

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

GHEYSA LEMES GONÇALVES GAMA

DA VIAGEM FÍSICA À JORNADA INTERIOR:
ALEGORIAS E IDENTIDADE CULTURAL EM *ROAD MOVIES*
BRASILEIROS (1960-2015)

Juiz de Fora

2016

GHEYSA LEMES GONÇALVES GAMA

DA VIAGEM FÍSICA À JORNADA INTERIOR:
ALEGORIAS E IDENTIDADE CULTURAL EM *ROAD MOVIES*
BRASILEIROS (1960-2015)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutor em Ciências Sociais. Área de concentração: Cultura, Poder e Instituições.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Francisco Perez Reyna.

Juiz de Fora

2016

GHEYSA LEMES GONÇALVES GAMA

**DA VIAGEM FÍSICA À JORNADA INTERIOR:
ALEGORIAS E IDENTIDADE CULTURAL EM *ROAD MOVIES*
BRASILEIROS (1960-2015)**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutor em Ciências Sociais.

Aprovado em 31/05/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Francisco Perez Reyna (Orientador)

Profa. Debora Breder Barreto

Profa. Rogéria Campos de Almeida Dutra

Profa. Amanda Chaves Pinheiro

Prof. Sérgio José Puccini Soares

Juiz de Fora

2016

AGRADECIMENTOS:

Escrever uma tese é como participar de um *road movie*: a estrada é longa, enfrentamos diversos percalços no caminho, assumimos escolhas, amadurecemos e aprendemos até gerar o resultado final, no fim do percurso.

Se comparada ao *filme de estrada*, podemos deduzir que na tese o fim da jornada é tão importante quanto o caminhar, as paradas que são realizadas, as pessoas que por ela encontramos. Escrever uma tese é um trabalho longo e bastante solitário, ao passo que certas pessoas são fundamentais para tornar o percurso mais fácil.

Então eu as agradeço. Em primeiro lugar ao meu orientador, professor Carlos Reyna, porque se eu sou roteirista da tese, ele é diretor dela. Esteve sempre presente, na forma de apoio, de leituras e releituras, discussões, preocupações e conforto. Muito obrigada por acreditar no tema e me ajudar a construí-lo, na forma de críticas e de proposições.

Ao Instituto Federal Sudeste de Minas Gerais – campus Juiz de Fora, instituição na qual atuo como docente, que me concedeu afastamento total para que eu pudesse pegar a estrada e me dedicar integralmente aos prazeres da minha pesquisa.

Meu agradecimento também aos professores do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, com os quais pude travar algum tipo de diálogo sobre a tese e que me acrescentaram visões, críticas e propuseram desvios na estrada, em especial àqueles que participaram na minha banca de qualificação: professora Rogéria Dutra e professor Raul Magalhães.

Aos docentes e pesquisadores que gentilmente aceitaram o convite para participar da banca de defesa: professora Débora Breder, professora Rogéria Dutra, professora Amanda Chaves e professor Sérgio Puccini.

À professora da Leidein University (Holanda), Sara Bradellero, cujos estudos sobre *road movies* latino-americanos tanto acrescentaram ao raciocínio defendido aqui. Ao final de 2014, eu então no meio da minha jornada, com algumas dúvidas se estava no caminho certo,

pude participar de seu curso “Mobilidade no Cinema Latino-Americano” que foi uma fonte de motivação necessária para continuar na estrada.

À Cinemateca Nacional, situada na cidade São Paulo, na figura do Alexandre Miyazato, que não mediu esforços para auxiliar uma pesquisadora na coleta de dados sobre o cinema brasileiro.

Aos amigos queridos: Amanda, Humberto, Marcelo, Victor e Erika que me ouviram e discutiram comigo sobre alguns – ou vários – dos assuntos e abordagens que assumo na tese, em especial aos amigos Talita e Bruno, que sempre tiveram curiosidade de discutir comigo o tema da tese, perguntando e discutindo com entusiasmo (isso foi sempre um alento em meio às minhas aflições).

Também aos amigos que nunca me perguntaram – a fundo - sobre a tese, mas por isso mesmo foram fundamentais neste percurso, porque me trouxeram leveza, respiro, outros assuntos e conversas: Isabelly, Tissiana, Marina, Paula, Fabiano, Luiz Guilherme e Nathália.

À minha família, que mesmo não entendendo por completo o que é escrever uma tese, nunca duvidou ou hesitou em me ajudar ou compreender meus momentos de ausência, meus anseios, minhas aflições e ansiedades, sendo sempre um oásis e um conforto que são tão necessários nesse longo caminho: minha mãe Denise, meu padrasto Marcelo, minha avó Cida, meu avô Juca, minha tia Márcia, meu pai Marcos, minha madrastra Rose, meu irmão Marco Túlio e minha irmã Ana Helena.

Por fim um profundo e sincero agradecimento a Rodrigo, meu parceiro de vida. Obrigada por estar comigo durante esses quatro anos: por discutir esse trabalho arduamente, lê-lo comentando cada parágrafo, assistir aos filmes, comemorar comigo cada vitória e me amparar nos momentos de dúvida, por reconhecer quando precisava do silêncio e da solidão e quando precisava relaxar e esquecer momentaneamente a tese. Se nossa vida fosse um *filme de estrada*, certamente formaríamos um “*buddy road movie*” de sucesso!

RESUMO

A presente tese pretende investigar a mudança na representação da identidade cultural analisando o papel alegórico desempenhado pela estrada nos *road movie* brasileiros lançados entre 1960 e 2015. A hipótese revela que este grupo de obras fílmicas apresenta, num determinado momento histórico, representações de identidade coletiva (a identidade nacional), modificando-se posteriormente, para representar uma identidade fragmentada. Como resultado desse esforço observa-se a existência daquilo que presentemente estamos chamando de duas fases do *road movie* brasileiro: a “Viagem Física” (congrega filmes lançados entre a década de 1960 até 1998) e a “Jornada Interior” (com filmes de 1998 até 2015). O que mais diferencia essas duas fases são as alegorias assumidas pela estrada nestes *road movies*, que se modificam, ao mesmo tempo em que se verifica mudança na própria identidade cultural, esta última confirmada em autores como Anderson (2008); Bauman (2008, 2001, 1998) e Hall (2005). Se na primeira fase a estrada é apresentada como uma alegoria da nação e do povo brasileiro, na segunda fase, começa a representar a transformação individual, odisseia subjetiva, um espaço existencial, de transformação, que se configura como um ritual de passagem. A tese é amparada, para além dos fundamentos teóricos, na análise fílmica de seis películas: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974); *Bye bye Brasil* (DIEGUES, 1979); *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988); *Central do Brasil* (SALLES, 1998); *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005) e *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014). Assim, se busca demonstrar, observando a representação de algumas características sociais e culturais presentes no cinema nacional, a real confluência entre as mudanças alegóricas nos *road movies* brasileiros com as transformações na construção da nossa própria identidade cultural.

Palavras-chave: Identidade. Alegoria. Cinema. *Road movie*. Viagem.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the change in the representations of the cultural identity by analyzing the allegorical role played by the road in the Brazilian road movies released between 1960 and 2015. The hypothesis is that this group of films brings about, in a given historical moment, representations of collective identity (national identity), but changing later to represent a fragmented identity. As a result of this effort one might find the existence of what is now being called the two phases of the Brazilian road movie: the "Physical Journey" (congregating films released between 1960 to 1998) and the "Journey Within" (films from 1998 to 2015). What most distinguishes these two phases are the allegories personified by the road in these road movies, which change at the same time that changes in the cultural identity occur, the latter being confirmed by authors such as Anderson (2008); Bauman (2008, 2001, 1998) and Hall (2005). In the first phase, the road is presented as an allegory of the nation and of the Brazilian people, whereas in the second phase it begins to represent the individual transformation, the subjective odyssey, an existential space of transformation, which is configured as a rite of passage. The thesis is supported, in addition to the theoretical foundations, by the cinematic analysis of six films: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974); *Bye bye Brasil* (DIEGUES, 1979); *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988); *Central do Brasil* (SALLES, 1998); *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005) e *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014). Thus, this work seeks to show, by watching the representation of some social and cultural characteristics present in the national cinema, the real confluence between the allegorical changes in Brazilian road movies with those in the construction of our own cultural identity.

Keywords: Identity. Allegory. Cinema. Road movie. Journey.

LISTA FIGURAS

Figura 1.....	129
Figura 2.....	144
Figura 3.....	159
Figura 4.....	193
Figura 5.....	206
Figura 6.....	206
Figura 7.....	218
Figura 8.....	218

LISTA FOTOGRAMAS

Fotograma 1.....	56
Fotograma 2.....	95
Fotograma 3.....	99
Fotograma 4.....	125
Fotograma 5.....	134
Fotograma 6.....	134
Fotograma 7.....	136
Fotograma 8.....	136
Fotograma 9.....	136
Fotograma 10.....	136
Fotograma 11.....	137
Fotograma 12.....	137
Fotograma 13.....	138
Fotograma 14.....	138
Fotograma 15.....	138
Fotograma 16.....	138
Fotograma 17.....	139
Fotograma 18.....	139
Fotograma 19.....	139
Fotograma 20.....	140
Fotograma 21.....	140
Fotograma 22.....	141
Fotograma 23.....	141
Fotograma 24.....	145
Fotograma 25.....	145
Fotograma 26.....	146
Fotograma 27.....	146
Fotograma 28.....	146
Fotograma 29.....	146

Fotograma 30.....	146
Fotograma 31.....	147
Fotograma 32.....	147
Fotograma 33.....	147
Fotograma 34.....	147
Fotograma 35.....	148
Fotograma 36.....	148
Fotograma 37.....	148
Fotograma 38.....	148
Fotograma 39.....	149
Fotograma 40.....	149
Fotograma 41.....	150
Fotograma 42.....	150
Fotograma 43.....	151
Fotograma 44.....	151
Fotograma 45.....	151
Fotograma 46.....	151
Fotograma 47.....	153
Fotograma 48.....	153
Fotograma 49.....	155
Fotograma 50.....	155
Fotograma 51.....	157
Fotograma 52.....	157
Fotograma 53.....	158
Fotograma 54.....	158
Fotograma 55.....	158
Fotograma 56.....	158
Fotograma 57.....	158
Fotograma 58.....	161
Fotograma 59.....	163
Fotograma 60.....	163
Fotograma 61.....	164
Fotograma 62.....	164
Fotograma 63.....	164

Fotograma 64.....	164
Fotograma 65.....	167
Fotograma 66.....	167
Fotograma 67.....	168
Fotograma 68.....	168
Fotograma 69.....	168
Fotograma 70.....	168
Fotograma 71.....	194
Fotograma 72.....	194
Fotograma 73.....	194
Fotograma 74.....	194
Fotograma 75.....	196
Fotograma 76.....	196
Fotograma 77.....	197
Fotograma 78.....	197
Fotograma 79.....	198
Fotograma 80.....	198
Fotograma 81.....	199
Fotograma 82.....	199
Fotograma 83.....	200
Fotograma 84.....	200
Fotograma 85.....	200
Fotograma 86.....	200
Fotograma 87.....	201
Fotograma 88.....	201
Fotograma 89.....	201
Fotograma 90.....	201
Fotograma 91.....	207
Fotograma 92.....	210
Fotograma 93.....	210
Fotograma 94.....	212
Fotograma 95.....	212
Fotograma 96.....	212
Fotograma 97.....	212

Fotograma 98.....	212
Fotograma 99.....	212
Fotograma 100.....	215
Fotograma 101.....	220
Fotograma 102.....	220
Fotograma 103.....	220
Fotograma 104.....	220
Fotograma 105.....	220
Fotograma 106.....	220
Fotograma 107.....	220
Fotograma 108.....	220
Fotograma 109.....	221
Fotograma 110.....	221
Fotograma 111.....	222
Fotograma 112.....	222
Fotograma 113.....	222
Fotograma 114.....	222
Fotograma 115.....	223
Fotograma 116.....	223
Fotograma 117.....	223
Fotograma 118.....	223
Fotograma 119.....	224
Fotograma 120.....	224
Fotograma 121.....	224
Fotograma 122.....	224
Fotograma 123.....	225
Fotograma 124.....	225
Fotograma 125.....	226
Fotograma 126.....	226

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: IDENTIDADE CULTURAL NACIONAL E CINEMA.....	31
1.1 IDENTIDADES CULTURAIS: DA NAÇÃO À FRAGMENTAÇÃO.....	32
1.2 IDENTIDADE CULTURAL NACIONAL BRASILEIRA.....	45
1.3 AS IMAGENS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA: ALGUNS APONTAMENTOS	56
CAPÍTULO 2: “A ESTRADA VAI ALÉM DO QUE SE VÊ” AS REPRESENTAÇÕES DA ESTRADA NO CINEMA E A CONSTRUÇÃO ALEGÓRICA DA ESTRADA NO ROAD MOVIE BRASILEIRO.....	65
2.1 CONFIGURAÇÕES DO GÊNERO <i>ROAD MOVIE</i> : “O QUE IMPORTA É A JORNADA, NÃO O DESTINO”	66
2.2 A ESTRADA NA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO	77
2.3 DOCUMENTÁRIOS DE ESTRADA NACIONAIS.....	91
2.4 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO PROTAGONISTA DO <i>ROAD MOVIE</i> BRASILEIRO	99
2.4.1 <i>O outsider da estrada</i>	101
2.4.2 <i>As representações da mulher no filme de estrada nacional</i>	108
CAPÍTULO 3: “VIAGEM FÍSICA” A ESTRADA COMO ALEGORIA DA NAÇÃO BRASILEIRA	118
3.1 <i>IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA</i> : “NATUREZA NÃO É MÃE COISA NENHUMA, NATUREZA É MEU CAMINHÃO, É A ESTRADA”	128
3.2 <i>BYE BYE BRASIL</i> : “A GENTE É FEITO RODA, SANFONEIRO, SÓ SE EQUILIBRA EM MOVIMENTO, SE PARAR, FUDEU, A GENTE CAI”	142
3.3 <i>JORGE, UM BRASILEIRO</i> : “EU GOSTO DE SER CAMINHONEIRO, GOSTO DA COMPANHEIRAGEM DA ESTRADA, GOSTO DE VIAJAR POR ESSE MUNDO DE MEU DEUS”	158
3.4 VIAGEM FÍSICA: A ESTRADA NOS <i>ROAD MOVIES</i> COMO ALEGORIAS DA NAÇÃO BRASILEIRA	169

CAPÍTULO 4: “JORNADA INTERIOR” A ESTRADA COMO ALEGORIA DA TRANSFORMAÇÃO PESSOAL	177
4.1 CENTRAL DO BRASIL: “MAS EU NÃO QUERO <i>SE</i> ESQUECER DE VOCÊ”	191
4.2 CINEMAS, ASPIRINAS E URUBUS: “SÃO TRÊS MESES DE VIAGEM, E AGORA PARECE QUE ESSE BRASIL NÃO ACABA NUNCA”	204
4.3 DROMEDÁRIO NO ASFALTO: “TODOS PROCURAM ALGUMA COISA, TODOS ESTÃO CONDENADOS A PROCURAR, DESDE QUE ABRIRAM OS OLHOS PELA PRIMEIRA VEZ NO MUNDO”	216
4.4 A ESTRADA COMO ALEGORIA DA TRANSFORMAÇÃO NA “JORNADA INTERIOR”	226
CONCLUSÃO.....	231
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	241
DOCUMENTO SONORO	252
ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS	253
SÍTIOS VIRTUAIS VISITADOS NA INTERNET	254
FILMOGRAFIA:.....	255
APÊNDICE A – LISTA DE <i>ROAD MOVIES</i> DA FASE “VIAGEM FÍSICA”	271
APÊNDICE B – LISTA DE <i>ROAD MOVIES</i> DA FASE “JORNADA INTERIOR”	272

INTRODUÇÃO

Este é um estudo sobre a relação entre cinema e sociedade. Buscamos compreender algumas representações das identidades culturais brasileiras a partir da apreciação de um conjunto de filmes, utilizando a metodologia que Satiko Hikiji (2012) chamou de “etnografia fílmica”. O propósito desta tese é contribuir para a área de estudos da Antropologia do Cinema, ao passo que pretende ratificar a relevância de investigar o cinema (e seus produtos: os filmes) na construção e interpretação de mundos sociais.

A Antropologia Visual e Antropologia da Imagem são campos que vêm se consolidando na Academia, produzindo trabalhos aplicados ao estudo ou produção de imagens que servem como instrumento de pesquisa, vide as fotografias e os filmes etnográficos. A Antropologia do Cinema, campo ainda moedeiro¹, pretende fazer do cinema e das imagens objeto de seu estudo, buscando debater o cinema em suas várias dimensões² e utilizando os filmes – ficcionais e documentais – como objetos e/ou métodos de pesquisa.

Considerando as possibilidades de pesquisa dentro da Antropologia do Cinema, este trabalho se debruça sobre cinema e seus produtos, os filmes³. “Compreender um filme não é essencialmente uma prática estética; é uma prática social que mobiliza toda a gama de sistemas no âmbito da cultura” (TURNER 1997, p. 169). Os filmes se apresentam como objetos de pesquisa ricos em dados que serão lidos e analisados. Nossa leitura dos dados fílmicos será guiada por métodos e instrumentos que estão disponíveis a partir do Cinema enquanto campo de estudos. Entretanto, a análise fílmica é toda permeada pelo instrumental teórico e analítico das Ciências Sociais.

Apoiamo-nos na afirmação de que o cinema é um artefato cultural. Essa é uma premissa inquestionável aos estudiosos da área, como Pierre Sorlin⁴ na obra “*Sociología del*

¹ O campo de pesquisa da Antropologia do Cinema tem se fortalecido na academia brasileira, onde debates estão sendo construídos e retomados, vide a RBA (Reunião Brasileira de Antropologia) no grupo de trabalho “Antropologia do Cinema: entre narrativas, políticas e poéticas” e no Encontro SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) no grupo de trabalho “Cinema e Ciências Sociais”.

² Originando pesquisas em diversas áreas como: a análise fílmica; a sociabilidade nas salas de cinema; etnografias dos *sets* de filmagem; etnografias dos eventos relacionados à área, como festivais; análise das críticas; trajetória dos atores sociais, como diretores, produtores e atores; dentre outras.

³ Em vários momentos os termos filme e cinema serão intercambiáveis.

⁴ Pierre Sorlin se inspira em Francastel (1973) e Foucault (2011) para poder falar de Artefato Visual e desenvolver suas teses.

cine: la apertura para la historia de mañana” (1985) e Graeme Turner “*Cinema como prática social*” (1997). E o filme é percebido durante todo o trabalho como um produto cultural capaz de revelar uma comunicação simbólica, estabelecida, por um lado, pelas representações e valores de um grupo que são oferecidos ao espectador que, de outro modo, as interpreta a partir de suas próprias competências simbólicas.

Considerando essa comunicação eficaz, esta tese pretende compreender como a identidade cultural brasileira, apresentada em formas de alegorias⁵, pode ser representada em determinada categoria fílmica, pensando especialmente no *road movie* (ou *filme de estrada*)⁶⁷. Este gênero cinematográfico foi escolhido por congregar meu campo de pesquisa (Ciências Sociais e Cinema) com minha área de origem (Turismo). Minha inquietação inicial era perceber como a viagem é representada⁸ no cinema. Assistindo a Bergman, especialmente, *Morangos Silvestres* (1957)⁹, percebi que a viagem, representada aqui pela estrada, é apresentada como uma metáfora do percurso da vida, e o viajante passa por ela em busca de

⁵ A noção de alegoria é um tema fortemente trabalhado por Ismail Xavier (1993) – inspirado em outros autores, inclusive Walter Benjamin – na sua investigação sobre o cinema brasileiro. O autor parte da análise do discurso alegórico como ferramenta privilegiada do artista moderno disposto a desmascarar a crise vivida pela sociedade e, mais do que isso, internalizar essa crise na própria forma das obras. Desse modo, ao realizar apontamentos alegóricos, Xavier está preocupado na maneira com a qual o cinema se apresenta, por meio de linguagens ou de representações que visam expressar um conteúdo sem dizê-lo explicitamente. Esse conceito será desenvolvido no capítulo um.

⁶ Apesar de também ser conhecido por *filme de estrada*, optamos por chamá-lo aqui de *road movie*, posto que é a nomenclatura mais conhecida, tanto academicamente quanto no senso comum. Assim, tal opção se deu apenas por acreditarmos que seja o nome com maior identificação ao tema, embora estejamos defendendo aqui o *road movie* brasileiro, ou seja, este gênero cinematográfico que tem algumas confluências com outros filmes do gênero produzido pelo mundo, mas que é único por abarcar também, como qualquer produto de uma cultura, as qualidades da sociedade que o produz. Conquanto o termo *road movie* seja de longe o mais utilizado neste trabalho, também utilizaremos *filme de estrada*, como um sinônimo, usado em alguns momentos a favor da fluidez do texto.

⁷ O enfoque dos nossos estudos está nos filmes ficcionais que pertencem a este gênero cinematográfico.

