas e urubus* é também um filme que tematiza o próprio cinema, na medida em que Johann exhibe seus filmes publicitários sobre a aspirina e outros filmes para platéias de pequenas cidades interioranas. Em vários momentos, mostra-se a atitude de surpresa de um público que se comporta diante das imagens em movimento de forma parecida com o público descrito nas primeiras sessões de cinema<sup>7</sup>. Dentro desse âmbito de cenas sobre o cinema, há um plano de detalhe, muito bonito, desse filme, que aponta para a “reflexividade”<sup>8</sup>, característica marcante do cinema moderno, especialmente dos cinemas novos (Godard, Rocha, Straub): quando Ranulpho faz rodar, sozinho, pela primeira vez, o projetor de Johann, ele experimenta a delícia de ver a imagem movente do Rio de Janeiro na palma de sua mão: o cinema surge, então, no pequeno quadro formado em sua mão, como uma espécie de *aleph*, como um ponto minúsculo capaz de conter a imensidão de um mundo que Ranulpho anseia por descobrir.

Em suma, o encontro de Ranulpho e Johann cria um espaço de trocas e misturas: para o jovem alemão, o sertão se interioriza, enquanto que para o sertanejo o mundo se alarga. Não estamos aqui mais dentro do universo do sertão tal como foi descrito pelos filmes do Cinema Novo – e que é tributário de uma série de livros em que o sertão aparece como espaço eminentemente político. O espaço do sertão aqui já anuncia um outro tipo de

relações, transnacionais e interculturais<sup>9</sup>. Em suma, como dizia Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*: “o sertão está em toda parte”. A narrativa deixa de ser, portanto, a alegoria de um país dilacerado social e politicamente, para ser o cenário de troca de experiências, afetivas sobretudo. Daí, talvez, o caráter de “verdade” do filme, tão acentuado pela crítica:

A história de Johann e Ranulpho, espécie de *buddy movie* pelas estradas do sertão, comove exatamente pelo fato de seu registro apostar tão fortemente na verdade daquela construção ficcional. “Verdade” entendida aqui nem como verossimilhança nem como “naturalismo”, e sim pelo sentido que realmente importa na fabulação: a crença do próprio narrador (o cineasta) naquilo que nos narra. O filme acredita, o tempo todo, na verdade daqueles dois homens e no trajeto deles, e por isso mesmo nos faz aceitar o relato desde cedo.<sup>10</sup>

Não se deve pensar que esse “verismo” seja meramente “documental”, ou que sua intenção seja de acreditar que a realidade não pressuponha uma construção, ainda mais em se tratando de uma arte como o cinema, que movimenta todo um “dispositivo” tecnológico para produzir a impressão de realidade. Deve-se ressaltar que o aspecto humano do filme está na congruência quase perfeita dos meios técnicos reduzidos a um mínimo com uma narrativa bastante sofisticada do ponto de vista das relações humanas. Para isso, a contribuição de dois atores como Peter Ketnath e João Miguel, extremamente versáteis e seguros de sua capacidade interpretativa, e, mais, de uma equipe bastante integrada ao projeto, foi decisiva para que as idéias de Marcelo Gomes ganhassem vida.

Por isso tudo, pode ser que *Cinema, aspirinas e urubus* seja um marco na história de um cinema como o Brasileiro, que oscila entre a necessidade de industrialização – ao preço de uma “novelização” – e o potencial crítico e criativo de cineastas que ainda acreditam que o cinema pode ao mesmo tempo comover e ensinar.

## Notas

- <sup>1</sup> Marcelo Gomes. Entrevista. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/urubus/pt/home.html/> Acessado em 19/06/06.
- <sup>2</sup> Lucia Nagib, O cinema da retomada. In: Vilaron, André Botelho et alii (orgs.). *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2005, p. 39.
- <sup>3</sup> Id., *ibid.*
- <sup>4</sup> Timothy Corrigan. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. N Brunswick, NJ: Rutgers University Press. Citado por Steven Cohan em: *The road movie book*. Edited by Steven Cohan and Ina Rae Hark. London/N. York: Routledge, 1997, p. 2-3.
- <sup>5</sup> Samuel Paiva. Fugindo de casa: *Cinemas, aspirinas e urubus*. Comunicação apresentada no X Encontro SOCINE, out. 2006.
- <sup>6</sup> Stella Senra. Pelo retrovisor: a nostalgia em *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes. *Sinopse*, 11, setembro de 2006, p. 97-99.
- <sup>7</sup> Ver, a esse respeito, o livro de Jérôme Prieur, *O espectador noturno: os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- <sup>8</sup> Robert Stam, *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- <sup>9</sup> Mas o político não está de todo ausente do filme. Lembremos que Johann reclama diversas vezes da Guerra, e que Ranulpho define assim o sertão: “Isso é o sertão: miséria, coronel e piada de corno”.
- <sup>10</sup> Eduardo Valente. O primado da Ficção. In. *Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br>. Acessado em 02/07/2006.

## Referências bibliográficas

COHAN, Steven & HARK, Ina Rae (org.) *The road movie book*. London/N. York: Routledge, 1997.

NAGIB, Lucia. O cinema da retomada. In: VILARON, André Botelho et alii (orgs.) *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2005.

PRIEUR, Jérôme. *O espectador noturno: os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

RUIZ, Adilson. Vera Cruz e Cinema Novo: matrizes da produção cinematográfica atual. In. CATANI, A. [et alii]. *Estudos de cinema*. SOCINE. Ano IV. Rio de Janeiro: São Paulo: Editorial Panorama, 2003.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.