⁸ O conceito de representação é amplamente difundido e discutido dentro do campo das Ciências Sociais. Não nos cabe aqui destilar todas as linhas de pensamento a respeito, apenas situar nosso posicionamento, nesta tese, quando nos referimos à representação. O conceito que utilizamos se alinha com aquele defendido por Roger Chartier (1990). As representações, para o autor, também podem ser definidas como uma maneira de reconhecer uma identidade social, uma forma de estar no mundo. Assim, as representações fornecem elementos para compreender o funcionamento das sociedades, sendo uma forma de apreensão do mundo social a partir de percepções da realidade. Neste sentido, o autor enfatiza que as representações são determinadas pelos interesses dos grupos que as constroem, variando segundo as disposições de grupos ou classes sociais. Por isso as representações não são discursos neutros, sendo que o poder está sempre presente: “as lutas por representação têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus domínios” (CHARTIER, 1990, p.17). Para Pierre Sorlin (1985), outra referência, o cinema é ao mesmo tempo repertório e produção de representações que circulam numa formação social. Deste modo, o cinema, no processo da comunicabilidade da cultura e seus valores, é também responsável pela produção dos sentidos que circulam na sociedade. “Mediante el cine, y más aún mediante la televisión, se difunden los estereótipos visuales propios de una formación social. Un estudio de las mentalidades no podría desdeñar el material (palabras, expresiones, conceptos, imágenes) con el cual éstas trabajan, y los medios de expresión audiovisual nos permiten, sin duda, aclarar un aspecto del problema, revelando lo que son las representaciones, y cómo se forman” SORLIN (1985, p. 28).

⁹ Nas referências estão inseridos todos os filmes que serão citados no decorrer desta tese. A filmografia é composta pela ficha técnica e uma breve sinopse de cada filme, com o objetivo de auxiliar o leitor.

redenção e transformação. Comecei a investigar esse argumento e percebi que era recorrente em filmes que se encaixavam no gênero.

Embora Bergman tenha sido essencial para meu despertar investigativo, minha curiosidade e oportunidade acadêmica levaram-me a olhar para o nosso cinema, brasileiro. Minha primeira percepção foi a de que, enquanto a Suécia, em 1957, exibia ao mundo *Morangos Silvestres*, e nos EUA, *Aconteceu naquela noite* (CAPRA, 1934) já havia feito sucesso, no Brasil algo inverso acontecia, pois a estrada não era representada do mesmo modo. Esse cenário pode ser explicado pelo fato de que, apesar de qualquer gênero cinematográfico possuir características consideradas universais, que categorizam os filmes ao redor do mundo (PAIVA, 2010, 2008), ele é também ressignificado simbolicamente a partir de diferentes culturas, ou seja, cada país incorpora ao gênero suas próprias representações¹⁰.

Destarte, pensando no cinema como representação do mundo social, surgiu então meu **problema** de pesquisa: “quais são as características sociais e culturais que permitem distinguir os *road movies* brasileiros produzidos no período entre 1960 – 2015?” Sustentado pela **hipótese** que pretendemos investigar: é possível caracterizar o *road movie* brasileiro nesse período a partir das mudanças nas alegorias que constituem nossa identidade cultural brasileira. Essas mudanças revelam a possibilidade da existência daquilo que presentemente estamos chamando de duas fases do *road movie* brasileiro: a Viagem Física (congrega filmes lançados entre a década de 1960 até 1998) e a Jornada Interior (com filmes de 1998 até 2015). O que diferencia essas duas fases são as alegorias da estrada presentes nos *road movies*, alegoria esta que se modifica ao passo que também percebemos uma mudança na nossa própria identidade cultural. Nossa proposta é então averiguar tal premissa através, especialmente, da análise fílmica, procurando contextualizar o período histórico e social desses filmes.

Assim, o **objetivo** da tese é revelar as alegorias da estrada – que compõem a nossa identidade cultural – existentes nos *road movies* brasileiros, buscando perceber as características culturais e sociais presentes na interpretação desse gênero no cinema nacional. O intuito é examinar a trajetória do gênero no cinema brasileiro, a partir do início da década de 1960 até os dias atuais, visando sempre investigar os enunciados construídos social e culturalmente.

¹⁰ Perceber que existem diferenças nos *road movies* produzidos ao redor do mundo e em épocas distintas foi importante como parte do meu despertar investigativo e início da minha pesquisa. Partimos do pressuposto que existem diferenças nos tipos de *filmes de estrada* produzidos em diferentes países, contudo, a fim de cumprir o objetivo deste trabalho e considerando suas limitações, esta tese não se propõe ao trabalho comparativo, apenas se concentra em estudar os filmes desta categoria fílmica que foram produzidos no Brasil, durante o período selecionado.

A **justificativa** do tema proposto se baseia no fato de que as obras fílmicas de ficção são produções culturais e podem ser consideradas meios legítimos para o conhecimento da sociedade, uma vez que são constitutivas da realidade social, produzindo significados, valores e proposições que são expressos através de sua construção própria. Desse modo, ressalta a relevância deste estudo interdisciplinar entre as Ciências Sociais e o Cinema, tal como sugere Jacques Aumont (2012, p. 292):

[...] concluiremos modestamente deste percurso pelas teorias do cinema, destacando como esta diversificação que aparece hoje demonstra uma vez mais a dimensão antropológica e social dos estudos cinematográficos, e sua necessidade de entre cruzá-los com as Ciências Sociais.

Graeme Turner (1997, p. 128-129), por sua vez, apreende o “cinema como prática social”, criticando o que chama de “metáfora reflexionista”, àquele que sugere ser o cinema o reflexo de uma sociedade. O autor aponta a relação de dupla via entre o cinema e o meio cultural de que faz parte:

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua sobre os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido por esses sistemas de significado.

Esse é um ponto fundamental da nossa argumentação, posto que nossa tese pretende verificar quais são as características culturais presentes no *road movie* brasileiro, acreditando que as diferenças entre os filmes deste gênero são produzidas porque os filmes são encarados como instrumentos precisos para a exibição e (re)interpretação de símbolos nacionais, importantes para a construção da nossa identidade cultural.

Nossa análise, desse modo, pretende identificar alegorias presentes nos *road movies*, procurando compreender como nossa identidade cultural brasileira¹¹ pode ser representada nos filmes do gênero. Defendemos que há uma forte relação entre o cinema e a identidade cultural nacional, pois ao mesmo tempo em que o cinema contribui para a (re)significação da identidade de uma sociedade através da apresentação de temas e conteúdos que são incorporados pelo público; o cinema – para ter a identificação do público – precisa se

¹¹ No primeiro capítulo trabalharemos detalhadamente esse conceito que é fundamental para nossa análise. Utilizaremos Hall (2005), Anderson (2008), Bauman (2008, 2005, 2001, 1998), Ortiz (2003), Giddens (2002, 1991), Canclini (2008), Souza (2009, 2006), Gonçalves (2009), Freyre (2003), Holanda (1995), Queiroz (1989). Esses autores nos fornecem os elementos que julgamos necessários para a construção e discussão desse conceito, como poderá ser verificado adiante.

alimentar de temas que estão presentes na sociedade na qual pertence. As imagens são, portanto, importantes “narrativas da nação” (HALL, 2005), estratégias que são acionadas para construir nosso sentimento de pertencimento.

De acordo com Stuart Hall (2005), nossa cultura nacional é construída pelas instituições, mas também pelos símbolos e pelas representações; a cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que podem influenciar e organizar nossas ações e as noções que temos de nós mesmos. Esse discurso é construído a partir de memórias e imagens. Também os discursos cinematográficos representam algum papel no processo de formação da identidade nacional brasileira, ao mesmo tempo em que apresentam a noção de brasilidade que temos, noção esta que pode variar no período histórico no qual está inserido.

Assim, pretendemos refletir sobre a produção cinematográfica brasileira, especificamente, sobre como o *road movie* foi incorporado na tradição do nosso cinema, como podemos perceber as características culturais e sociais presentes na interpretação deste gênero no cinema nacional.

Para cumprir tal objetivo, a proposta é analisar os filmes longa-metragem que se enquadram no gênero supracitado. Contudo, encontramos aqui com duas dificuldades: a primeira em lidar com um grande número de filmes, e depois, em categorizar os filmes nacionais que seriam considerados *road movies*.

Nesse sentido, a partir de um estudo da historiografia do cinema nacional, nos propomos a investigar os desdobramentos dos filmes que possuem a estrada como elemento narrativo principal e que poderiam, portanto, ser compreendidos como *road movies*. Esse levantamento quantitativo dos filmes se deu a partir da leitura de artigos e de textos acadêmicos sobre o tema, bem como de livros sobre a história do cinema brasileiro (em especial o *Dicionário de filmes brasileiros*, de Antônio Leão Silva Neto, 2002) e, finalmente, em pesquisa realizada na Cinemateca Brasileira – situada na cidade São Paulo – a partir de documentos e análise de sinopses¹².

Com isso, elencamos os filmes que julgamos pertencerem ao gênero cinematográfico em questão¹³, a partir da conceituação apresentada por Buscombe (2005), ou seja, pensando em quais são os “elementos internos e externos” que definem o gênero *road movie*. Não caberia aos propósitos deste trabalho destilar ou comentar todos os *filmes de estrada* nacionais, entretanto, eventualmente, citaremos alguns filmes, a fim de colaborar com os

¹² Posteriormente, os filmes foram vistos e classificados, a partir da pesquisa anteriormente produzida, como pertencentes ou não ao gênero *road movie*.

¹³ Os filmes que categorizamos, a partir da pesquisa, como pertencentes ao gênero *road movie* foram organizados em listas que se encontram no apêndice A e B.

argumentos expostos. De todos os filmes nacionais categorizados, a partir do nosso levantamento, como *road movies*, alguns foram escolhidos para serem vistos de perto, a partir da análise fílmica, procurando compreender a construção do argumento fílmico, não apenas *o que* o filme diz, mas *como* o diz. Dessa maneira, a análise fílmica aqui proposta – baseada, especialmente, em Turner (1997), Aumont e Marie (2012, 2004) e Julier e Marie (2009) – pretende ir, além de uma apresentação sintetizada do enredo, mas observar os temas desenvolvidos nos filmes, com ênfase na maneira pela qual a história é construída audiovisualmente.

O período que propomos a estudar é longo, aproximadamente 50 anos (da década de 1960 até 2015), daí, além de fazer um levantamento de todos os filmes enquadrados no gênero cinematográfico *road movie*, selecionamos aqueles que se fizeram representativos do gênero em nosso cinema, tanto na academia quanto na imprensa especializada. A escolha dos filmes que serão analisados levou em consideração: a amplitude dos filmes (sua projeção em termos de divulgação, repercussão – como premiação – crítica e público) e também interesses acadêmicos, pois escolhemos aqueles filmes que melhor servem ao propósito da tese, ponderando que estamos estudando um gênero cinematográfico e que, dentre os filmes que o compõe, há uma série predominante de consensos, mas também há conflitos e contradições¹⁴. Destarte, ao lado dos filmes selecionados, outros aparecerão no decorrer do trabalho, sendo citados e apresentados a fim de contribuir com o argumento da tese, entretanto não serão objeto do que chamamos aqui de análise fílmica.

Após um estudo prévio do tema, a partir do levantamento dos filmes nacionais, o estudo nos revelou o que consideramos uma das hipóteses que serão averiguadas neste trabalho: o gênero *road movie*, ou *filme de estrada*, parece encontrar no Brasil duas fases emblemáticas: a primeira, chamada aqui de “Viagem Física” compreende do Cinema Novo (1963) até o Cinema da Retomada (em 1998) e a segunda fase, chamada “Jornada Interior” e inaugurada em 1998 com o filme *Central do Brasil* até os dias atuais, com profusões de *road movies*. Os indícios nos mostram que na primeira fase a estrada aparece como uma alegoria da nação e do povo brasileiro, já na segunda fase parece ocorrer uma mudança, e a estrada começa a ser apresentada como uma alegoria da transformação individual, representada como uma odisséia subjetiva, um espaço existencial, de transformação, que se configura como um

¹⁴ Nós procuramos semelhanças e vamos focar nossas análises nelas, mas o cinema não tem regras fixas, e sempre haverá filmes que não se encaixarão nas expectativas do gênero. Contudo esses filmes serão apenas citados, mas não serão alvo de análises: “as semelhanças entre os filmes são mais enfatizadas do que as diferenças, e a tendência é trabalhar com muitos textos “típicos”, em vez de alguns textos “individualizados” (TURNER, 1997, p. 129).

ritual de passagem. Nesta primeira fase podemos verificar filmes como *Deus e o Diabo na terra do Sol* (ROCHA, 1964), *Vidas Secas* (SANTOS, 1963), *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974) e *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979). A segunda fase há filmes como *Central do Brasil* (SALLES, 1998), *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005), *À beira do caminho* (SILVEIRA, 2012) e *Colegas* (GALVÃO, 2012).

As primeiras análises sugerem que na “Viagem Física”, a estrada é representada como um espaço de denúncia: nos anos 1960 da miséria e pobreza extremas no nosso país – em especial o sertão e o nordeste em geral – e nos anos 1970, da pregada modernização pelo governo. Assim o *filme de estrada* foi muito influenciado pelo próprio cinema que se fazia no Brasil. Enquanto na Suécia Bergman já tinha lançado *Morangos Silvestres* (1957), no Brasil cineastas que se preocupavam com questões intimistas e subjetivas eram criticados – especialmente pelo cinema-novistas (BERNARDET, 2009). O cinema era uma via de denúncia política e de críticas sociais. A estrada estava fortemente vinculada à migração, usada para abordar e discutir questões políticas e sociais, o deslocamento dos protagonistas é motivado por uma condição de pobreza insuportável. Então, foi o *road movie*, provavelmente utilizado sem a consciência do gênero, o elemento no qual questões como migração, pobreza, miséria, desenvolvimento e desigualdades sociais foram expostos.

A estrada é necessária para demonstrar uma situação precária, porque o povo não pertence a lugar nenhum. A seca e a fome assolam a população e a única possibilidade é estar em movimento, na esperança de “o sertão virar mar e o mar virar sertão”. A alegoria da estrada aqui é da falta de lugar e de identidade, mesmo num país com tanta extensão territorial, uma parcela grande de sua população é esquecida, não pertence ao Brasil. A saída é então a estrada, que representa a busca: por um lugar para (sobre)viver; para o encontro com a verdade e realidade, além das possíveis alienações da religião e dos escapes. Alguns conceitos serão importantes neste momento, como: migração, deslocamento, trânsito, paisagem, percurso, errância.

Indícios apontam ao fato que, na década de 1990, com a retomada no cinema e os ajustes necessários para a democracia como forma de governo, o *road movie* se aproxima de outros temas e se concentra na subjetividade. Nesta segunda fase, chamada “Jornada Interior”, a estrada funciona como um ritual de passagem¹⁵, no qual sentidos e reflexões sobre a vida são trazidos à tona. Nesta fase, a estrada pode ser encarada como um processo ritual, no qual

¹⁵ Esse assunto será retomado no capítulo quatro.

identidades são confrontadas, já que o ritual – em especial um ritual de passagem – envolve mudança do indivíduo, pressupondo um afastamento de sua estrutura social e depois um retorno com um novo status. A partir do ritual, a estrada é um elemento simbólico capaz de representar um processo de mudança.

O conjunto de filmes que representa esta fase tem em comum a estrada como um processo de transformação. Durante o trajeto, na estrada e em seus desvios, os protagonistas terão condições de confrontar o passado e compreender o presente. A viagem funciona como agente de mudança, como libertação, e por isso auxilia no processo de descoberta do eu e do sentido da vida/morte. Nossa proposição é que a estrada é um espaço/tempo de liminaridade, um ritual de passagem dos personagens. Enquanto parte de um ritual, é na estrada que determinados elementos são negociados, como memória, angústias existenciais e identidades.

Ainda pensando na delimitação destas duas fases, é possível observar, a partir da literatura específica do tema (e que será trabalhada no primeiro capítulo), uma mudança na composição da identidade, de uma perspectiva mais coletiva para o surgimento de novas identidades e fragmentações centradas no indivíduo. A identidade nacional brasileira também sofreu uma transformação, em especial nos anos finais do século XX, a partir de modificações econômicas, políticas e culturais. Assim nos propomos a investigar como as mudanças na identidade nacional cultural foram também acompanhadas pelo cinema, no modo como as alegorias da estrada sofreram modificações nos *road movies* brasileiros.

Essa ideia estará presente nas duas fases dos *filmes de estrada* brasileiro, contudo, nos parece que o foco da busca por identidade é distinto nas duas fases. Já que na primeira fase do *road movie*, entre os anos 1960-1990, as discussões na estrada são preocupadas com o futuro do Brasil, aproveitando o formato para exibição de críticas ao país e das características do povo brasileiro. Assim como a identidade nacional naquela época, o *road movie* apresenta filmes que estão preocupados em discutir nossa nação.

Já na segunda fase do *road movie* brasileiro, com filmes que foram lançados no Brasil a partir dos anos 1990, há uma ênfase em questões existenciais, no indivíduo que procura a estrada para resolver conflitos de ordem pessoal. É nesta mesma época que podemos observar uma mudança na maneira de pensar e abordar a identidade cultural, época encarada como um momento de “crise de identidade”, de identidade fragmentada, já que, no fim do século XX, há uma mudança estrutural nas sociedades modernas que abala a ideia do sujeito antes como integrado e sólido, resultando num duplo deslocamento: tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos (HALL, 2005).

Estado da arte sobre o tema: abordagens acadêmicas sobre o gênero *road movie* no Brasil

O *road movie* brasileiro tem sido objeto de estudos acadêmicos no país – e, ocasionalmente, fora dele - há alguns anos¹⁶, embora a profusão de textos sobre o tema tenha crescido vertiginosamente a partir dos anos 2000. São artigos acadêmicos, dissertações, teses e textos que se propõem direta ou indiretamente a contribuir para com os estudos sobre os *filmes de estrada* brasileiros¹⁷. A maior parte dos textos acadêmicos, mais frequentemente artigos, dedica-se à análise de um filme específico – que se enquadra no gênero – a partir de uma categoria, sendo mais comuns o deslocamento e o sertão.

A quase totalidade dos textos analisados na presente investigação é fruto de estudos nas áreas das Ciências Sociais Aplicadas, especificamente da Comunicação. São publicações de pesquisadores e docentes em revistas especializadas na área de Comunicação e Cinema, além de uma tese de doutorado em Ciências Sociais, defendida por Carlos Pereira Gonçalves na PUC de São Paulo, em 2011, com o título *Cinema brasileiro na estrada – identidade, mitologia e cultura contemporânea no gênero road movie (anos 1990-2000)*. O objetivo dessa última foi analisar a significação social – a partir, principalmente, das noções de identidade cultural e mitologia – que o filme de estrada adquire pós-Embrafilme, avaliando onze longas-metragens produzidos entre os anos 1990 e 2000. Além de comentar uma gama de *filmes de estradas* nacionais, o trabalho se dedica a investigar as trilhas sonoras dos referidos filmes.

Na dissertação intitulada *A viagem no cinema brasileiro: panorama dos filmes de estrada dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil*, defendida por Ana Karla Rodrigues, em 2007, na Unicamp, são analisadas as relações entre o *road movie* e o cinema brasileiro desde o Cinema Novo. Desse modo, é realizada uma análise histórica dos *filmes de estrada* nacionais, sendo que a autora seleciona um ou dois filmes representativos de cada década.

No ano de 2009, duas teses foram defendidas – sendo uma delas na USP, no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, e outra na Universidade Federal de Santa Catarina, no Programa de Pós-graduação em Letras – cujos temas

¹⁶ Nesse contexto merece destaque o trabalho da professora da Leiden University, na Holanda, Sara Brandellero, autora de diversos artigos sobre *road movies* latino americanos e brasileiros e organizadora do livro: “*The Brazilian Road Movies: journeys of (self) discovery*” (2013).

¹⁷ Ainda na Introdução citaremos alguns desses trabalhos, sendo que outros merecerão destaque no decorrer da tese.

enriquecem o debate sobre o gênero. A primeira, de Alessandra Soares Brandão, intitulada *Lands in Transit: Imag(in)ing (im)mobility in contemporary latin America cinema*, investiga uma série de filmes latino-americanos que abordam: viagem, deslocamento e movimento. Brandão (2009) procura as novas subjetividades na experiência da errância, através dos filmes, que sugerem uma reconsideração de noções como casa, nomadismo e pertencimento. A outra tese, de Denise Tavares da Silva, originalmente da área de Comunicação, intitulada *As viagens de Salles, Solanas e Sarqués: identidade em travessias*, tem por objetivo analisar quatro filmes dos diretores citados no título. Em dois filmes, os personagens percorrem os caminhos internos de seus países – *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles e *Facundo, la sombra del tigre* (1995), de Sarqués – e nos outros dois, os protagonistas percorrem o continente – *Diários de Motocicleta* (2004), de Walter Salles e *A viagem* (1992), de Solanas. Silva (2009) se propõe, dessa forma, a investigar e refletir sobre como os personagens em deslocamento e os espaços são apresentados, bem como as possibilidades de se compreender um pouco mais a história, cultura e política dos territórios.

Contudo, merecem destaque os trabalhos desenvolvidos pelo professor Samuel Paiva, pesquisador profícuo da área do Cinema, com especial atenção aos *filmes de estrada* nacional. Seu olhar sobre o *road movie* busca dar conta do gênero e de seu desenvolvimento no Brasil, resultando numa série de artigos acadêmicos, publicados em anais de eventos ou revistas especializadas, projetos de pesquisa e livros. Muitas de suas ideias e reflexões dão suporte a esta tese. Apesar de ser docente na área da Comunicação, Paiva preocupa-se, sobremaneira, com aspectos sociais do gênero no Brasil, o que leva a outras indagações que pretendemos, no decorrer do trabalho, desenvolver. Seu primeiro artigo aqui citado, intitulado *Dimensões transculturais do gênero audiovisual: argumentos para uma pesquisa sobre o filme de estrada*, publicado em 2008, apresenta a ideia de transculturação. Além desse, outros mais são relevantes, tais como *A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada*, publicado em 2009, *Gêneses do gênero road movie*, de 2010, e *A estrada das mulheres em filmes brasileiros dos anos 1970*, datado de 2011. Todos são trabalhos relevantes na área, uma vez que discutem aspectos como origem, características e história dos *filmes de estrada* no Brasil.

Outros trabalhos também se envolveram, de algum modo, com o tema aqui exposto. Ângela Prysthon (2006), por exemplo, desenvolveu um projeto de pesquisa na UFPE, publicando artigos que procuraram estabelecer conexões entre a noção de identidade latino-americana e os percursos realizados pelos personagens em alguns filmes. Ainda, Adalberto Muller (2006), docente na área de Literatura da UNB, buscou identificar as representações do

sertão no filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* e suas relações com o Cinema Novo. Carolina Ruiz de Macêdo (2009), em seu artigo, buscou analisar as representações do Brasil a partir de dois *filmes de estrada*; demonstrou a forma com que os filmes, a partir do período histórico e ideológico, apresentam questões como migração, modernidade e fronteira, bem como esses elementos forjam nossa identidade nacional. Os docentes Maria Ignês Carlos Magno e Vicente Gosciola (2011) também publicaram um artigo que se propôs a discutir como o cinema representa o imaginário de seus personagens em trânsito para um novo território ou o retorno ao território de origem, ideia desenvolvida a partir do conceito – cunhado por eles mesmos – de “descolografia”.

Aqui demos atenção especial a textos acadêmicos que procuraram, além de analisar ou comentar filmes de estrada, construir um pensamento crítico sobre o gênero cinematográfico no Brasil, ainda que contribuam com pontos de vistas distintos.

Esses textos citados, que se preocuparam em estudar o gênero *road movie*, servem como arcabouço teórico para esta tese, ainda que se pretenda ir além, mapeando os desdobramentos temáticos do *filme de estrada* nacional e analisando-o a partir das categorias sociológicas e antropológicas recorrentes.

Nosso trabalho busca compreender o contexto social e histórico do *road movie* brasileiro, defendendo que as duas fases do gênero são frutos de importantes mudanças culturais que refletiram na nossa identidade nacional, sendo que essa compreensão confere o ineditismo desta tese. Ao invés de construirmos nossa análise a partir de temas que são trazidos pelos filmes, o trabalho pretende olhar para a história do *filme de estrada* brasileiro procurando construir uma associação entre as mudanças que enxergamos nos filmes do gênero com as transformações sociais, em especial das identidades culturais.

Além do mais, esta tese apresenta também uma orientação metodológica original, posto que este trabalho pretende combinar elementos metodológicos do Cinema e das Ciências Sociais, realizando uma “etnografia fílmica” dos *road movies* brasileiros. É a partir da análise fílmica – e o estudo dos elementos fílmicos e extra fílmicos – que pretendemos investigar como as alegorias são representadas nos filmes, buscando compreender como nossa identidade cultural nacional pode ser reconhecida e (re)interpretada a partir dos *filmes de estrada* brasileiros.

Metodologia

A **metodologia** proposta para a construção deste trabalho é uma combinação das Ciências Sociais com o Cinema. Do Cinema, traremos as técnicas de “leitura das imagens”¹⁸, interpretando os recursos narratológicos de construção de uma história. Das Ciências Sociais, traremos as lentes capazes de ler as imagens, ou seja, a interpretação da diegese¹⁹ se dará a partir de conceitos trabalhados por antropólogos e também sociólogos²⁰. O resultado é uma mescla de duas metodologias que pretendem contribuir para o arcabouço teórico e metodológico de uma antropologia do cinema, o que chamamos aqui de “etnografia fílmica”.

A “etnografia fílmica” pressupõe estudar, ler e analisar os filmes a partir de duas perspectivas: (1) uma que permite elucidar o que está dado e explicitado na obra, esta análise é feita a partir de todas as ferramentas cinematográficas, como um estudo do roteiro, das falas, da montagem, da iluminação, do som, do cenário, do figurino, dentre outras ferramentas que são dignas de interpretação; (2) outra análise importante neste caso é o estudo das significações de todos os objetos simbólicos que estão dispostos no filme, que podem ser apresentados intencionalmente ou não pela equipe cinematográfica. Seria tentar captar o que Marc Ferro (1993, p.42) chamou de “o não visível através do visível”²¹.

Assim esta análise fílmica, que será realizada nos capítulos três (3) e quatro (4), é parte da metodologia de construção da tese, que contará além com pesquisa de gabinete: documental e teórica. Para a análise fílmica, valemo-nos das contribuições de autores como Pierre Sorlin (1985), Graeme Turner (1997); Jacques Aumont e Michel Marie (2004); Laurent

¹⁸ Guiamo-nos especialmente por Jullier e Marie (2009), cuja leitura de um filme pode variar de acordo com o que chama de “ordem de grandeza”, ou seja: no nível do plano (parte do filme situada entre dois pontos de corte), no nível da sequência (conjunto de planos que foram uma unidade) ou no nível do filme inteiro (que é uma combinação de sequências). As ferramentas de análise variam de acordo com essa “ordem de grandeza” e podem ser: a localização da câmera (plano geral, médio, close-up); enquadramento; movimento da câmera (panorâmicas e *travellings*); luzes e cores; o poder da montagem; a cenografia; a distribuição do saber, etc.

¹⁹ Fatos diegéticos são aqueles referentes à história representada na tela, diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. “A diegese é a instância representada do filme, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso os personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos” (AUMONT; MARRIE, 2012, p. 78).

²⁰ Tais como: Hall (2005); Bauman (2008, 2005, 1998); Cuche (1999); Giddens (2005, 2002); Anderson (2008); Gonçalves (2009); Ortiz (2003); Queiroz (1989); Freyre (2003); Holanda (1995); Souza (2009, 2006); Bernardet (2009); Paiva (2011, 2008); Xavier (2001, 1997); Becker (2008); Elias e Scotson (2000); Canclini (2008); Turner (1974) e Van Gennepe (1978).

²¹ Essa frase de Ferro foi criticada por Eduardo Morettin, em seu texto “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro” (2011), pois ao afirmar ser possível recuperar o “não-visível” através do “visível” acaba por engessar a análise da “obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem” (MORETTIN, 2011, p. 42). Contudo, nossa interpretação da sentença se dá no sentido de pensar sobre o que o autor (diretor, roteirista, ator...) não coloca em cena, mas que pode ser interpretado, que tem significado.

Jullier e Michel Marie (2009); e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012). Como asseguram Aumont e Marie (2004), não há método universal de análise fílmica e o método não deve ser aplicado de forma acrítica. Nossa análise, como a de qualquer pesquisador que colhe seus dados em campo, é sustentada pela teoria exposta no trabalho e amparada pela metodologia aqui apresentada, o que resultará numa leitura fílmica própria. Todo filme está sujeito a um grande número de leituras, e nosso propósito é esclarecer, aqui neste espaço introdutório, quais serão os instrumentais que nortearão as leituras fílmicas desta tese.

Com a finalidade de estabelecer a metodologia adequada para a análise fílmica, é preciso definir qual é o objetivo da análise. Analisar um filme é um procedimento complexo, sendo que as análises podem engendrar pontos de vista internos – centrados no filme em si – ou externos à obra – o analista considera o filme a partir do contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico de sua produção e realização. Internamente podem se concentrar no texto (análise textual), nas estruturas narrativas (análise narratológica), na imagem e no som (análise icônica), no espectador (análise psicanalítica). Todas as análises citadas pressupõe uma metodologia capaz de dar conta de um objetivo específico e provavelmente uma análise não dará conta de todas as interpretações que um filme é capaz de suscitar.

Diferentes análises dispõem de instrumentos diversos, mas em geral atravessam o mesmo caminho: num primeiro momento é preciso decompor, desmontar o filme que se pretende analisar, descrever os elementos distintos do próprio filme. Em seguida, a análise deve pretender estabelecer e compreender as relações entre os elementos decompostos, interpretando-os (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012).

A análise fílmica deve levar em conta três importantes fatores: saber escolher, ler e interpretar as películas. O primeiro trabalho leva em consideração saber encontrar uma amostragem representativa de filmes. Nesta tese, escolhemos àqueles que julgamos representativos do gênero *road movie* no cenário da cinematografia brasileira: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974); *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979); *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988); *Central do Brasil* (SALLES, 1998); *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005) e *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014). Esses filmes foram escolhidos levando em consideração a hipótese levantada neste trabalho e por serem considerados casos exemplares do tema proposto. Além disso, dentro do gênero cinematográfico no cinema brasileiro, a maioria dos filmes foram selecionados levando em consideração os seguintes elementos: o número de exibição e de espectadores, premiações e visibilidade midiática.

Para analisar um filme é necessário, além de uma capacidade crítica de escolha, o domínio da leitura da imagem. É preciso conhecimento das técnicas cinematográficas para compreender a elaboração das narrações fílmicas e seus significados. Em vista disso, é possível desvendar os instrumentos e intenções que são construídos nos planos e sequências fílmicas a fim de construir uma análise completa do objeto de pesquisa. Por fim, é também fundamental que se saiba interpretar o filme, para além do texto fílmico, seu contexto social, político, econômico de produção e recepção. “Todos os esforços para se definir o cinema como uma arte específica tem que compreender que ele funciona num contexto cultural. Tal contexto é preciso, local, datado, nacional e enraizado em tradições longínquas” (LAGNY, 2009, p. 125).

Ao mesmo tempo, precisamos ter em mente que o proposto aqui nesta tese não é apenas a etnografia fílmica de um conjunto aleatório de filmes, ou definidos por temas ou similaridades de enredo. Nos propomos aqui a estudar um tipo específico de gênero cinematográfico, o *road movie*. Isto significa que nossa abordagem deve levar em conta as características de um gênero cinematográfico que envolve cenários, personagens e tramas similares e que se organizam em tipos reconhecíveis de narrativas.

...o gênero é um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa a que está assistindo”... “um gênero geralmente inclui expectativas específicas quanto à narrativa – cenários recorrentes, sequências convencionais de ação (o tiroteio, a perseguição com o carro) – de modo que a tarefa de resolver os conflitos do filme possa ser submetida ao gênero (TURNER, 1997, p. 88).

Graeme Turner cita o trabalho de Will Wright sobre a evolução do gênero faroeste, em seu livro “*Six Guns and Society*” (1975); a partir de sua análise é possível detectar alterações no gênero cinematográfico relacionadas às condições sociais que as produziram. Para analisar essa relação entre gênero e sociedade, o autor revela a importância do estudo narratológico, pois “as narrativas do cinema são vistas dentro de um contexto que tanto é textual como social” (TURNER, 1997, p. 81). As alegorias são apresentadas no filme não na forma de declarações ou reflexões diretas, mas se encontram nas estruturas narrativas e nos discursos usados – imagens, mitos, convenções e estilos visuais.

À vista disso, em termos metodológicos, estamos preocupados em compreender a narrativa traçada nos *road movies* brasileiros, procurando, ao desvendar as estruturas da narrativa, revelar os sistemas e os processos culturais, ou seja, os filmes serão parte do

argumento mais amplo sobre representação simbólica, o processo social de fazer com que imagens, sons e signos signifiquem algo (TURNER, 1997).

Turner (1997) ainda esclarece que há duas amplas categorias de abordagem da relação entre o cinema e a cultura: textual e contextual. A abordagem textual focaliza o texto do filme, ou um conjunto de textos de filmes, e deles “lê” informações sobre a função cultural do cinema. Já a abordagem contextual analisa os determinantes culturais, políticos, institucionais, mercadológicos de uma indústria cinematográfica nacional, como trabalhos que examinam a política cultural, intervenção governamental, censura, tecnologias, padrão de produção-distribuição-exibição, entre outros.

Levando em consideração os objetivos propostos e o leque de escolhas metodológicas possíveis, a proposta é que a análise fílmica se concentre em dois momentos: primeiramente uma análise contextual, procurando compreender o contexto no qual o filme foi produzido, sua conjuntura social, política e econômica²². Aqui utilizaremos, especialmente, o material colhido na pesquisa de gabinete que foi realizada na Cinemateca Nacional, em maio de 2014, onde foram reunidos materiais de publicidade, artigos acadêmicos e jornalísticos e todo o material disponível para cada filme analisado.

Num segundo momento, complementarmente, nosso enfoque se dará na análise fílmica textual, procurando estabelecer as ligações entre a estrutura da narrativa e as linguagens usadas para representá-la. Entendemos que o filme, como um texto, possui seu próprio sistema de significado e tem seus próprios códigos e métodos de estabelecer significado sociais ou narrativos (TURNER, 1997).

As imagens, assim como as palavras, carregam conotações. A imagem filmada de um homem terá uma dimensão denotativa – remeterá ao conceito mental de ‘homem’. Mas as imagens têm uma carga cultural; o ângulo usado pela câmera, a posição dela no quadro, o uso da iluminação para realçar certos aspectos, qualquer efeito obtido pela cor, tonalidade ou processamento teria o potencial do significado social. Quando lidamos com imagens, torna-se especialmente evidente que não estamos lidando apenas com o objeto ou o conceito que representam, mas também com o modo em que estão sendo representados (TURNER, 1997, p. 53).

Desse modo, procuraremos ler o filme a partir das técnicas que dispõe o cinema, tentando compreender o filme como um todo. Esta análise será feita sem perder de vista nosso objetivo principal, que é buscar compreender as alegorias da estrada, ou seja, como o filme

²² Apesar de sua grande importância, não nos atentaremos aqui, seguindo os propósitos desta tese, a um estudo sobre os espectadores do cinema e a recepção dos *road movies*. Procurar entender os motivos e interpretações do público para os filmes é trabalho importante para o campo de estudos que conjuga o cinema e a sociedade; contudo, extrapola os objetivos deste trabalho, podendo ser alvo de futuras pesquisas.

fala, apresenta o conteúdo, o tema. Sendo assim, essa análise, inicialmente, terá por objetivo apresentar o filme, o enredo, os personagens, as técnicas audiovisuais mais utilizadas, contudo, nossa leitura estará preocupada em compreender como o filme em questão integra o *road movie* e, portanto, como a estrada é apresentada no filme.

A intenção é unir os estudos da forma e do conteúdo do filme, para não abdicarmos de uma leitura fílmica (afastarmos do cinema e analisá-lo como texto), mas que essa seja filtrada todo o tempo para uma abordagem sociológica e antropológica. Assim procuraremos empreender, em cada filme analisado, uma investigação detalhada da forma a partir de pressupostos metodológicos dos estudos do Cinema, propondo uma luz na montagem, na análise da iluminação, dos objetos em cena, do roteiro, das falas, do enquadramento da câmera, dentre outros. Mas em todo momento esta análise estará permeada pela busca dos significados atribuídos à estrada, isto é, quais os usos da forma para a apreensão dos sentidos.

Dessa maneira, a análise fílmica pretende uma hibridização: a análise interna do filme (a parte estética e suas escolhas para dar sentido e significação ao enredo) e também um estudo externo ao filme, que visa contribuir para a compreensão da inserção da obra no meio social.

A tese se estruturará de modo a contemplar todos os elementos aqui elencados, pensando nas interferências das alegorias que constituem nossa identidade cultural brasileira na caracterização do *road movie* brasileiro no período de 1960 a 2015, e considerando o que estamos chamando aqui de duas fases do *road movie* brasileiro: a Viagem Física (de filmes lançados entre a década de 1960 até 1998) e a Jornada Interior (com filmes de 1998 até 2015). Assim, o trabalho está dividido em quatro (4) capítulos. O primeiro pretende abordar as discussões teóricas e conceituais sobre as noções de identidade cultural e identidade nacional; nosso objetivo, neste primeiro momento, é apresentar a teoria que servirá como suporte para a tese, procurando sempre realizar uma aproximação, da teoria exposta, com o cinema.

No segundo capítulo, o gênero *road movie* é apresentado e conceituado, tanto no Brasil como fora dele, seguido de uma perspectiva de como o gênero é percebido no Brasil, a partir de uma análise da história do cinema nacional. Apesar de não ser objeto central de nossa análise, faremos alguns apontamentos sobre os documentários nacionais que utilizaram o formato do *road movie* para sua produção. Por fim, pretendemos compreender o

protagonista do *filme de estrada*, reconhecido por alguns autores como o *outsider* por excelência do cinema, e também a partir de algumas categorias, como gênero e classe.

Os outros capítulos da tese se ocupam dos desdobramentos temáticos supracitados. Enquanto o terceiro capítulo intenciona apresentar a estrada e o deslocamento como um espaço de debates sobre o Brasil, onde a situação social do país é explanada a partir de temas recorrentes como a migração; no capítulo quatro, a estrada é um ritual de passagem, ou seja, o(s) protagonista(s) está(ão) na estrada a partir de angústias existenciais, e o deslocamento opera nele(s) como um processo de transformação e – muitas vezes – de redenção.

Nos dois últimos capítulos, almejamos apresentar um panorama dos filmes lançados e que exploram a temática, em contrapartida daremos um foco em seis (6) filmes, escolhidos para serem esmiuçados a partir das apreciações contextuais e históricas de seus lançamentos, e, principalmente, das análises sociológicas e antropológicas a partir da lente oferecida, ou dito de outro modo, das teorias que orientarão estas análises; também contribuirá para o estudo dos filmes selecionados a análise fílmica, metodologia oriunda do Cinema enquanto área de estudo, isto é, procuraremos pensar em como as escolhas estéticas contribuem para a elaboração temática. Os filmes selecionados para este zoom analítico são: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974), *Bye bye Brasil* (DIEGUES, 1979) e *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988) no capítulo três e *Central do Brasil* (SALLES, 1998), *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005) e *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014) no quarto e último capítulo.

CAPÍTULO 1: IDENTIDADE CULTURAL NACIONAL E CINEMA

“As velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno” (HALL, 2005, p. 7). Esta sentença de Stuart Hall revela-se uma importante síntese para esta tese. O que pretendemos elaborar aqui, ao longo deste capítulo, é averiguar como a afirmação acima proferida pode ser verificada em nosso cinema, brasileiro.

Pretendemos investigar como o cinema, através das alegorias presentes nos filmes, pode ser um artefato cultural importante para a (re)interpretação da nossa identidade brasileira. Partimos dessa proposição para compreender a relação entre as alegorias da estrada nos *road movies* brasileiros e sua relação com nossa identidade cultural.

Todavia, para percorrer esse caminho de investigação é necessário situar o conceito de identidade cultural nacional para, posteriormente, avançarmos em direção à averiguação da hipótese. Desse modo, este capítulo pretende apresentar o arcabouço teórico que nos auxiliará na interpretação do cinema a partir da análise antropológica. Seleccionamos, neste momento, algumas que julgamos como as principais teorias que discutem a identidade, de sua abordagem nacionalista até a globalizante, buscando também compreender como a identidade nacional foi e é objeto estratégico no projeto de nação brasileira. Toda discussão por ora apresentada será sempre confrontada com o cinema, considerado aqui, essencialmente, importante símbolo de uma cultura, e também objeto desta pesquisa.

1.1 Identidades culturais: da nação à fragmentação

Estamos tratando aqui das identidades culturais, “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2005, p. 8). Entretanto não se pode confundir cultura e identidade cultural, ainda que as duas noções sejam próximas, “a cultura depende em grande parte de processos inconscientes e a identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas” (CUCHE, 1999, p. 176). É nesta perspectiva que Denys Cuche (1999, p.177) falará da identidade como sendo, ao mesmo tempo, inclusão e exclusão, pois é ela que identifica um grupo e também o distingue de outros, “nesta perspectiva a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles baseada na diferença cultural”. Assim, para definir a identidade de um grupo, o importante não é inventariar seus traços culturais, mas identificar aqueles que o grupo utiliza para afirmar e manter uma distinção cultural (CUCHE, 1999).

Adotamos neste trabalho uma visão relacional e situacional da identidade, ela é uma construção social, produzida no interior de contextos sociais. A identidade não é um dado, algo com o qual nascemos, mas são “formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2005, p. 48).

Nessa concepção relacional, cada indivíduo pode admitir para si diversas identidades, variando de acordo com as dimensões do grupo ou situação, assim a identidade funciona como bonecas russas (CUCHE, 1999), encaixadas umas nas outras, pois apesar de ser multidimensional não perde sua unidade. Já Hall (2005) fala da pós-modernidade como um momento de “crise de identidade”, de identidade fragmentada, dado que uma mudança estrutural nas sociedades modernas no fim do século XX abalou a ideia do sujeito como integrado e sólido, resultando num duplo deslocamento: tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo. Esta ideia é o fundamento do livro de Hall, “*A identidade cultural na pós-modernidade*” (2005), livro este que é uma forte referência nesta parte teórica do presente trabalho. Essa mudança da identidade cultural, de uma perspectiva mais coletiva para outra mais individual e fragmentada será, posteriormente, alvo de investigação nos *road movies* brasileiros. Nossa intenção é justamente buscar compreender como essa mudança na concepção de identidade cultural na sociedade pode ser reverberada nas representações do nosso cinema. Para podermos avançar nesse raciocínio, as próximas páginas desse capítulo

pretendem situar o leitor sobre como essa mudança se deu. Sendo assim, a partir de autores pilares nesta área, da análise das identidades culturais, pretendemos demonstrar a relevância da identidade nacional para a sociedade moderna para, em seguida, apresentar as discussões promovidas por autores que discorrem sobre as mudanças da identidade cultural numa sociedade dita “pós-moderna”.

Hall (2005) apresenta três concepções de identidade, a saber: o *sujeito do Iluminismo*; o *sujeito sociológico* e o *sujeito pós-moderno*. O sujeito do Iluminismo, para o autor, está construído numa concepção de identidade demasiado individualista, o “centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, 2005, p. 11), a concepção de pessoa está num indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de razão e consciência. Entretanto são os outros dois tipos de sujeito que mais nos interessam neste momento, pois acreditamos que suas concepções de identidade coincidem com o que estamos chamando aqui das duas fases do *road movie* brasileiro. A noção de *sujeito sociológico* reflete a complexidade do mundo moderno, centrado na relação do sujeito com os valores, sentidos e símbolos do mundo que habita. De acordo com essa visão, a identidade é construída na interação entre o eu e a sociedade, “o sujeito tem um núcleo ou essência interior que é o seu ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2005, p. 11), assim a identidade costura o sujeito à sociedade. A mudança nesse processo é o que caracteriza o *sujeito pós-moderno*, pois tanto o sujeito quanto a estrutura social se encontram em transformação. O sujeito se torna fragmentado, com identidades muitas vezes contraditórias, e as paisagens sociais são outras, a partir de mudanças estruturais e institucionais. Esse *sujeito pós-moderno* não tem uma identidade fixa ou permanente, mas é uma “celebração móvel” (HALL, 2005, p.13), “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2005, p. 13).

Além desta mudança conceitual de sujeito e identidade, procuramos entender aqui como a identidade cultural, em especial a identidade nacional, modificou-se nas sociedades modernas para as pós-modernas (HALL, 2005), ou modernidade líquida (BAUMAN, 2001), ou ainda modernidade tardia (GIDDENS, 1991). No mundo moderno, as culturas nacionais constituem uma das principais fontes de identidade cultural, e com a edificação dos Estados-Nações a identidade se tornou um assunto de Estado, “o Estado torna-se o gerente da identidade para a qual ele instaura regulamentos e controles” (CUCHE, 1999, p. 188).

Para a consolidação do Estado nacional é necessário, além de estabelecer a soberania e os limites físicos sobre um território e as fronteiras, que haja lealdade dos habitantes para o

Estado, conquistada a partir da construção e incentivo da identidade nacional. Para investigarmos o desenvolvimento dos conceitos de identidade cultural nacional, precisamos, inicialmente, entender o papel da nação e do nacionalismo²³.

O nacionalismo é visto aqui como principal instrumento da identidade nacional, “é a força que liga os Estados às nações: ele descreve a complexa fidelidade cultural e psicológica dos indivíduos a determinadas identidades e comunidades nacionais” (HELD; MCGREW, 2001, p. 40). Anthony Giddens (2005, p. 343) o define como: “um conjunto de símbolos e convicções responsáveis pelo sentimento de pertencer a uma única comunidade política”, e ainda acrescenta que o nacionalismo traz aos indivíduos a sensação de orgulho por pertencer a certa comunidade. As pessoas sempre sentiram algum tipo de identidade com grupos sociais, como família ou comunidade religiosa, sendo o nacionalismo, característica do Estado Moderno, responsável por criar essa identidade com a nação. A função política do nacionalismo é criar e manter um sentimento de filiação e de lealdade entre os cidadãos, e a identidade nacional é utilizada com a finalidade de unificar o imaginário da nação.

A nação é um produto da modernidade, construído ou imaginado, instrumento fundamental para a organização da sociedade durante todo o século XX (ANDERSON, 2008; GONÇALVES, 2009). A modernidade, para Giddens (1991), refere-se a um modo de vida, costumes, e organização social que emergiu na Europa por volta do século XVII, posteriormente assumindo um caráter mundial. Deve ser compreendida a partir de quatro dimensões: o capitalismo, o industrialismo, a vigilância e o poder militar. Todas essas quatro formas institucionais se entrelaçam para formar o que conhecemos por modernidade, e somente articuladas é possível fazer emergir uma economia capitalista mundial e a divisão do mundo em Estados-Nação. Para o autor, uma das principais consequências da modernidade foi a mudança radical das concepções tempo e espaço, sendo que com o advento da modernidade e a invenção do calendário e do relógio, as possibilidades de se deslocar por espaços maiores em menores tempos acabaram por desconectar tempo e espaço, que tiveram sua dependência reduzida de um em relação ao outro, sendo que, no que o autor chama de “modernidade tardia”, essa relação tempo e espaço estaria ainda mais comprometida.

Para Bauman (2001), a modernidade significa uma forma de conhecer, classificar e ordenar o mundo, modernidade é sinônimo de ordem. O Estado Moderno busca uma sociedade racionalmente planejada, e almejou ordenar e classificar seu território, o dispendo de acordo com seu projeto. Assim, o projeto do Estado Moderno dividia a sociedade em

²³ Não é pretensão desta pesquisa realizar um trabalho aprofundado dos conceitos de nação e nacionalismo, quando muito nos apoiaremos em algumas noções que servirão para dar suporte à nossa tese.

categorias, e, com o objetivo de ordenar, acabava por separar o mundo entre os “de dentro” e os “de fora”.

Como produto da sociedade moderna, a nação é – para o importante autor do tema, Benedict Anderson – uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. Anderson justifica que a nação é imaginada porque “mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32). Para o autor, a nação é imaginada não como uma invenção ou falsidade, mas no sentido de imaginação e criação, sendo que as comunidades se distinguem pelo estilo em que são imaginadas. Anderson (2008, p. 34) também assinala que as nações são imaginadas devido ao fato de serem sempre concebidas com uma profunda camaradagem horizontal, “no fundo foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, tantos milhões de pessoas tenham-se não tanto a matar, mas, sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas”.

A nação é uma entidade histórica já que está em constante transformação, não se trata de algo definido e acabado, como ratifica Maurício Gonçalves (2009, p. 26) “e enquanto fruto de um processo histórico, a identidade nacional, que alimenta e formata a nação, subjuga-se à temporalidade, adotando características de cada momento histórico em que se processa”.

A nação é imaginada, e, portanto, adaptada e transformada. É limitada uma vez que apresenta fronteiras finitas, é também soberana, já que nasce num momento em que o Iluminismo e a Revolução Francesa estavam destruindo a legitimidade dos reinos dinásticos e de ordem divina.

Para Anderson (2008), as raízes culturais do nacionalismo, ainda no século XVIII, foram as mudanças estruturais com o declínio do pensamento religioso e da realeza. O nacionalismo, como bem sugere o autor, não substituiu historicamente a religião, mas há uma similaridade de imaginários, posto que o nacionalismo também alimenta as ideias de salvação e continuidade. Com relação à realeza, o nacionalismo prega a soberania do Estado de forma integral sobre todo o território legalmente demarcado. A consequência disso, como justifica o autor, é uma transformação nos modos de apreender o mundo, o que possibilitou se pensar a nação.

Neste contexto, o romance e o jornal proporcionam os meios técnicos ideais para a comunidade imaginada. Para Benedict Anderson (2008), é com o capitalismo editorial, por

meio do material impresso, que a nação se converte numa comunidade sólida²⁴. A nação moderna nasce da convergência do capitalismo e da tecnologia de imprensa sobre a diversidade da linguagem humana. A língua vernácula cumpre papel fundamental para o nacionalismo, e a língua escrita – especialmente o jornal e o romance de fundação – se converte em um importante veículo para o fortalecimento do sentimento de pertencimento ao local. Por meio da língua vernácula, que conhecemos ao nascer e só perdemos quando morrermos, o passado é restaurado e revigorado.

Esse cenário, no qual as línguas vernáculas assumem papel de código das informações de poder, era ideal para o empreendimento capitalista de edição de livros e outros impressos; além disso, “os leitores começaram a perceber, nas notícias e histórias veiculadas, no conteúdo dos discursos impressos, elementos que os distinguiam dos habitantes de outras nações” (GONÇALVES, 2009, p. 27). Destarte, o texto impresso apresenta-se como responsável pela construção e consolidação de identidades nacionais.

Além dos textos impressos outras formas discursivas foram importantes na construção de identidades,

não importa se escrito, musical, visual ou audiovisual, um texto contém em si o potencial de contribuir para a construção identitária de uma nação. O cinema, como local da construção de um discurso audiovisual, não escapa dessa realidade. Construindo e “re-apresentando” seus quadros da realidade por meio dos códigos que emprega, de suas convenções e dos mitos e ideologias da cultura em que está inserido, o cinema é capaz de apresentar discursos da identidade nacional (GONÇALVES, 2009, p. 28).

Lilia Moritz Schwarcz, professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo e autora do prefácio de “*Comunidades Imaginadas*” (2008, p.13), conclui, em sua apresentação, que “nações são imaginadas, mas não é fácil imaginar. Não se imagina no vazio e com base em nada. Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentidos”. Essa ideia está clara também em Benedict Anderson (2008), já que para o autor o nacionalismo colheu frutos tão duradouros e autênticos porque possui uma legitimidade emocional profunda. Próximo ao defendido por Hall (2005, p. 49), isto é, que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos, um sistema de representação cultural, “as pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma

²⁴ Pensando no Brasil e na importância do cinema como fonte de construção e consolidação de identidades nacionais, Gonçalves (2009, p. 32) argumenta: “num país em que o analfabetismo atingia 84% da população em 1890, 75% em 1920, 57% em 1940 e 50,6% em 1950, o cinema brasileiro pode ter, em alguns momentos de sua história, exercido o papel emprestado ao texto impresso, por Benedict Anderson, no processo de formação das identidades nacionais dos países europeus, em séculos anteriores”.

nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica” e é por isso que é capaz de gerar o que chamamos aqui de identidade nacional. Hall (2005) cita uma sentença interessante para ilustrar esse ponto de vista:

A ideia de um homem sem uma nação parece impor uma (grande) tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas. Tudo isso parece óbvio, embora, sinto, não seja verdade. Mas que isso viesse a parecer tão obviamente verdadeiro é, de fato, um aspecto, talvez o mais central, do problema do nacionalismo. Ter uma nação não é um atributo inerente da humanidade, mas parece, agora, como tal²⁵ (GELLNER apud HALL, 2005, p. 48).

As identidades nacionais não são inatas, mas formadas e transformadas no interior da representação (HALL, 2005). Esse sistema simbólico é exemplificado por todos os autores aqui citados, como é o caso do jornal, a literatura, dos hinos nacionais, dentre outros. A cultura nacional é composta tanto pelas instituições, como também pelos símbolos e representações. Como enfatiza Hall (2005), a cultura nacional é um discurso, uma maneira de construir sentidos que influencia e organiza nossas ações e as noções que temos de nós mesmos, assim quando as culturas nacionais produzem discursos sobre a nação, com os quais nos identificamos, elas constroem identidades. Esse discurso é construído a partir de histórias, memórias e imagens.

Hall (2005) procura investigar quais são as estratégias acionadas para construir nosso sentimento de pertencimento, nossa identidade nacional. Ele seleciona alguns aspectos que julga importante, por exemplo, aquilo que chama de “narrativa da nação”, que é contada e recontada nas histórias e literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. “Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (HALL, 2005, p. 52). Essa citação nos é especialmente importante, pois comprova a tese da importância do cinema – que é imagem, que conta histórias, que é mídia e também cultura popular – como instrumento de “narrativa da nação”.

²⁵ Bauman ilustra bem a mudança nessa percepção da identidade nacional citando sua própria história, nas primeiras páginas do livro “*Identidade – entrevista a Benedetto Vecchi*” (2005), quando ganhador do título de doutor *honoris causa*, teve que escolher qual hino nacional deveria tocar, se da Grã-Bretanha, país que o acolheu, ou da Polônia, país em que nasceu, mas foi impedido de lecionar. Bauman se sentia estrangeiro em ambos, o que o levou a escolher o hino europeu, assim “tirava da pauta uma identidade definida em termos de nacionalidade – o tipo de identidade que me foi negado e tornado inacessível” (BAUMAN, 2005, p. 16).

Desse modo, o cinema é passível de interpretação também como estratégia de construção de identidade.

Entretanto essas narrativas tendem a representar as identidades nacionais como unificadas. Apesar de todas as diferenças de gênero, raça, classe, as culturas nacionais tendem a unificar as características em prol de uma identidade cultural, para representar todos os cidadãos como pertencentes ao mesmo conjunto nacional. Visando a construção de uma identidade nacional para todo o território, “o Estado moderno tende à mono-identificação, [...] A ideologia nacionalista é uma ideologia de exclusão das diferenças culturais. Sua lógica é a da ‘purificação étnica’” (CUCHE, 1999, p. 188).

Contudo, essa unicidade é alvo de conflitos, “as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas” (HALL, 2005, p. 65). Por isso a identidade é vista como um meio para se atingir um objetivo, visto que ela pode ser variável, pode ser reformulada e até manipulada. Isso caracteriza o que Cucho (1999) chamou de “estratégias de identidade”.

Renato Ortiz (2003) também trabalha com essa ideia, especialmente ao indicar os intelectuais²⁶ como mediadores simbólicos, como “agentes históricos” que interpretam a realidade a fim de construir a identidade nacional. Para o autor, os intelectuais são os agentes intermediários que unem dois fenômenos distintos: o popular e o nacional; ou seja, são os intelectuais responsáveis pela reinterpretação do Estado, pois se apropriam “das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional” (ORTIZ, 2003, p. 140).

Ortiz difere as memórias coletiva e nacional, sendo que, num processo de interpretação, alguns elementos da memória coletiva podem ser entendidos como memória nacional. Assim: “a memória coletiva é da ordem da vivência, a memória nacional se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano” (ORTIZ, 2003, p. 135). A memória coletiva se aproxima do mito e se expressa ritualmente, sendo que esse mito é em geral encarnado por um grupo restrito (como as congadas ou o candomblé para elucidarmos com exemplos do autor); já a memória nacional é da ordem da ideologia, é produto da história social e se estende à sociedade como um todo, não a grupos específicos. É possível então entender como o samba ou a hospitalidade são tidos como características tipicamente brasileiras, porque a “memória nacional e identidade nacional são

²⁶ No contexto desta tese parece mais completo utilizar a noção de “detentores do poder ideológico” (classificação de Bobbio, 1987) ao invés de “intelectuais”, já que essa noção abrange um cabedal maior de agentes, como intelectuais, técnicos, cientistas, pois já que é o cinema fonte de construção de identidades nacionais, esse termo se adequa melhor ao que aqui estamos considerando.

construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico” (ORTIZ, 2003, p. 138). É desse modo que Ortiz afirma que os intelectuais constroem a identidade nacional, (re)interpretando a memória coletiva, transformando-a numa memória nacional.

Os intelectuais, ou detentores do poder ideológico, se apropriam de determinadas ideias e valores, transformando-as em noções importantes para a vida prática das pessoas em sociedade. Essas ideias, para se tornarem efetivamente valores que podem compor uma identidade nacional, precisam servir a “interesses”, que, por sua vez, precisam se institucionalizar para permanecerem ao longo do tempo e se tornarem regras²⁷.

Os discursos da cultura que elaboram a identidade nacional estão, em geral, no comando destes grupos dominantes, que colocam neles seus modos de percepção do mundo e de conceber a identidade da nação de acordo com seus interesses. No entanto, pode haver uma negociação da ideologia dominante pelas classes subordinadas ou pode haver ideologias alternativas. Essa condição resulta em diversas possibilidades de leitura dos discursos da identidade nacional pelos públicos, especialmente pelas camadas sociais ausentes das esferas de poder. Todavia, a interpretação do público não é totalmente livre; as leituras possíveis dos discursos são constantemente orientadas pelo lugar do público na ideologia e na sociedade (GONÇALVES, 2009).

A partir de finais do século XX, é nítido observar que há um deslocamento das identidades culturais, ocasionado por mudanças que são conhecidas, por alguns autores, sob o termo globalização²⁸. Este fenômeno pode ser entendido pelo conjunto de mudanças temporais e espaciais na escala da organização social e processos que atravessam as fronteiras nacionais interconectando comunidades e organizações.

²⁷ No próximo item, quando fizermos uma análise da trajetória de construção da identidade nacional brasileira, ilustraremos exatamente essa sentença, ao comprovar como as ideias de Gilberto Freyre tornaram-se base para a formação de nossa identidade, a partir da apropriação do governo de Getúlio Vargas, pelo interesse de um Estado reformista e interventor.

²⁸ Nas Ciências Sociais a globalização dotou um novo desafio epistemológico, posto que o conhecimento sobre a sociedade nacional não é mais suficiente para esclarecer as configurações da sociedade global. A sociedade global, para Octávio Ianni (1994), envolve um novo paradigma porque necessita de novos conceitos, categorias e interpretações. É no final dos anos 1990 e com a entrada no novo século que ocorrerá a consolidação da problemática da globalização junto às Ciências Sociais. Entretanto – assim como previu Ianni, 2010, 1997, 1994 – a globalização não era apenas uma temática a ser incorporada aos estudos das Ciências Sociais, carecendo de novas categorias interpretativas dentro do pensamento sociológico. O pensamento de Canclini (2007) também conflui neste sentido, sendo que para o autor a melhor saída seria trabalhar com números e dados macrosociais, que indicam grandes tendências da globalização, aliados a descrições socioculturais que captam processos específicos, como o modo com o qual sujeitos individuais e coletivos representam seu lugar: “trata-se de reunir o que tantas vezes foi cindido nas ciências sociais: explicação e compreensão. Ou seja, articular as observações telescópicas das estruturas sociais e os olhares que falam da intimidade das relações entre culturas” (CANCLINI, 2007, p. 33).

Anthony Giddens (1991, p.69-70) define a globalização como a “intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam as localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa”. Esse fenômeno reverbera nas relações, processos e estruturas econômicas, políticas, ecológicas, demográficas, geográficas, históricas, culturais, religiosas, artísticos e sociais, revelando novas realidades.

Néstor Garcia Canclini (2007, p.11) reforça que existem múltiplas narrativas sobre o que significa o fenômeno da globalização, entretanto, “seu aspecto central está na intensificação das interligações entre sociedades”. O autor é duro ao avaliar as consequências deste fenômeno²⁹:

Curioso é que esta disputa de todos contra todos, em que fábricas vão falindo, empregos são destruídos e explodem a migração em massa e os conflitos étnicos e regionais, recebe o nome de globalização. Chama atenção o fato de empresários e políticos interpretarem a globalização como a convergência da humanidade rumo a um futuro solidário, e que até muitos críticos do processo entendam essa devastação como o processo por meio do qual todos acabaremos homogeneizados (CANCLINI, 2007, p. 8).

Para Canclini (2007), há paradoxos na definição de globalização, pois ao mesmo tempo em que é concebida como expansão de mercados e da potencialidade econômica das sociedades, ela também é vista como capaz de reduzir a potencialidade de ação dos Estados nacionais e dos atores políticos clássicos em geral.

Contudo Hall (2005) defende que a globalização, apesar de parecer uma superação da modernidade, na realidade é um projeto dela, pois, por um lado, os Estados-Nação nunca foram tão autônomos como pretendiam, e, por outro, o capitalismo nunca se limitou a fronteiras nacionais, sendo um elemento da economia mundial. Assim, Hall (2005, p. 68) confirma a contradição da modernidade: “tanto a tendência à autonomia nacional quanto a tendência à globalização estão profundamente enraizadas na modernidade”³⁰.

²⁹ O autor fala em “globalização imaginada” porque o fenômeno inclui certos países mais do que outros, beneficia setores minoritários desses países, além do discurso globalizador incluir fusões que realmente ocorrem em poucas nações. “O que se anuncia como globalização está gerando, na maioria dos casos, inter-relações regionais, alianças entre empresários, circuitos de comunicação e consumo comuns aos países da Europa e América do Norte ou de uma determinada região da Ásia. Não de todos com todos” (CANCLINI, 2007, p. 30).

³⁰ Por outro lado Ortiz (2009) se pergunta sobre a relação entre a discussão da globalização e da pós-modernidade e quais seriam as diferenças e afinidades entre esses termos. Embora essas duas expressões estejam analisando mudanças ocorridas no mesmo período, elas tiveram registros diferentes. Para o autor a discussão sobre a pós-modernidade – que declina no final dos anos 90 e com a entrada no novo século - inicia-se na esfera da arte, da arquitetura, posteriormente envolvendo filósofos, antropólogos e sociólogos. Os autores interessados na problemática da globalização provinham de outra área, principalmente economia e administração de empresas. Ortiz (2009) também observa que os escritos pós-modernos privilegiam a diferença, o diverso,

Para entender o estado atual da sociedade, Bauman (2008) está mais preocupado com o surgimento do que ele chama de “discurso da identidade”, buscando compreender as mudanças nas preocupações intelectuais, mais do que seus resultados conceituais e analíticos. O autor analisa o que chama de “individualização”, que é a emancipação do indivíduo da determinação atribuída, herdada ou inata do caráter social dele; assim, na modernidade, a identidade deixa de ser uma coisa “dada” para ser uma “tarefa”. A questão da identidade sempre esteve presente: na era pré-moderna era herdada e dada, o que se modifica com a era moderna, “ter a necessidade de se transformar no que somos é uma característica da vida moderna. [...] A modernidade substitui a determinação da posição social por uma autodeterminação compulsiva e obrigatória” (BAUMAN, 2008, p. 184). Apesar desta afirmação, a classe e o gênero conduziam, na modernidade, a ação das escolhas e escapar das suas restrições não era algo feito com facilidade; “a classe e o gênero pareciam misteriosamente com ‘fatos da natureza’, e a tarefa deixada aos indivíduos mais auto-afirmativos era ‘adaptar-se’ ao nicho que lhes foi atribuído, comportando-se como os residentes ali estabelecidos” (BAUMAN, 2008, p. 185).

Entretanto o autor admite que, nos últimos anos, há uma proliferação de preocupações e análises da identidade e tenta identificar o motivo desta mudança. Na “modernidade líquida”³¹, o lugar do indivíduo na sociedade e as identidades adquiridas são fluídos e facilmente trocados, as identidades podem ser escolhidas livremente e facilmente adotadas e modificadas. Para Bauman (2008), a principal incerteza que atormenta os indivíduos não é como obter as identidades de sua escolha, mas quais e como escolhê-las e evitar que sejam logo destruídas ou diluídas.

O “desencaixe” de hoje é uma experiência que provavelmente se repetirá algumas vezes ao longo da vida de um indivíduo, já que poucas (ou nenhuma) “caixas” de “reencaixe” parecem ser sólidas o bastante para vaticinar a estabilidade de uma ocupação longa. As “caixas” em vista apresentam vários tamanhos e estilos, com números mutáveis e posições móveis. Isso força homens e mulheres a estarem sempre se movendo, sem prometer descanso ou a satisfação de “chegar”, não há o consolo de chegar ao destino onde poderemos baixar os braços e relaxar. Não existe a possibilidade de um “reencaixe final” no fim da estrada; estar na estrada tornou-se o modo contínuo de vida dos indivíduos (agora cronicamente) desencaixados (BAUMAN, 2008, p. 186).

enquanto a perspectiva da globalização corre na direção contrária, ela se volta para a dimensão planetária, o elemento comum.

³¹ Modernidade Líquida é, para Bauman (2001), um momento da sociedade – posterior ao que chama de Modernidade Sólida - caracterizado pela fluidez das relações, individualização do mundo, lógica do agora, do consumo, do gozo e da artificialidade.

Para Bauman, a busca frenética por identidades é o efeito colateral da combinação das pressões globalizantes e individualizadoras e das tensões que elas geram. Por isso a proposta do autor é pensar, no mundo globalizado, no conceito de identificação, uma atividade que nunca termina sempre incompleta e na qual estamos sempre engajados, por necessidade ou desejo.

Na globalização, as identidades culturais não são fixas, mas estão suspensas, em transição, em diferentes posições, o que gera uma série de consequências e interpretações em relação à identidade cultural, em especial, à identidade nacional.

Benedict Anderson, em entrevista conferida em 2005, ao ser indagado se a globalização fragiliza a nação e o nacionalismo, afirma que, apesar da globalização ter deixado alguns Estados-Nação mais enfraquecidos, fortaleceu outros, não obstante, pois há um processo de resistência, “muitas pessoas entendem a globalização como um processo de ‘americanização’ e se sentem ameaçadas, há muita resistência. Na Ásia existem países grandes como a China, ou ricos como o Japão que são resistentes. Mesmo nos países menores você observa reações”³². O autor ainda defende que as identidades estão ficando mais claras e fortes, e cita o exemplo de pessoas que vão viver no exterior, afirmando que muitas pessoas se descobrem nacionalistas quando moram em outro país.

Além das inúmeras consequências econômicas, políticas e institucionais da globalização, nos interessa aqui pensarmos quais são os resultados desta nova ordem social para o que estamos considerando aqui: as identidades culturais, e em especial, a identidade nacional. Não há consenso sobre as interpretações das consequências da globalização, tanto é que os autores David Held e Anthony McGrew (2001) estabeleceram duas linhas de pensamento: os cétricos e os globalistas. Esses dois pontos de vista analisam de maneiras diferentes o impacto da globalização sobre o poder, a economia, a cultura, a desigualdade, a política.

Todavia, apesar das concepções diferentes, alguns pontos são praticamente consensuais entre cétricos e globalistas: ambos admitem as alterações de hábitos e procedimentos antes tidos como padrão; nossas ideias e opiniões não mais se resumem ao nosso próprio ambiente, mas são compartilhadas no mundo, mesmo repleto de diferenças; com a velocidade da comunicação a moda torna-se universal, bem como a música e o cinema que não se limitam ao próprio espaço; além de modificações na ordem do capital, trabalho, tempo e espaço.

³² Fonte: <http://www.nacionalidades.ufc.br/textos/benedictanderson-arevanchedanacao.pdf>. Acesso em 17 de jan 2015.

Ambas as linhas de argumentação admitem que o processo de globalização acarreta modificações, mas como se dá o processo de mudança é a grande diferença nos pensamentos. Assim, ao tratarmos da identidade nacional, céticos e globalistas adotam pensamentos distintos.

Os céticos duvidam que a identidade nacional possa ser desgastada por forças transnacionais ou pela cultura global de massa. Enfatizam a qualidade duradoura da identidade e o apelo das culturas nacionais, além de que, para esses, as redes eletrônicas de comunicação e a tecnologia de informação “contribuem para intensificar e reavivar as formas e fontes tradicionais da vida nacional, reforçando sua influência e seu impacto” (HELD; MCGREW, 2001, p. 41), já que essas redes possibilitam uma interação mais intensa entre integrantes de uma comunidade que compartilham de características culturais comuns (em especial a língua) e, embora os sistemas de comunicação possam facilitar a interação com pessoas distantes, “eles também geram uma consciência da diferença, ou seja, da incrível diversidade dos estilos de vida e das orientações de valor” (HELD; MCGREW, 2001, p. 42).

Já para os globalistas, a difusão acelerada das tecnologias do rádio, da televisão e da internet possibilitaram a comunicação instantânea, tornando muitos dispositivos de controle de informações nacionais ineficazes: “as pessoas de toda parte estão expostas como nunca aos valores de outras culturas. Nada, nem mesmo o fato de todos falarmos línguas diferentes, pode deter o fluxo das ideias e culturas” (HELD; MCGREW, 2001, p. 45). Acreditam, ainda, que pelo fato de outras culturas e de empresas transnacionais penetrarem nas culturas nacionais, acaba resultando numa transformação cultural do Estado Moderno.

Nesta mesma linha, Hall (2005) identifica, nos autores e pensadores do tema, três possíveis consequências da identidade cultural frente a globalização: há um grupo que defende que as identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado da “homogeneização cultural”; outros que defendem que as identidades nacionais e identidades locais estão sendo reforçadas como forma de resistência à globalização; e finalmente, há aqueles que acreditam que as identidades nacionais estão em declínio, embora novas identidades estejam tomando seu lugar, aquelas conhecidas como identidades híbridas.

O primeiro grupo entende que há uma bifurcação: por um lado o reforço de outras identidades e laços culturais, que são locais, regionais e comunitárias, por outro, as identificações globais. Há uma tendência da identidade se tornar desvinculada “flutuar livremente” (HALL, 2005, p. 75), quanto mais a vida social esteja mediada pelo mercado global. O que resulta disso é o que o autor chama de homogeneização cultural, pensado a partir da difusão do consumismo.

Contudo, Hall (2005) observará que, ao lado da tendência à homogeneização cultural, há uma contracorrente, baseada no encantamento com a diferença e alteridade; há juntamente com o impacto do global, um crescente interesse pelo local. Desse modo, ao invés do global substituir o local, pensa-se numa articulação entre ambos.

Há ainda os outros dois grupos que abordam as consequências para as identidades culturais: a possibilidade de que a globalização fortaleça as identidades locais, ou, ainda, que ela possa levar à produção de novas identidades. O fortalecimento de identidades locais pode ser reconhecido como uma forte reação dos grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de novas culturas, resultando, por vezes, em racismo cultural e exclusão³³ (HALL, 2005).

Benedict Anderson completa esse raciocínio ao afirmar que “o nacionalismo é narcisista”, e que por isso tem receio dos estrangeiros e costuma “combater” seus inimigos externos e, também, internos, sendo possível, em crises políticas, transformar certos membros da nação em estrangeiros. Ele oferece um exemplo caro a nós, quando afirma que o regime militar brasileiro, durante a ditadura, era bastante nacionalista, “um dos esforços dos generais era dizer que os brasileiros de esquerda não eram brasileiros de verdade. Então, a solução era eliminá-los, transformar o inimigo interno em algum tipo de agente externo ou a serviço de causas externas”³⁴.

A última consequência analisada por Hall (2005) prevê que as identidades estão modificando, para aquelas conhecidas como híbridas. O hibridismo produz novas formas de cultura e identidades, mais apropriadas à modernidade tardia, ou pós-modernidade. Essa característica, o hibridismo, é estudada por Néstor García Canclini (2008). Para o autor, o hibridismo sempre ocorreu na sociedade, mas é somente no século XX que se estende a análise da hibridação a diversos processos culturais; sendo que as condições e consequências da globalização fornecem ainda mais razões para empregar os conceitos da hibridação, que intensifica a fusão e a coesão, mas também a confrontação e o diálogo. Canclini (2008, p. XIX) define hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Para o autor, a hibridação pode ocorrer de modo não planejado ou resultado de processos imprevistos, ou pode surgir da criatividade individual e coletiva. De semelhante modo, segundo seu raciocínio, as fronteiras rígidas do Estado moderno se tornaram porosas, e poucas culturas

³³ A série de atentados contra os imigrantes em países europeus e Estados Unidos parece comprovar essa tese.

³⁴ Fonte: <<http://www.nacionalidades.ufc.br/textos/benedictanderson-arevanchedanacao.pdf>>. Acesso em: 17 jan 2015.

podem ser descritas como unidades estáveis e com limites precisos. Assim, os estudos sobre narrativas identitárias devem levar em consideração os processos de hibridação, pois já não é possível conceber as identidades como um conjunto de traços fixos e nem a essência de uma nação ou etnia: “em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (CANCLINI, 2008, p. XXVIII).

O argumento conclusivo de Hall (2005), em seu livro, é aquele que mais nos identificamos. Para o autor, podemos observar, ultimamente, um retorno do nacionalismo, ao lado da globalização e a ela intimamente ligado, e que esse fato constitui uma virada inesperada. O autor relembra que tanto o liberalismo quanto o marxismo, de maneiras diferentes, imaginaram que o apego ao local daria lugar a valores e identidades mais universalistas ou internacionais. Contudo, parece que a globalização não está produzindo o triunfo do global nem do local, se mostrando mais contraditória e variada (HALL, 2005). A globalização tem deslocado as identidades fechadas de uma cultura nacional, produzindo um “efeito pluralizante sobre as identidades, uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas” (HALL, 2005, p. 87).

Apesar de algumas características, como as expostas anteriormente, serem compartilhadas com todas as sociedades modernas (como é o caso do Brasil), existem diferenças consideráveis na construção da identidade cultural nacional de cada sociedade. Essa diferença leva em consideração a própria história do país. Assim sendo, nos propomos a seguir, no próximo item, a pensar como a identidade cultural nacional foi construída e é pensada no Brasil. Essa estruturação e exposição das argumentações teóricas pretendem confluir para um último momento do capítulo, no qual intencionamos concluir apresentando as aproximações da identidade nacional com o cinema brasileiro.

1.2 Identidade Cultural Nacional Brasileira

Cada país possui uma trajetória singular de construção da identidade nacional, que tem a ver com seus aspectos históricos e sociais. Mais do que isso, como afirma a autora Maria Isaura Pereira de Queiroz no texto “Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil”

(1989, p. 29), no Brasil “a identidade nacional se origina e se expressa pela identidade cultural”. Para os europeus, a identidade nacional une variadas coletividades culturais que podem ter distintos patrimônios culturais, a união é essencialmente política, o que unia as variadas coletividades – culturalmente diversas – era uma defesa, sob as ameaças de inimigos existentes em torno, afinal, uma coletividade teria melhores condições de defesa. No Brasil, ao contrário, a identidade cultural se confundiu com a identidade nacional e até mesmo com o nacionalismo, “todas as coletividades étnicas, todos os estratos sociais estão interligados por um patrimônio cultural semelhante e este fato compõe o nacional” (QUEIROZ, 1989, p. 30), os elementos culturais são basicamente os mesmos. A diferença possivelmente está no fato de que as identidades culturais na Europa (vide as explicações no item anterior, via Anderson, 2008) foram construídas antes da ideia de nação e identidade nacional o que não acontece no Brasil, país no qual a percepção e consciência do patrimônio cultural foram pensadas para se tentar criar uma identidade nacional.

Todavia, o Brasil enfrentou uma série de desafios à construção da noção de brasilidade que possuímos hoje. O país se torna independente no início do século XIX, em 1822, portanto tornando urgente a construção de uma identidade nacional própria, já que era um país com ampla extensão territorial e sem grande comunicação entre as regiões. O Estado incipiente lograva impor o monopólio da força física, mas o exercício do poder não poderia se manter apenas com o uso da força; era necessário construir uma noção de pertencimento entre a população do Brasil, construir uma identidade nacional.

Contudo, a construção dessa identidade nacional não se configurou como uma tarefa fácil. Após a independência, o Brasil era uma nação pobre, com maioria de homens – livres ou escravos – analfabetos e com grande complexo de inferioridade, especialmente em relação à Europa. Sendo assim, a natureza brasileira é a primeira imagem que vai criar noções positivas sobre o país. O tema da natureza é recorrente no decorrer do século XIX na poesia, na prosa e na literatura. Entretanto, a natureza é um recurso limitado, posto que são os habitantes de uma nação que efetivamente constroem sua identidade.

Assim, as teorias explicativas do Brasil elaboradas em fins do século XIX e início do século XX demonstram o dilema de construir uma identidade nacional no país. Renato Ortiz (2003) nos propõe uma releitura dos intelectuais do período, como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Raimundo Nina Rodrigues. Esses autores constroem sua leitura do Brasil à luz das

teorias em voga³⁵ como o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer.

Entretanto para se compreender o Brasil é necessária uma interpretação em relação às teorias, como a importação da teoria do evolucionismo social, pois ela prevê a “superioridade” da civilização europeia. A solução encontrada pelos autores é incorporar novos conceitos às teorias em vigência. Desse modo, de acordo com Ortiz, o pensamento brasileiro da época vai encontrar tais argumentos em duas noções particulares: o meio e a raça. “A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato” (ORTIZ, 2003, p. 16).

Neste período, a compreensão da natureza e geografia do Brasil esclarecia os próprios fenômenos sociais, políticos e econômicos do país. A problemática racial é ainda mais abrangente, considerando o aspecto da mestiçagem do ponto de vista negativo. O Brasil se constituiu através da fusão de três raças fundamentais: o branco, o negro e o índio, mas o negro e o índio se apresentam como entraves ao processo civilizatório:

O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconsistência seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. Dentro desta perspectiva a miscigenação moral, intelectual, e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira (ORTIZ, 2003, p. 21).

Nesta época não era possível conceber uma identidade nacional brasileira, posto que a população do país se encontrava fragmentada de acordo com suas origens: culturas indígenas, de origem europeia e africana coexistiam. Para os intelectuais de então, os obstáculos eram a existência de costumes diferentes, já que a identidade nacional só poderia existir com certa homogeneidade de traços culturais, pois “somente podiam conceber uma identidade cultural da maneira que julgavam ser a ocidental – branca, educada, refinada” (QUEIROZ, 1989, p. 21).

³⁵ Ortiz (2003) realiza uma revisão crítica à questão da imitação, da absorção das ideias estrangeiras. Para o autor, os intelectuais optavam por teorias e leituras estrangeiras que seriam seguidas, ignorando aquelas que entravam em contradição com o que eles queriam provar. Assim, a lógica seguida pelos intelectuais era escolher as teorias que seriam lidas e interpretadas à luz da realidade brasileira, porém, no interior dessas teorias selecionar – e, por outro lado, por vezes ignorar – os elementos considerados pertinentes para a problemática nacional.

Para a autora, a virada ocorre na segunda década do século XX, a partir das novas ideias que entram em vigor durante a Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922 e promoveram uma mudança na intelectualidade nacional, como Mário de Andrade que define a brasilidade em *Macunaíma*, seu herói sem caráter que reúne as características indígenas, europeias e africanas, demonstrando que a originalidade da cultura brasileira provém de suas múltiplas raízes. Também importante foi Oswald de Andrade com sua teoria da antropofagia: o Brasil devora as outras culturas com as quais tem contato compondo uma nova cultura diferente das anteriores. As duas noções dos escritores são opostas às dos intelectuais precedentes. Para esses, “a homogeneidade cultural que seus maiores haviam considerado de importância fundamental na definição de uma identidade, surgia agora ou como uma ilusão ou como um falso problema” (QUEIROZ, 1989, p. 22).

Para Queiroz (1989), outro acontecimento, na mesma época, tem influência no conceito e afirmação da brasilidade a partir da noção de mistura de culturas: a umbanda. Tendo sua origem no Sudeste, esse novo culto afro-brasileiro reunia três ordens de divindades: as africanas, as indígenas e as europeias (especialmente vinculada ao espiritismo kardecista). Um dos traços mais importantes da nova fé: a reencarnação e também tanto o fato do conhecimento religioso ser difundido oralmente durante a iniciação quanto por meio de textos transforma a umbanda numa religião muito diferente dos antigos cultos afro-brasileiros, que convencionou-se chamar de Candomblé.

Deste modo, nos anos 1920, o conceito de brasilidade é traçado a partir de dois estratos sociais muito diferentes em termos de posição sócio-econômica: um grupo de intelectuais burgueses que declaravam em textos e trabalhos construindo uma teoria explicativa; e um grupo de descendentes africanos das grandes aglomerações urbanas que proclamavam a heterogeneidade do patrimônio cultural brasileiro implicitamente, através dos princípios de sua fé religiosa (QUEIROZ, 1989).

Tal convergência das duas ideias era gratuita, e Queiroz examina as circunstâncias sócio-históricas em que ambas as teorias da identidade cultural nacional surgem. Para a autora, essas duas ideologias surgem diante da ameaça cultural promovida pela onda de imigrantes predominantemente europeus que vieram ao Brasil nos fins do século XIX, início do século XX. Nos anos 1910 e 1920 alguns dos imigrantes e seus descendentes já haviam crescido na hierarquia sócio-econômica e até política, atingindo posições importantes na administração pública. Esses imigrantes europeus traziam consigo sua própria cultura e estavam assumindo força e importância diante do cenário nacional, que rejeitava a realidade brasileira tal como se apresentava: uma mistura de portugueses, índios e africanos. Essas

circunstâncias foram concomitantes ao aparecimento das novas teorias interpretativas da brasilidade – a filosófica e a religiosa –, “acentuando o valor e a riqueza do patrimônio cultural nacional, originário de três fontes étnicas distintas, elite e camadas inferiores de brasileiros estavam se defendendo contra os imigrantes” (QUEIROZ, 1989, p. 25).

Outro autor que teve grande influência nesta “virada culturalista” foi Gilberto Freyre, que publica em 1933 seu livro *“Casa Grande e Senzala”*. A análise de Freyre é cultural, mas não se desvincula do pensamento racial. Entretanto, a grande diferença reside no fato do autor inverter os termos da identificação nacional, assim como já propuseram os intelectuais dos anos 1920. Para Freyre, a mistura étnica e cultural do brasileiro, longe de ser um motivo de vergonha, era agora razão de orgulho, era por conta da mistura, do povo mestiço, que formamos um povo do encontro cultural, da diversidade, conformando uma sociedade única no mundo justamente por conseguir confluir este amálgama de etnias e culturas.

Essas ideias de Freyre, desenvolvidas em seu livro, ganharam força no Brasil, pois coincidiram com o interesse do Estado interventor de Getúlio Vargas, desejoso de construir uma ideologia positiva de integração nacional. É importante para o Brasil industrial, de 1930, um ideário que gerasse no brasileiro um sentimento de pertencimento e de união. Assim, suas ideias passam a ser ensinada nas escolas, universidades, jornais e propagandas do governo³⁶, dentre elas àquelas vinculadas ao cinema³⁷.

Hoje em dia, o mito freyriano da identidade brasileira é parte da alma de todo brasileiro sem exceção, de todos nós que nos imaginamos com a auto-complacência e com a auto-indulgência de quem diz: tudo bem, temos lá nossas mazelas, nossos problemas, mas nenhum povo é mais caloroso, simpático e sensual nesse planeta. “Isso”, essa “fantasia compensatória”, ninguém nos tira. Ainda que nossos graves problemas sociais sejam insofismáveis, temos “vantagens comparativas” em relação aos outros povos pela nossa cordialidade, simpatia e calor humano. Esse é o núcleo de nossa “identidade nacional”, na medida em que penetrou a alma de cada um de nós de modo afetivo e incondicional (SOUZA, 2006, p. 107).

O mito nacional é incorporado por cada um de nós e é tão forte que a identidade nacional está presente não só no grupo, mas também na nossa própria constituição da

³⁶ Um bom exemplo foram os cinejornais, criados pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo), que consistiam em programas de notícias exibidos antes dos filmes de ficção, cujo objetivo era exaltar o Estado.

³⁷ Gonçalves (2009, p. 101) cita em seu livro um discurso de Getúlio Vargas proferido em 1934: “O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu”.

identidade individual. Desse modo, além da nossa biografia, da nossa identidade individual, somos também filhos da nossa nação. É esse sentimento que nos faz ter total afinidade com o que tem a ver com o mito nacional, além de repudiar o que o contradiz. “Esse ponto é importante já que isso contribui para que o mito nacional seja incorporado e internalizado de modo pré-reflexivo e emotivo por cada um de nós, tornando o mito, em medida significativa, imune à crítica racional” (SOUZA, 2009, p.34).

Outro intelectual fundamental para compreender o povo brasileiro é Sérgio Buarque de Holanda – considerado por Souza (2006) o pai-fundador das Ciências Sociais do século XX. Holanda publica, em 1936, três anos depois de *Casa Grande e Senzala*, seu livro “*Raízes do Brasil*” que tem grande influência no pensamento social brasileiro. O autor cunha o conceito de “homem cordial” e constrói sua tese do “personalismo” como marca fundamental da cultura brasileira.

O livro de Sérgio Buarque de Holanda é uma importante reflexão em relação ao processo de colonização e suas consequências na formação do povo brasileiro. Para ele, uma marca importante da nossa noção de brasileiro está em nossa herança ibérica. Analisando os aspectos históricos, políticos, econômicos e culturais dos nossos colonizadores, o autor pretende chegar às “raízes do Brasil”. Nós assimilamos e elaboramos certos traços da cultura lusitana, ajustando-os ao nosso cotidiano,

No caso brasileiro, a verdade, por menos sedutora que possa parecer a alguns dos nossos patriotas, é que ainda nos associa à península Ibérica, a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir, até hoje, uma alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma (HOLANDA, 1995, p. 40).

No primeiro capítulo, Holanda (1995, p. 31) estabelece algumas características desta nação ibérica que chama de “fronteiras da Europa”; ela é uma zona de fronteira e transição, “menos carregada, em alguns casos, desse europeísmo”. Esse “europeísmo” matizado na nação ibérica pode ser observado, para o autor, no fato de não ter encontrado por lá raízes profundas do feudalismo e a nobreza lusitana, que nunca chegou a ser “rigorosa e impermeável” (1995, p. 35) como em outros países europeus.

Isto resultou em características distintas, como o prestígio pessoal, independente do nome herdado, que sempre foi um importante valor, bem como a importância do livre-arbítrio e o reconhecimento do mérito e da responsabilidade individual: “foi essa mentalidade,

justamente, que se tornou o maior óbice, entre eles, ao espírito de organização espontânea, tão característica de povos protestantes, e sobretudo de calvinistas” (HOLANDA, 1995, p. 37).

Na Ibéria era possível que houvesse ascensão social, e a mobilidade social era permitida e até incentivada, pois diferentemente de outros países europeus, onde a burguesia organizou uma revolução, em Portugal, a burguesia mercantil não precisou adotar um modo de agir e pensar totalmente novo, “procurou, antes de associar-se às antigas classes dirigentes, assimilar muitos dos seus princípios, guiar-se pela tradição, mais do que pela razão fria e calculista” (HOLANDA, 1995, p. 36).

Na concepção da sociedade ibérica há uma valorização do indivíduo que cresce e se desenvolve ao longo da vida, o que o autor chama de “cultura da personalidade”. Essa noção de “personalismo” é que caracteriza uma sociedade que prioriza os vínculos pessoais, em detrimento de relações impessoais que exigem certa distância emocional. O resultado é o que o autor chama de “homem cordial”, aquele que não se guia pela racionalidade e sim por suas emoções, que podem ser boas ou más. A cordialidade não tem relação com modo cortês e sim com o modo maleável que o brasileiro costuma se relacionar no seu cotidiano.

Outra característica fundamental, que moldará o mito da brasilidade, é o “patrimonialismo”, uma característica do Estado, que, entre nós, daria preferência por uma gestão da política baseada no interesse particular em oposição ao interesse público. Deste modo, para Holanda (1995), o patrimonialismo e o personalismo são apontados como obstáculos a uma sociedade impessoal, moderna e livre, características estas que são imperativas para tempos de urbanização, lembrando que o Brasil contemporâneo ao que o autor se refere é o da década de 1930. Todavia, essa construção das categorias personalismo e patrimonialismo irá dominar a academia e o senso comum até os dias atuais.

Jesse de Souza em seu texto “O casamento secreto entre identidade nacional e ‘teoria emocional da ação’ ou porque é tão difícil o debate aberto e crítico entre nós” (2006) analisa, além dos aspectos da “invenção do Brasil” promovidos por Freyre e Holanda, o motivo de esse mito nacional representar uma cegueira para uma adequada compreensão de nossos desafios e problemas atuais. Sua tese é a de que o mito nacional brasileiro – que se torna dominante dos anos 1930 até hoje – é o fundamento do que chama “teoria emocional da ação”, sendo que, no caso brasileiro, temos um imaginário social que domina tanto o discurso do senso comum quanto o discurso científico. Essa “teoria emocional da ação” é o conjunto de conceitos e noções que explicam o comportamento de indivíduos e grupos sociais:

Neste sentido ela “explicaria” tanto a cultura do privilégio e a extraordinária desigualdade, a partir do acesso diferencial a certo capital de relações pessoais, quanto a presença da corrupção, por outro lado, pensada como uma característica folclórica desse tipo de sociedade e não como algo congênito ao capitalismo como um todo (SOUZA, 2006, p. 111).

Essa “teoria emocional da ação” é o contraponto da “teoria instrumental da ação” que é baseada no cálculo racional, no individualismo e na disciplina pessoal. Souza (2006) afirma que o “homem cordial” possui as mesmas características da teoria emocional da ação como o predomínio da emoção sobre a razão, construindo um mundo dividido entre amigos e inimigos.

A “teoria emocional da ação” está presente, de acordo com o autor, na esfera científica e também na identidade nacional brasileira, sendo resistente a críticas por conta do fato de nossa identidade nacional penetrar nas identidades individuais de modo afetivo e emocional. Nas palavras de Souza (2006), a “teoria emocional da ação” oferece uma “compensação fantasiosa” ao fato de não sermos dotados de uma racionalidade vista como superior; é a partir dela que nos percebemos como mais calorosos, humanos, hospitaleiros e sensuais do que os indivíduos de outras sociedades consideradas frias e insensíveis, “essa ‘fantasia compensatória’ passou a ser a base da solidariedade interna de sociedades como a brasileira” (SOUZA, 2006, p. 113).

Segundo o autor, é compreensível que essa noção esteja enraizada no senso comum, mas critica a persistência dessa ideia no discurso científico. Seu exemplo é a análise da sociedade brasileira promovida por Roberto DaMatta em seu livro “*Carnavais, Malandro e Heróis*” (1997b). DaMatta revisa a noção de personalismo, ao associar a ideia de “pessoa” (muito próxima ao “homem cordial”), o agente com acesso a certo capital social de relações pessoais, à ideia de “indivíduo”, que é o agente sem acesso a este capital social. Acontece que, para Souza (2006), DaMatta adapta o paradigma do personalismo numa sociedade que vivia importante processo de modernização. A pergunta que Souza se faz é: como o Brasil, que, entre 1930 a 1980, foi o líder global de crescimento econômico do planeta (e por isso regido pelo mercado, que é competitivo e impessoal) se ele é percebido como estruturado por relações emocionais e personalistas?

Para Souza (2006), parece haver uma confusão ao considerar como fundamental o caráter secundário do “capital social de relações pessoais” (mas que é crucial na perspectiva individual), tornando invisíveis os capitais econômico e cultural que são, estes sim, elementos estruturais e a chave para a compreensão da hierarquia social de toda sociedade moderna; esse

cenário torna “invisível as causas efetivas e reais da desigualdade, marginalidade, subcidadania e naturalização da diferença que nos caracteriza primordialmente como sociedade” (SOUZA, 2006, p. 116). Essa fragilidade teórica é aceita como verdadeira “devido à ‘visibilidade’ da eficácia do capital social de relações pessoais na vida cotidiana” (SOUZA, 2006, p. 114).

Esse assunto é novamente analisado por Souza em seu livro *“Ralé Brasileira: quem é e como vive”* (2009). O principal fundamento do autor está em reconhecer as reais condições de sobrevivência do que ele chama – provocativamente – de “ralé”, ou seja, a classe social brasileira desprovida de capital cultural e econômico e de condições de alcançá-los. Para discutir a “ralé”, Souza também analisa o mito da brasilidade.

Nesta obra, outra vez, o autor se debruça em demonstrar a relação íntima entre o senso comum (uma maneira legítima que a maioria dos indivíduos encontra para compreender a sociedade em que vivem) e a ciência dominante, o que acarreta pobreza no debate acadêmico e político geral. O autor conclui que há dois tipos de análise da sociedade brasileira presente especialmente no campo científico: um que ele chama de “pseudocrítica liberal-conservadora”, que culpa a vítima do excludente processo de modernização brasileira, e outra, que seria uma interpretação “politicamente correta” do Brasil moderno, a qual faz uma “inversão especular”, que idealiza e romantiza o oprimido, “como se fossem as representações conscientes a causa da dominação social e apenas bastasse a ‘boa vontade cristã’ para reverter o quadro de dominação injusta” (SOUZA, 2009, p. 90). Ambas as leituras são, para o autor, superficiais, pois não percebem a “estrutura profunda” que faz a dominação social se reproduzir de modo legítimo.

Essa crítica de Souza surge porque há uma diferença entre a identidade nacional e uma leitura sociológica do que é ser brasileiro:

A identidade nacional é fabricada por interesses de se construir uma narrativa de unidade nacional, com o claro compromisso de se produzir uma fonte alternativa de solidariedade social entre grupos e classes em conflito latente. Eu não estou dizendo que esse tipo de interesse é “ruim” em si, estou apenas constatando que, seguramente, não é a melhor forma de produção de um conhecimento “objetivo” e “rigoroso”, sem fantasias ou dependência em relação a interesses externos à verdade científica (SOUZA, 2009, p. 103-104).

O mito brasileiro é importante para a produção de sentimentos de pertencimento coletivo que são fundamentais para a construção da nação no sentido moderno. É através deste mito que nós podemos nos identificar como o povo hospitaleiro, alegre e sensual. Essas

ideias, como vimos anteriormente, foram introduzidas a partir de pensadores como Freyre e Holanda.

O argumento de Freyre defende o encontro cultural, a emocionalidade, e a ênfase nos sentimentos, a cordialidade, a sensualidade dão suporte para a evidência empírica da mestiçagem brasileira. As ideias de Freyre serão importantes para o conceito do “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda e, conseqüentemente, para sua tese do “personalismo” e do “patrimonialismo” como as marcas fundamentais da cultura brasileira.

Souza chama provocativamente de “conto de fadas sociológico” a fantasia de nossa “identidade nacional” que a sociologia do “jeitinho” e do “homem cordial” assumem como verdade, a saber, a de que teríamos aqui um tipo de gente e de relações sociais que não existiria em nenhum outro lugar (SOUZA, 2009).

A crítica de Souza (2009) recai à “sociologia do jeitinho brasileiro”, que propõe uma leitura do capital social de relações pessoais como “estruturante” e não como fator secundário. O que resulta desta análise conservadora é perceber uma sociedade como a brasileira – dinâmica e moderna, ainda que injusta e desigual – como dominada por relações pré-modernas.

A proposta de Souza (2009) para uma investigação menos superficial e mais crítica da realidade brasileira é entendê-la a partir de uma análise das estruturas do capitalismo contemporâneo. O Brasil moderno nasce em 1808 com a vinda da corte portuguesa ao Brasil, sendo que apenas em 1930 as transformações revolucionárias amadureceram tanto o Estado moderno quanto o mercado capitalista.

“Mercado e Estado ‘criam’, no sentido forte desse termo, certo tipo de indivíduo e de comportamento individual e condenam todas as outras formas possíveis ao esquecimento e ao estigma social da pré-modernidade” (SOUZA, 2009, p.109). Para compreendermos a concepção de mundo que temos (na maioria das vezes sem ter consciência disso), é preciso entender a genealogia das fontes morais do Estado e mercado. Essas fontes são duas: a dignidade do trabalho útil e a expressão da própria personalidade individual. O trabalho como virtude é algo que acontece a partir da maior instituição do Ocidente, a Igreja Católica, reelaborada a partir da Reforma protestante, resultando numa revolução nos valores que passam a valorizar o trabalho produtivo e útil. “A partir daí tanto a ‘autoestima’ dos indivíduos quanto o ‘respeito’, o ‘reconhecimento social’ que os outros irão demonstrar a cada um de nós dependem do trabalho que fazemos e da importância relativa dele” (SOUZA, 2009, p. 113). A segunda fonte moral do Ocidente é o “expressivismo” (expressão originária

em Charles Taylor), “a possibilidade de perceber, compreender e viver a vida de acordo com nossas inclinações emotivas e sentimentais mais íntimas” (SOUZA, 2009 p.394).

Apesar de serem essas características de uma sociedade moderna, Souza admite que há diferenças na assimilação dessas duas fontes morais em diferentes sociedades, e, com efeito, ele faz essa distinção ao longo de seu livro e conclui quais são as características de nossa sociedade, a brasileira, que não residem no “jeitinho” ou em nenhuma “emotividade pré-moderna”. Compreender essas características é fundamental para todos os pesquisadores que pretendem estudar e compreender algum importante aspecto da nossa sociedade, brasileira, que é “seletiva e periférica porque jamais foi realizado aqui um esforço social e político dirigido e refletido de efetiva equalização de condições sociais das classes inferiores” (SOUZA, 2009 p.401).

Contudo, são essas características, do personalismo e do patrimonialismo, que compõem a nossa identidade cultural brasileira. São essas características que permitem, a qualquer brasileiro, a identificação para com o país, o Brasil do povo emotivo e espontâneo, do povo do jeitinho. Essas características, que formam o nosso mito nacional, são o que permite a construção de um sentimento de pertencimento coletivo, de compartilhamento da mesma história e destino.

Apesar de existir, como fundamenta Souza (2009), por um lado, o mito da brasilidade que conforma a identidade nacional e, por outro, a maneira como a sociedade moderna brasileira se constitui na realidade social, estamos preocupados aqui em perceber como os determinados elementos nacionais, importantes para a constituição da nossa identidade, são trabalhados (e reformulados a partir de uma perspectiva histórica) e apresentados em formas de alegoria no gênero *road movie*. Então, a despeito da forma como a sociedade brasileira se constitui, estaremos preocupados em compreender, nos filmes, como ela representa e reforça nossa identidade cultural brasileira. A seguir procuramos avançar neste sentido, buscando desvendar as relações entre imagem (e também o cinema) e as identidades culturais.

1.3 As imagens na construção da Identidade Nacional Brasileira: alguns apontamentos

Fotograma 1: Imagem do filme *Bye, bye Brasil*



Fonte: Arquivo Pessoal

Podemos observar, na imagem acima retirada do filme *Bye bye Brasil*³⁸ (DIEGUES, 1979) algumas alegorias que podemos interpretar como representativas da nossa ideia de brasilidade, como o povo brasileiro, mestiço, ilustrado nos personagens apresentados, como: a mulher, Salomé, branca, à frente e com as cores do Brasil em suas roupas, atrás dela um negro, Andorinha, segurando um bebê e ao fundo, praticamente escondido, um índio. Reparem que há a ideia de uma hierarquia na posição em que os personagens estão posicionados. Ao lado de Salomé, desenhado no caminhão, uma imagem do Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro, representando as belezas naturais do nosso país.

Nesta tese, como já afirmamos anteriormente, pretendemos estudar as diferentes alegorias da estrada apresentadas nos *road movies*, sendo que a diferença entre estas marca o que presentemente chamamos de fases do *filme de estrada* brasileiro. Cabe, brevemente, situar o conceito de alegoria que estamos assumindo neste momento.

A alegoria é um tema fortemente trabalhado por Ismail Xavier (2012) – inspirado em outros autores³⁹, inclusive Walter Benjamin⁴⁰ – na sua investigação sobre o cinema. Para o

³⁸ Esta análise foi discutida no curso “Mobilidade no Cinema Latino-Americano”, ministrado pela professora PhD Sara Brandellero, no período de 2 a 5 de dezembro de 2014.

³⁹ Xavier (2012) parte do conceito de alegoria de Benjamin, mas o reinterpreta e assimila aos estudos do cinema, resultando no conceito que estamos utilizando neste trabalho.

autor, alegoria é uma categoria chave para discutir o cinema brasileiro, especialmente dos anos 1960-1970, desenvolvido em seu livro: *“Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal”* (2012).

Xavier parte da análise do discurso alegórico como ferramenta privilegiada do artista moderno disposto a desmascarar a sociedade e, mais do que isso, internalizar as questões que são colocadas pela própria sociedade na forma das obras. Deste modo, ao realizar apontamentos alegóricos, o autor está preocupado na maneira com a qual o cinema se apresenta, por meio de linguagens ou de representações que visam expressar um conteúdo sem dizê-lo explicitamente.

Deste modo, uma das funções da alegoria seria caracterizar determinadas relações entre obra e contexto social. A noção de alegoria sempre esteve atrelada à ideia de dizer alguma coisa referindo-se a outra, pressupondo um sentido não revelado no qual há o convite à interpretação. Sendo que a interpretação deste significado, como ressalta Xavier, vai variar de acordo com o método e referencial teórico utilizado.

Xavier utiliza como referência para a construção do significado de alegoria alguns autores como Angus Fletcher⁴¹. A contribuição importante de Fletcher estaria na interpretação do discurso alegórico, que possui o caráter descontínuo, colocando o receptor numa postura analítica, buscando decifrar as mensagens fragmentadas. Isso implica “a conexão entre alegoria e incompletude, de tal modo que fica exigida a interpretação elaborada para que se capte o sentido (oculto) do que nos é dado” (XAVIER, 2012, p. 446). Assim, é possível concluir que uma vocação da alegoria é caminhar do fragmento e da incompletude para a totalização.

Para a análise fílmica, podemos considerar duas dimensões da alegoria: da narrativa e da composição visual. Em geral, no terreno do visual, “o estilo alegórico moderno é associado

⁴⁰ A alegoria aparece como uma categoria, em Walter Benjamin, especialmente em dois momentos: em “Origem do Drama Barroco Alemão” (a afinidade entre o estilo barroco e alegoria está presente na ideia de fragmentação e consciência da transitoriedade e temporalidade) e posteriormente, na análise da modernidade em seus estudos sobre Baudelaire, aparecendo também nas leituras que faz da arte, da cidade, do narrador (quando constrói, alegoricamente, a distinção entre os dois tipos ideais de narrador: o marujo e o velho camponês). Benjamin descreve alegoria como um modo específico de formação de sentido que é constituído como uma categoria semiótica. A alegoria é, para o autor, responsável pela revelação de um sentido que aparentemente está oculto. Uma alegoria não representa as coisas como elas são, mas uma versão de como podem ser, por isso o autor distancia-se da estética romântica com sua visão do símbolo. Assim Benjamin, na sua teoria da arte, opõe “alegoria” a “símbolo” (distinção parecida com a que faz entre “signo” e “nome”). O símbolo está ligado à ideia de totalidade, enquanto a alegoria tem um caráter fragmentário e relação com a finitude e temporalidade (ligada ao mundo histórico). O alegorista recolhe um elemento do seu contexto original, tirando-o de sua função primeira: “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p.246-247). Arrancado do sua função, descontextualizado, o fragmento é reconstruído e cria um novo sentido, o alegórico. O aprofundamento das teorias acima citadas está disponível em Benjamin (1984, 2007, 2012).

⁴¹ Autor do clássico estudo: *Allegory: the theory of a symbolic mode* (1993).

à descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem” (XAVIER, 2012, p. 38), podendo também, o alegórico, se manifestar em esquemas como a caricatura, o emblema e objetos que cercam os personagens. Assim, ao realizar uma esquematização das alegorias presentes nos filmes é interessante ponderar: “os agentes, ações, espaços e motivos (nível diegético) e a própria disposição dos procedimentos da narração (nível do discurso)” (XAVIER, 2012, p. 38).

A alegoria pode ser então encarada como uma noção de referência, capaz de marcar relações de identidade e diferença entre os filmes aqui considerados. Estas alegorias propõem mensagens cifradas, as quais se referem a outras coisas, e que tendem a colocar o espectador numa postura analítica: “a disposição do espectador de querer decifrar pode encontrar ancoragem, mais ou menos definida, quando esta ‘outra cena’ dá sinais de ser o contexto nacional tomado como uma totalidade” (XAVIER, 2012, p. 32).

As alegorias variam de acordo com o tempo e o espaço, ou seja, o momento histórico e sociopolítico. Para Xavier (2012), o recurso às alegorias se consolidou na segunda metade dos anos 1960 (período que analisa em seu livro) no cinema brasileiro, articulado à consciência da crise política. Contudo, o autor esclarece que este recurso não pode ser reduzido a um objetivo único de denúncia ao regime autoritário, já que compreendeu uma série de motivações e estratégias de linguagem, seguidas de variadas posturas estéticas e comunicações com o espectador: “cada obra estudada tem uma dimensão expressiva: é capaz de condensar uma reflexão, às vezes implícita, do cineasta diante da crise de um projeto de sociedade e de um projeto de cinema” (XAVIER, 2012, p.31).

Assim como o cinema, várias imagens e textos – escrito, musical ou visual – possuem um importante potencial alegórico podendo contribuir com a construção da identidade cultural de uma nação. Ludwig Lauerhass Jr., professor da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA) e estudioso do Brasil, em seu livro “*A representação visual da identidade do Brasil*” (2007), constrói uma abordagem histórica sobre como o Brasil foi representado em imagens, desde o século XVI, com xilogravuras que eram descritas por visitantes europeus ao país como Hans Staden; até fins do século XX, abordando a TV e as revistas na representação do Brasil através das imagens.

O autor descreve e expõe algumas das mais famosas imagens, confirmando sua importância para construir uma ideia de Brasil. No século XVI, as imagens do país que povoavam outras sociedades, como as europeias, eram as de tribos canibais e de um Brasil habitado por criaturas monstruosas na terra, no mar e no ar, a partir de relatos como os de Théodore de Bry (LAUERHASS JR, 2007). No século XIX, as imagens eram escassas e as

viagens difíceis e onerosas. Assim, o mundo conhecia outros lugares a partir das descrições, relatos de viagens, fotos ou ilustrações. Lauerhass Jr. destaca o alemão Johann Moritz Rugendas e o francês Jean-Baptiste Debret, pois ambos deixaram um importante legado de imagens físicas e de registros antropológicos da sociedade, da corte ao navio negreiro.

Importante notar que, assim como descrito no item anterior, no século XIX, após a independência do Brasil, a ênfase das imagens e dos relatos sobre o Brasil estava na paisagem natural do país: “a força que as tornou memoráveis veio de seu contexto, associado ao sentimento de brasilidade – em ‘temas’ recorrentes como as palmeiras, o Pão de Açúcar, plantações de café” (LAUERHASS JR, 2007, p. 137).

O autor ainda faz considerações sobre os primeiros livros de massa, o surgimento da fotografia e sua importância para, hoje, entendermos as modificações urbanas de cidades como o Rio de Janeiro⁴², por fotógrafos como Marc Ferrez que “foi o criador de imagens por excelência da transição do Brasil e perpetuou os símbolos consagrados no contexto do progresso nacional” (LAUERHASS JR, 2007, p. 145).

No século XX, a popularidade dos livros, revistas e relatos de viagem ilustrados por fotografias brasileiras ganhou popularidade no Brasil e no exterior, assim como os *travelogues*⁴³, palavra que é a junção de *travel* (viagem) com *monologue* (monólogo, relato), termo cunhado pelo americano Burton Holmes que viajou o mundo – inclusive o Brasil – captando imagens exóticas. As revistas brasileiras do século XX deram grande importância para a publicização de imagens como símbolos nacionais, Lauerhass Jr. lembra de Carmen Miranda (1930-1940) e Getúlio Vargas, analisando também outras figuras públicas como Pelé e Xuxa.

O autor destaca a importância das imagens que associam o brasileiro à sensualidade, ilustrando com fotos do carnaval e das praias cariocas, e, por outro lado, o que chamou de “contrastos persistentes”, já que as imagens servem também para mostrar o Brasil de contradições e de desigualdades sociais.

Maurício R. Gonçalves (2009) traça um parecido percurso ao analisar a identidade nacional a partir da história do cinema brasileiro – especialmente entre os anos 1898 a 1969.

⁴² Como este item pretende apenas realizar alguns apontamentos sobre a relação entre imagem e construção da identidade nacional estamos utilizando os exemplos trazidos pelo autor, sem desconsiderarmos a importância de outros centros urbanos, como São Paulo, na produção de imagens como ferramentas para o conhecimento do país.

⁴³ Os “*travelogues*” ou “filmes de viagem” foram muito populares entre os anos 1910 e 1930, especialmente nos Estados Unidos. Anteriores aos documentários eram filmes centrados na figura do viajante/explorador e retratavam viagens a lugares exóticos e distantes (PAIVA, 2011, 2010).

O autor está preocupado em conduzir essa análise dos significados do cinema brasileiro para a representação identitária da nação.

Sua trajetória inicia-se desde o começo da produção de cinema no Brasil, com registro em 1897, pelo italiano Vittorio di Maio, em Petrópolis, passando por filmes que procuraram retratar e registrar o modo de vida brasileiro, sua paisagem natural e urbana, o cotidiano de sua população. Gonçalves (2009) busca delinear um paralelo entre o país e os sentidos que o cinema representa, a partir de noções históricas e sociais, pensando do período da Primeira República, posteriormente a Era Vargas e a Ditadura Militar, até o final da década 1960. Sua metodologia é baseada na análise descritiva de filmes e de documentos – como livros e jornais – das épocas citadas.

O autor retrata essa trajetória do cinema brasileiro, no início do século XX percebido pela sociedade letrada como “divertimento das crianças ou dos culturalmente pouco exigentes” (GONÇALVES, 2009, p. 41), posteriormente assumindo novos sentidos e encarado como um “poderoso instrumento de propaganda a favor do Brasil no exterior” (GONÇALVES, 2009, p. 51) na década de 1920, como o caso – citado anteriormente – dos cinejornais criados pelo DIP e que consistiam em programas de notícias exibidos antes dos filmes de ficção com o objetivo de exaltar o Estado.

Ainda para o autor, a produção cinematográfica brasileira, durante a década 1920, procurou representar o moderno, urbano, luxo como um ideal, baseado em modelos importados da Europa e principalmente dos Estados Unidos. Há uma preocupação da imagem que o cinema brasileiro veicularia no exterior, como observado no artigo de jornal, publicado em 1925, e citado por Gonçalves⁴⁴ (2009, p.51): “nenhum paiz como o Brasil se presta mais sobejamente a ser filmado. Pode-se asseverar que ele é essencialmente photogenico. Porque explorar somente o seu sertão e a população deste, ainda inferior, como propaganda delle?”. Esse trecho, de uma colunista do jornal *O Paiz*, consegue nos mostrar como o ideal da época era vincular a identidade nacional às belezas naturais do país, ao passo que o povo brasileiro, longe do modelo europeu, deveria ser evitado. Esse discurso racista, que vimos anteriormente em intelectuais da época, em nomes como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Raimundo Nina Rodrigues, também está impregnado no senso comum, na mídia impressa e também no cinema, como podemos observar na continuação do artigo agora mesmo citado:

⁴⁴ Este artigo, cuja autoria pertence à colunista Chrysanthème, foi originalmente citado no livro “*Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*” (1974), de Paulo Emilio Salles Gomes.

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras “avis-rara” desta infeliz terra aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes films vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nelle, deixará o estrangeiro mais convencido do que elle pensa que nós somos: uma terra igual ou peor a Angola, ao Congo ou cousa que o valla. Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asphaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc, para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purungo, acolá, um bando de negrotos se banhando num rio, e cousas deste jaez. (GOMES apud GONÇALVES, 2009, p. 52).

Por outro lado, é também neste período que podemos observar uma mudança na intelectualidade nacional, a partir das novas ideias e definições sobre a brasilidade que entram em vigor em 1922. Gonçalves (2009) cita um artigo, de junho de 1922, escrito por Mario de Andrade, no qual o autor defende o cinema brasileiro como um produto cultural brasileiro, e que por isso deve mostrar os hábitos e costumes característicos da nossa população, não imitações de outras culturas, distantes da nossa: “é preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes” (ANDRADE apud GONÇALVES, 2009, p. 53).

Ao apresentar fatos e dados – tanto os filmes quanto os comentários da época –, Gonçalves (2009) nos faz pensar sobre os objetivos da produção e representação cinematográfica, sobre qual o ponto de vista que é exibido na tela. Destarte nos permite refletir sobre o poder ideológico que está por trás da produção cinematográfica, como os mediadores simbólicos que fala Ortiz (2003), e de semelhante modo nos ajuda a perceber como o cinema é sim um instrumento valioso para construção e consolidação de identidades culturais nacionais, mesmo servindo – na maioria das vezes – a um discurso ideológico.

Hall (2005) chama de “narrativa da nação” estratégias que são acionadas para construir nosso sentimento de pertencimento. As imagens são importantes “narrativas da nação”, como demonstrado há pouco na análise de Lauerhass Jr. como também são importantes as literaturas nacionais, as histórias contadas na mídia e na cultura popular e também o cinema, que é imagem, que conta histórias, que é mídia e também cultura popular.

Nossa cultura nacional, de acordo com Hall (2005), é construída pelas instituições, mas também pelos símbolos e pelas representações; a cultura nacional é um discurso, que é um modo de construir sentidos que podem influenciar e organizar nossas ações e as noções que temos de nós mesmos. Esse discurso é construído a partir de estórias, memórias e imagens. Também os discursos cinematográficos representam algum papel no processo de formação da identidade nacional brasileira, ao mesmo tempo em que apresentam a noção de brasilidade que temos.

Assim como podemos comprovar e sustentar durante todo este capítulo, há uma relação entre identidade e cinema, de modo que podemos realizar uma associação entre as transformações das identidades culturais nacionais refletidas nos filmes. O que pretendemos comprovar, posteriormente, é como essa associação pode ser observada num gênero cinematográfico específico, o *road movie*.

Essa premissa, da relação entre identidade e cinema, nos permite elaborar o argumento de que podemos identificar duas fases do *road movie* brasileiro – dentro do período que estamos nos propondo a analisar – como pretendemos analisar nos capítulos três e quatro. A identidade nacional brasileira sofreu uma transformação, em especial nos anos finais do século XX, a partir de modificações econômicas, políticas e culturais conhecidas pela alcunha de globalização.

Ao contrário do triunfo do global ou do local, a globalização tem efeito variado, provocando um deslocamento das identidades fechadas de uma cultura nacional e uma distinta possibilidade de posições de identificação, tornando-as mais plurais e diversas e menos fixas ou unificadas (HALL, 2005).

É o que Bauman (2008) chama de identificação, um conceito do mundo globalizado, como algo que nunca termina e no qual estamos sempre engajados. Por isso o autor fala da sensação de “desencaixe”, com a qual o indivíduo deve aprender a conviver, pois se repetirá algumas vezes durante sua vida:

E assim o “problema da identidade”, que assombra homens e mulheres desde o advento dos tempos modernos, mudou de forma e conteúdo. Costumava ser o tipo de problema que os peregrinos enfrentavam e lutavam para resolver: uma questão de “como chegar lá”. Hoje é um problema mais parecido com aquele que os errantes, pessoas sem domicílio fixo e *sans papiers*, enfrentam todos os dias: “Aonde eu poderia ou deveria ir? E aonde esta estrada que peguei me levará?” A tarefa não é mais juntar força e determinação suficientes para agir, por meio de tentativas e erros, triunfos e derrotas, ao longo da trilha que se estende adiante. A tarefa é escolher o desvio menos arriscado na encruzilhada mais próxima e mudar de direção antes que a estrada à frente se torne intransitável, ou que o funcionamento da estrada seja reprojetoado, ou que o destino escolhido seja movido para outro lado ou perca o brilho (BAUMAN, 2008, p. 187).

A analogia de Bauman é com a estrada, e é este o lugar que o indivíduo desencaixado pertencerá. A estrada, neste sentido da busca constante por identificação, é um lugar da busca, do (re)conhecimento de si e do outro.

Essa ideia parece estar presente nas duas fases do *road movie* brasileiro, contudo, percebemos que o foco da busca por identidade é distinto nas duas fases. Na primeira fase do

road movie, entre os anos 1960-1990, as discussões na estrada são preocupadas com o futuro do Brasil, aproveitando o formato para exibição das mazelas e também das características do povo brasileiro. Assim como a identidade nacional naquela época, o *road movie* apresenta filmes que estão preocupados em discutir nossa nação.

Já na segunda fase do *road movie* brasileiro, abordado em filmes que foram lançados no Brasil a partir dos anos 1990, há indícios de ênfase em questões existenciais, no indivíduo que procura a estrada para resolver conflitos de ordem pessoal. É nesta mesma época mesma que podemos observar uma mudança na maneira de pensar e abordar a identidade cultural.

Esta hipótese será testada no decorrer do trabalho através das discussões e análises fílmicas que pretendem compreender algumas relações entre a identidade cultural brasileira e o *road movie* nacional, apresentadas nas alegorias da estrada. Este gênero cinematográfico possui assim uma dupla característica que é aparentemente contraditória: possui elementos que são considerados universais, e que por isso definem o gênero cinematográfico, sendo possível, portanto, distingui-lo em qualquer lugar do mundo; e ao mesmo tempo possui atributos particulares da cultura – país – no qual está inserido, o que é facilmente perceptível nos elementos e símbolos culturais de cada nação.

Alguns autores, como Canclini (2008), Canevacci (1990) e Paiva (2008) (estes dois últimos analisando especialmente o cinema), discutem a ideia de “transculturização”. Paiva (2008) apresenta a ideia de transculturização (baseado em Berry-Flint no texto “Genre”, publicado no livro “*A companion to film theory*”, 1999) que seria uma transformação mútua de culturas no contato entre si e o intercâmbio cultural promovido a partir de filmes de diferentes origens e épocas. Ideia próxima a desenvolvida por Canclini (2008) ao tratar do “hibridismo”, que é a combinação de processos socioculturais que geram outras práticas, estruturas ou objetos; sendo que as condições e consequências da globalização fornecem ainda mais razões para empregar os conceitos da hibridação, que intensifica a fusão e a coesão, mas também a confrontação e o diálogo.

Assim também é a análise de Canevacci (1990) que aborda a penetração transcultural do cinema a partir das condições histórico-sociais aliadas à difusão do que chama de Comunicação Visual Reprodutível (CVR), tornando os filmes universalizantes e menos marcados pelas diferenças nacionais. Por outro lado, o autor chama atenção para a circulação desigual dos bens culturais, como é o caso dos Estados Unidos, que é o grande polo de produção cinematográfica do mundo. Para Canevacci (1990), há uma tendência à eliminação de referências culturais e históricas nestes filmes transnacionais, dizendo que as temáticas e os

enredos tendem a ser reduzidos na base dramaturgica de paixões elementares, por exemplo: o bem e o mal, o jovem e o velho.

É possível enxergarmos essa mudança nos filmes nacionais, especialmente nos *road movies*, que tendem, a partir dos anos 1990, a incorporar elementos transnacionais, reflexo das condições políticas e econômicas do mundo, como também das transformações culturais e identitárias trazidas pela globalização. Todavia, ainda que essas transformações possam ser observadas e comprovadas, não podemos deixar de defender o cinema – e seus produtos, os filmes – como elementos culturais de um povo, e, portanto, ainda que apresente mudanças, prossegue como uma importante prática cultural, capaz de comunicar e (re)construir símbolos do nosso povo, discutindo a nossa própria brasilidade.

Neste capítulo inicial buscamos apresentar algumas teorias, do campo das Ciências Sociais, que serão a base para a análise dos filmes posteriormente. As teorias apresentadas se empenharam, sempre que possível, a fazer referências ao cinema, nosso objeto de estudo. Em seguida inverteremos essa lógica, pois vamos apresentar o gênero cinematográfico *road movie*, todavia procuraremos, a todo momento, forjar uma correspondência entre a teoria exposta com os estudos da cultura e sociedades brasileiras.

CAPÍTULO 2:
“A ESTRADA VAI ALÉM DO QUE SE VÊ”⁴⁵:
AS REPRESENTAÇÕES DA ESTRADA NO CINEMA E
A CONSTRUÇÃO ALEGÓRICA DA ESTRADA NO *ROAD MOVIE* BRASILEIRO

Em importantes romances da literatura ocidental, tais como a *Odisseia*, de Homero e *Dom Quixote*, de Cervantes, as histórias são desenvolvidas com os personagens em movimento, na estrada. No cinema, o desenrolar do enredo na estrada é também algo tradicional. Em geral, a viagem é retratada nos filmes a partir de uma busca do protagonista, aos lugares a que pertencem: “viajam para se sentirem livres, porque querem conhecer o país ou porque querem conhecer a si mesmos” (HERMANOS, 1999, p. 120). Destarte, na estrada, longe do seu local de origem, os personagens tendem a observar o mundo e a si mesmos de outra maneira.

Dessa forma, o presente capítulo objetiva introduzir ao leitor o objeto de estudo desta tese: o *road movie*. Sem perder de vista a natureza deste trabalho, localizado nas Ciências Sociais, pretendemos apresentar um cabedal teórico sobre o *road movie* enquanto gênero cinematográfico. Nessa perspectiva, será apresentado, inicialmente, discussões sobre conceitos deste gênero, sob as perspectivas do cinema, bem como alguns instrumentais e nomenclaturas que, porventura, possam ser novos à área de origem do trabalho. Esse esforço é importante para situar o leitor quanto ao assunto e aos seus desdobramentos que serão posteriormente desenvolvidos.

Buscamos compreender quais são as categorias nativas que caracterizam o *road movie*. Por isso, procuramos, por um lado, construir as definições do *filme de estrada* a partir de teóricos do Cinema e da Comunicação; por outro, também consideramos a fala de diretores, equipe de produção e de críticos presentes em sites especializados, vídeos, artigos acadêmicos e jornalísticos. Todas essas vozes foram ouvidas na intenção de construir o conceito de *road movie*.

Como uma tese que se pretende interdisciplinar, entre o Cinema e as Ciências Sociais, preocupamo-nos, a todo o momento, em estabelecer as relações entre o cinema e a sociedade.

⁴⁵ Trecho da música “Além do que se vê” da banda brasileira “Los Hermanos”.

Apresentaremos, então, a história do cinema brasileiro, sempre procurando identificar sua relação com os *filmes de estrada*. Neste contexto, Jean-Claude Bernardet (2009) é bastante relevante, uma vez que sua obra apresenta um paralelo entre a história do cinema nacional e a sociedade brasileira. Será possível compreender, desse modo, porque a estrada foi um artifício importante para o cinemanovistas, para o período do milagre econômico na ditadura militar, e também após a abertura democrática. A todo tempo procuramos apresentar os filmes e tentar compreendê-los dentro de nossa história política e social.

Nosso objeto de estudo são os *road movies* de ficção⁴⁶. Ainda que não sejam nosso enfoque, analisaremos, mais tarde, alguns documentários que utilizam do formato *filmes de estrada* e procuraremos refletir sobre o porquê de ter sido este o formato escolhido. O que chamamos de *documentários de estrada* são aqueles que utilizam a estrada como um cenário principal para o desenvolvimento do tema proposto pelo diretor. Em geral, se o propósito do documentário é denunciar ou apresentar algo em uma região extensa e por vezes distinta, o *road movie* é o que mais dá conta do objetivo, sendo o ideal para atribuir a noção do espaço e do tempo pretendidos.

Dessa forma pretendemos, seguindo o intento iniciado no precedente capítulo, construir mais algumas bases teóricas dos elementos fundamentais que serão pormenorizados e analisados no decorrer da tese.

2.1 Configurações do gênero *road movie*: “o que importa é a jornada, não o destino”

A partir de uma análise histórica, podemos dizer que sempre houve uma forte interação entre o cinema e a estrada. Filmes que têm a estrada como cenário e viagem como tema são tão antigos quanto o próprio cinema. O primeiro filme exibido, *A chegada do trem à estação de Ciotat* (1893), dos irmãos Lumière, já possuía as características que o aproximam de um *filme de estrada*: cinema, trem (veículo), viagem. Samuel Paiva (2010, p. 41), importante pesquisador brasileiro do tema, lembra que, num primeiro momento, o cinema e a fotografia eram mídias que possibilitavam à população de grandes centros urbanos conhecerem lugares exóticos, diferentes e distantes, o que deu origem ao “filme de viagem” ou *travelogue*.

⁴⁶ À exceção de *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974), que pode ser considerado um híbrido de documentário e ficção, como veremos mais adiante neste capítulo.

O *filme de estrada* ou *road movie* é considerado um gênero cinematográfico. Contudo, não há consenso entre os estudiosos quanto à origem e às definições sobre o tema. Em geral, a categorização dos gêneros cinematográficos não é um processo neutro, de modo que as opiniões dos teóricos, da crítica e até mesmo do público nem sempre são homogêneas no que tange à classificação de determinado filme. Isto ocorre porque os gêneros não são categorias fixas, ao contrário, suas formas são dinâmicas, “com cada novo *road movie* o gênero inteiro se consolida e se renova” (CORREA, 2006, p. 275, tradução nossa)⁴⁷. Isto porque o gênero – e mais amplamente o cinema – é um elemento social e, por isso, pertence à trama de sentidos e significados que são rearranjados tanto culturalmente quanto historicamente.

O gênero cinematográfico é considerado um agrupamento de filmes que contêm temas e estruturas próprios; isso resulta em uma forte identificação entre os filmes que pertencem a um determinado gênero. Sua principal característica está em explicar todos os aspectos do processo, desde a produção até a recepção das películas. A partir da definição do gênero, podemos compreender estruturas e decisões que vão do início até o fim da produção, sendo que até mesmo a interpretação dos filmes depende sobremaneira das expectativas que determinado gênero cria no público.

Mas qual seria a origem de um gênero cinematográfico? Para alguns estudiosos (SCHATZ, 1981; BRAUDY, 1977; apud ALTMAN, 2000), um gênero não é constituído científica ou teoricamente, mas é resultado da produção comercial da indústria cinematográfica em simbiose com a resposta do público. Isto quer dizer que determinado gênero é concebido pela indústria para, posteriormente, ser reconhecido pelo público. Ainda assim é difícil especificar um filme que pertença claramente a um tipo de gênero.

Para Rick Altman (2000), em seu livro *Los gêneros cinematográficos*, a teoria dos gêneros cinematográficos pressupõe a coincidência entre as percepções da indústria e do público, mas a realidade apresenta inúmeros exemplos de disparidade, “a teoria da recepção dos gêneros requer textos cuja categoria genérica seja reconhecível de maneira imediata e transparente; os textos que a história do cinema oferece, no entanto, são complexos, instáveis e misteriosos” (ALTMAN, 2000, p. 37, tradução nossa)⁴⁸. Isso ocorre porque dificilmente encontramos um filme que seja um exemplo puro de gênero; geralmente os filmes são híbridos, com características múltiplas.

⁴⁷ Texto original: “con cada nuevo road movie, el género entero se consolida y se renueva a la vez” (CORREA, 2006, p. 275).

⁴⁸ Texto original: “la teoría de la recepción de los géneros requiere textos cuya categoría genérica sea reconocible de manera imediata y transparente; los textos que la historia del cine ofrece, en cambio, son complejos, inestables y misteriosos” (ALTMAN, 2000, p. 37).

Nem todos os filmes se encaixam perfeitamente num único gênero, o que faz Altman (2000) afirmar que há “filmes de gênero”. Contudo, todos os filmes enquadrados em determinado gênero devem compartilhar certos atributos básicos. Essa característica pode simplificar a apreensão de alguns filmes, uma vez que já nos dirigimos à sessão sabendo, de acordo com o gênero, que determinados elementos e reações são esperadas e serão reproduzidas. Entretanto é essa simplificação, para Altman (2000), justamente uma das grandes virtudes do “filme de gênero”, pois é a partir desta reprodução e simplificação que as alegorias são fortemente vinculadas à cultura que representa. Desse modo, de acordo com o autor, os gêneros cinematográficos são importantes categorias funcionais para a sociedade – assim como o são os ritos e os mitos –, pois há uma forte relação do gênero com a cultura que o produziu. Sendo assim somente podemos compreender realmente as propriedades de um gênero se enxergarmos além do filme, para as características culturais de onde surgiu.

Altman (2000, p. 41, tradução nossa) ainda fala sobre a importância da antropologia cultural e a influência de Lévi-Strauss nas teorias de gênero. Isso porque é possível comparar os gêneros com os mitos ou tratá-los como “encarnações atuais do mito”⁴⁹. Assim, compara-se a origem de determinados gêneros cinematográficos, tais como faroeste ou musicais, com mitos sociais. Para Altman (2000, p. 42, tradução nossa), esse paralelo oferece vantagens à teoria dos gêneros, já que a origem deles deixa de ser algo superficial, uma fórmula comercial, e passa a ser uma “categoria culturalmente funcional, com o prestigioso apoio, também, da antropologia cultural”⁵⁰. Um bom exemplo está em Correa (2006) quando considera que a importância dos *road movies* para os Estados Unidos está no fato de que as características exploradas no gênero estão em sintonia com o próprio mito de formação do país⁵¹.

Um gênero cinematográfico é reconhecido mundialmente e possui características gerais e estruturais que permite com que outros filmes, mesmo produzidos em países diferentes, sejam nele enquadrados. Contudo, as diferenças locais são fundamentais para sua compreensão, sendo impossível estudá-lo sem considerar a complexa rede de significados

⁴⁹ Texto original: “*encarnaciones actuales del mito*” (ALTMAN, 2000, p.41).

⁵⁰ Texto original: “*categoría culturalmente funcional, con el prestigioso apoyo, además, de la antropología cultural*” (ALTMAN, 2000, p. 42).

⁵¹ Para confirmar esta comparação de gênero e mito é preciso, como defende o autor, renunciar a considerações históricas em favor de um modelo “transhistórico” como percebemos com os mitos. A consequência deste pensamento é um efeito no estudo das origens dos gêneros. Ao invés de concebê-los como fruto da indústria cinematográfica, alguns teóricos partidários da tese aqui exposta preferem considerar os gêneros cinematográficos como continuações de gêneros já existentes, vindos da literatura, do teatro e da tecnologia, por exemplo. O *road movie* americano cujo exemplo é *Easy Rider (Sem Destino)* no Brasil surgiu a partir de uma forte influência na sociedade americana causada por *On the Road*, livro de Kerouac.

culturais dentro da qual um filme surge e se apresenta, “os gêneros apresentam sentidos culturais específicos, ainda que via de regra sejam parte de uma produção e de uma recepção de dimensões mundiais” (PAIVA, 2008, p. 2). Assim, os *road movies* conformariam um gênero passível de reconhecimento mundial, embora diferentes características sejam atribuídas a ele localmente⁵².

Afora as questões de origem dos gêneros cinematográficos, há em Altman (2000) um interessante debate sobre como se dá o desenvolvimento deles. Para o autor, todo gênero cinematográfico tem sua fase “adjetiva”, como comédia musical, por exemplo, até evoluir para uma fase “substantiva”, o musical. Paiva (2010) também explora essa ideia, citando o filme *Aconteceu naquela noite* (CAPRA, 1934) considerado uma comédia:

[...] em seu início um gênero parece incorporar de forma aparentemente fortuita distintos gêneros desvinculados entre si [...], ou seja, com esses filmes precursores do *road movies* estamos provavelmente no âmbito da dimensão ‘adjetiva’ do gênero (PAIVA, 2010, p. 44).

A hipótese do autor é que a produção do período silencioso constitua o momento adjetivo do *road movie* brasileiro. Por sua vez, sua fase substantiva se dá a partir da década de 1960. Por outro lado, analisando a classificação dos filmes aqui citados, dificilmente encontraremos um cuja qualificação seja apenas como *road movie*, já que os filmes são classificados como “*road movie*, drama e aventura”⁵³ (*Sem Destino*, Hopper, 1969), “*road movie* e comédia”⁵⁴ (*Pequena Miss Sunshine*, Dayton, Faris, 2006), “*road movie*, aventura e drama”⁵⁵ (*Thelma e Louise*, 1991) o que nos faz pensar na possibilidade de ainda nos encontrarmos na fase adjetiva do gênero cinematográfico em questão.

Ignez Pereira da Luz, em seu artigo *A composição do gênero no cinema brasileiro contemporâneo* (2004), analisa a fronteira dos gêneros cinematográficos com outras linguagens. Dessa forma, de acordo com o avanço da tecnologia no audiovisual e de acordo com uma tendência do cinema de bricolagem, torna-se cada vez mais impreciso e improdutivo definir um filme a partir da classificação de apenas um gênero cinematográfico. Sua análise recai em dois famosos filmes de Walter Salles: *Central do Brasil* (1998) e *Diários de*

⁵² Paiva (2008) apresenta a possibilidade de transculturação dos gêneros cinematográficos (baseado em Berry-Flint no texto “*Genre*”, publicado no livro *A companion to film theory*, 1999) como a melhor maneira de apreendermos o gênero. A partir da ideia de transculturação, ou seja, de uma transformação mútua de culturas no contato entre as mesmas, amplia-se nossa compreensão no que tange às características universais do gênero por um lado, seus diversos sentidos culturais específicos por outro e, finalmente, o intercâmbio cultural promovido a partir de filmes de diferentes origens e épocas.

⁵³ Fonte: sites especializados <www.cineplayers.com>, <www.adorocinema.com> e <www.imdb.com>.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

Motocicleta (2004). Baseada nas análises de autores especializados, a autora comprova a dificuldade de enquadrar os filmes num único gênero cinematográfico, já que *Central do Brasil*, por exemplo, é classificado por diferentes estudiosos de cinema, como *road movie*, melodrama, documental e epistolar (termo este que a autora toma emprestado da literatura).

Edward Buscombe (2005, p. 305), ao pensar sobre o gênero cinematográfico *western* em seu texto “A ideia de gênero no cinema americano”, nos propõe a seguinte questão, construída a partir de leituras sobre o gênero literário: “se queremos saber o que é um *western*, precisamos examinar certos tipos de filme. Mas como saber quais filmes considerar, sem saber o que é um *western*?” A resposta estaria na organização de elementos internos e externos, os quais, caso coincidissem – mesmo que não em sua totalidade – já seriam suficientes para categorizar determinado filme a um gênero correspondente. No caso do *western*, em termos de elementos externos, Buscombe (2005) elenca os seguintes artifícios: cenários (desertos e/ou montanhas), figurinos (chapéus, botas, esporas, saias, corpetes) e acessórios (armas, cavalos e trens). Já os elementos internos estão ligados à natureza dos temas e aos conteúdos a serem explorados, os quais não possuem um formato rígido, mas certamente colocam o diretor (ou autor) num terreno mais seguro.

Quanto aos *road movies*, poderíamos pensar em suas formas externas e internas? Ainda que não seja um gênero tão bem contornado em suas características como o *western* ou o *gângster*, o *filme de estrada* possui alguns elementos essenciais: os cenários são sempre a estrada, e as paradas (postos de gasolina e restaurantes, por exemplo) são também fundamentais para o desenvolvimento da trama. Embora seja impossível delimitar o tipo de vestimenta, podemos observar no *road movie* a predominância de personagens masculinos; em geral são os homens que pegam a estrada, por isso a importância de *Thelma & Louise* (SCOTT, 1991), considerado um filme feminista, pois, além dos elementos em seu conteúdo que o sugerem, Ridley Scott ainda escolheu um gênero cinematográfico masculino por excelência⁵⁶. Além disso, em geral, o personagem é o *outsider*⁵⁷, aquele não encontra conforto na sociedade, mas apenas na estrada. Por fim, sua característica marcante: o veículo motorizado que conduz os personagens na estrada – tendo o carro como o maior representante – é tão importante, que Timothy Corrigan (1991) declarou que nos *road movies* os carros funcionam como extensões mecanizadas do corpo humano.

⁵⁶ Nos *filmes de estrada* nacionais, como veremos adiante no item 2.4.2, é comum a representação da mulher na estrada como estando perdida na vida, “de beira de estrada”, pois a estrada, a rua – ao contrário da casa –, não é lugar da mulher. Isso pode ser percebido através da personagem Iracema, do filme *Iracema, uma transa Amazônica* (1974), de Salomé, de *Bye, bye Brasil* (1979) e até mesmo de *Hermila*, de *O céu de Suely* (2006).

⁵⁷ Esta característica será analisada ainda neste capítulo, no item 2.4.1.

Altman (2000, p. 48, tradução nossa) também apresenta, brevemente, o que seria o principal atributo que qualifica o gênero:

Em um *road movie* importa menos o desenlace que os repetidos encontros, similares entre si, que constituem o núcleo da película. De *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967) a *Thelma y Louise* (Thelma & Louise, 1991), é o efeito acumulativo das interações do casal que permanece ao espectador, mais que qualquer decisão ou resultado concreto⁵⁸.

O *road movie* ou *filme de estrada* possui, portanto, determinadas características que o constituem enquanto gênero cinematográfico, sendo a principal delas o fato da história se desenvolver durante uma viagem, na estrada. Ao contrário do convencional, os filmes deste gênero estão focados nas interações e nos encontros que acontecerão ao longo da estrada. Os protagonistas podem ser motivados a viajar por um objetivo, mas a centralidade da narrativa está nas relações estabelecidas tanto na viagem em si quanto nas paradas ao longo da estrada. De acordo com David Laderman, em seu livro “*Driving visions: exploring the road movie*” (2002), a estrada funciona como um símbolo do curso da vida, do movimento e dos desejos que despertam a liberdade e o destino nos viajantes.

De todo o modo, ainda é obscuro e indefinido o surgimento do gênero em questão. Alguns autores creditam sua origem ao ano de 1969, com o lançamento de *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969); outros consideram anterior à década de 1960, para Cohan e Hark (1997) e Correa (2006), por exemplo, o surgimento do *road movie* teria se dado no pós-guerra; Walter Salles, por sua vez, em entrevista exposta no livro “*Na Estrada: o cinema de Walter Salles*”, de Streecker (2010), chegou a citar Robert Flatterthy e o clássico *Nanook, o Esquimó*, de 1922. O autor Bennet Schaber (1997, p. 24, tradução nossa) argumenta ainda mais distintamente. Para ele, *road movie* designa mais que um gênero, um conceito cinematográfico: “essa relação, entre um tipo específico de percurso narrativo (a estrada) e um tipo específico de produção de imagem (filme), é o que eu tenho chamado de *road movie* enquanto conceito”⁵⁹.

De certo modo é coerente defender o *road movie* como conceito cinematográfico, já que há uma infinidade de trabalhos acadêmicos sobre o tema, considerando filmes distintos em sua composição, como *Sem Destino* (HOPPER, 1969), *O Mágico de Oz* (FLEMING, 1939), *Mad Max* (MILER, 1980), *Bonnie e Clyde - uma rajada de balas* (PENN, 1967), *Aconteceu*

⁵⁸ Texto original: “En un road movie, importa menos el desenlace que los repetidos encuentros, similares entre sí, que constituyen el núcleo de la película. De *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967) a *Thelma y Louise* (Thelma & Louise, 1991), es el efecto acumulativo de las interacciones de la pareja lo que permanece en el espectador, más que cualquier decisión o resultado en concreto (ALTMAN, 2000, p. 48).

⁵⁹ Texto original: “this relation, between a specific kind of narrative itinerary (the road) and a specific kind of image production (film) is what I have called the road movie as concept” (SCHABER, 1997, p. 24).

naquela noite (CAPRA, 1934), *Thelma e Louise* (SCOTT, 1991), *Priscilla, a rainha do deserto* (ELLIOTT, 1994), *Paris, Texas* (WENDERS, 1984). Esses foram citados por terem sido alvo de estudos nos artigos reunidos no livro “*The road movie Book*”, organizado por Cohan e Hark, em 1997.

Essa indefinição sobre o gênero é reverberada também em seu conceito e características. Apesar de não haver contradições, tampouco há consenso sobre o que define um filme como *road movie*. A estrada é elemento fundamental do gênero, embora seja possível dizer que nem todo filme que tenha estrada pode ser considerado um *road movie*. Para Correa (2006), Paiva (2010) e Salles⁶⁰ (2010), um *filme de estrada* é, essencialmente, um relato de busca, um desejo de espaço, de descobrimentos e (re)encontros. Shari Roberts, em seu artigo *Western meets Eastwood* (1997), afirma que a estrada pode aparecer em qualquer filme, mas o que define o filme é a metáfora da estrada como elemento transformador, através da ligação entre a viagem física e espiritual. Assim, um filme é um *road movie* somente se a estrada, além de conduzir as personagens a algum lugar, levá-los também a um estado espiritual – perceptivo, intelectual e social – diferente. Walter Salles (apud STREECKER, 2010, p. 252-253) também descreve as diferenças do gênero:

[...] não são os conflitos externos que guiam os filmes, na tradicional divisão dramática em três partes. São os conflitos internos das personagens que definem os filmes” [...] “o *road movie* deve obedecer a apenas uma regra: acompanhar as transformações dos personagens em confronto com a realidade. A câmera deve acompanhá-los com leveza, à maneira dos documentários”.

A câmera nos *road movies* serve para acompanhar o meio de transporte adotado pelo protagonista; assim, é ele quem definirá os movimentos e muito do aspecto visual do filme, “se o suspense faz da câmera uma arma e o melodrama faz dela um membro da família, no *road movie* a câmera adota a perspectiva limitada do próprio veículo” (CORRIGAN, 1991, p.145/146, tradução nossa)⁶¹. Nesse sentido, a câmera ligada ao meio de transporte determina a velocidade, a altura e o enquadramento dos planos. Correa (2006) ainda conclui que a tecnologia tem um papel especial nos *road movies*. Essa visão é corroborada por outros autores como Corrigan (1991, p. 144, tradução nossa): “*road movies* são, por definição, filmes sobre carros, caminhões, motocicletas ou qualquer outro descendente motorizado do trem do

⁶⁰ Os comentários do diretor Walter Salles estão todos no livro de Marcos Streckeeer intitulado “*Na estrada: o cinema de Walter Salles*”, lançado pela Publifolha em 2010.

⁶¹ Texto original: “*if the thriller makes the camera a weapon and the melodrama makes it a Family member, in the road movie the camera adopts the framed perspective of the vehicle itself*” (CORRIGAN, 1991, p.145/146).

século XIX”⁶². De acordo com essa linha de argumentação, um *filme de estrada* estaria ligado às máquinas, tanto às locomotivas quanto às que produzem imagens, isto é, o próprio cinema.

Para Paiva (2010), o *road movie* é a representação da modernidade através das tecnologias, mas é também um gênero de crises e contradições. A narrativa dos *filmes de estrada* revela uma relação de modernidade e tradição e, nesse sentido, David Laderman (2002) o definiu como um gênero regido por valores conservadores e desejos rebeldes. O exemplo mais explorado por Cohan e Hark (1997) no texto introdutório de seu livro é o do filme *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969), considerado por muitos como o filme criador do gênero e, por outros como a inauguração de uma nova fase de um gênero já existente, mas por todos estudiosos da área aqui citados como um filme emblemático e o mais representativo do que conhecemos por *road movie*. *Sem Destino* expressa claramente a contradição entre modernidade e conservadorismo, uma vez que a dupla de protagonistas Wyatt (Peter Fonda) e Billy (Dennis Hopper) viaja a bordo de suas modernas motocicletas, munidos de dinheiro e drogas, em busca de um país selvagem, puro, verdadeiro. Nessa viagem em busca de uma verdadeira América, a dupla foge da sociedade em busca de uma aparente liberdade, da promessa utópica do interior.

Mas o filme inaugurou outros sentidos do gênero, tal como o *buddy-road movie* – o filme com uma dupla de companheiros que viajam juntos, possivelmente inspirados em Sal Paradise e Dean Moriarty, a famosa dupla de “*On the road*”, livro *beat* de Kerouac, lançado em 1957. Além disso, o filme lança uma nova configuração de viajante de estrada, pois o protagonista agora é um *outsider*, um marginal, uma pessoa que não é aceita e que não se encaixa na cultura dominante. Algo parecido já havia surgido antes em filmes como *As vinhas da ira* (1940), de John Ford; embora neste filme a crítica exista, mas – o que constitui a principal diferença de *Sem Destino* – ao final, haja uma reintegração dos viajantes na própria cultura dominante (COHAN; HARK, 1997).

Uma dupla sempre foi uma configuração dominante nos *road movies*. O espaço confinado no carro, o alojamento compartilhado e todas as dificuldades encontradas na estrada criam, rapidamente, uma ideia de intimidade entre os personagens. Antes de *Sem Destino* e o *buddy-road movie*, a configuração mais comum, além dos grupos, eram os casais heterossexuais, na “era dos *road movies* de estúdio”, como chamam Cohan e Hark (1997). O filme *Aconteceu naquela noite* (1934) é um exemplo. Nesta época, os filmes, fortemente influenciados pela censura americana, mostravam o namoro, mas a consumação era sempre

⁶² Texto original: “road movies are by definition, movies about cars, trucks, motor-cycles, or some other motoring self-descendant of the nineteenth-century train” (CORRIGAN, 1991, p. 144).

adiada, acontecia fora da estrada. Isso ocorreu até a década de 1970, quando os *filmes de estrada* com casais começaram a concentrar sua atenção na criminalidade e na violência, fazendo com que surgissem filmes como *Bonnie e Clyde – uma rajada de balas* (Penn, 1967).

Cohan e Hark (1997) preocupam-se em analisar a história dos *road movies* americanos e conseguem mostrar que há uma grande relação entre a sociedade e os períodos históricos com o desenvolvimento do gênero no país. Essa ideia é, também, defendida por Jaime Correa em seu texto “El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico” (2006), já que para o autor, o *road movie* não é apenas uma maneira de fazer e de pensar o cinema, mas também uma das formas mais proveitosas de se pensar os Estados Unidos e a sua civilização.

Correa (2006) busca, então, a realização de uma arqueologia do gênero, sempre associando o *road movie* à sociedade norte-americana⁶³. Para o autor, além da estrada, o gênero se caracteriza pela presença de personagens masculinos que viajam geralmente em dupla. Sendo jovens e marginais (*outsiders*), seduzidos pela liberdade que a estrada promete, recorrem a meios de transporte modernos e, nesse sentido, o carro tem um grande papel. Assim sendo, “[...] os personagens se identificam com os veículos que conduzem, chegando inclusive a ‘humanizá-los’” (CORREA, 2006, p. 272, tradução nossa)⁶⁴. Desse modo, se os protagonistas resolvem “pegar a estrada”, isso se deve, sobretudo, à dificuldade de encontrar seu lugar em uma sociedade conservadora e opressiva.

O *road movie* americano é também, por vezes, considerado um herdeiro do *western*, sendo que a estrada, a viagem e a errância figuraram sempre nos temas fundamentais no cinema e na literatura do país. Isso porque a estrada possui um forte vínculo nos Estados Unidos, tanto no cinema quanto como mito social de construção do país, devido à extensão territorial a ser necessariamente percorrida e dominada para a construção da nação. Assim, “velocidade e tecnologia se converteram, assim, em elementos fundamentais da experiência norte-americana” (CORREA, 2006, p. 279, tradução nossa)⁶⁵. Outra herança do *western* é o

⁶³ De fato, grande parte dos estudos e os com maior visibilidade sobre *road movies* pretendem estudar os filmes norte-americanos, associando as características deste gênero à cultura do país. Isto acontece em Cohan e Hark (1997); Laderman (2000) e Correa (2006). Cohan e Hark (1997) chegam a afirmar que o *road movie* capta as peculiaridades do sonho americano, já que a estrada é um tema persistente na cultura americana; os autores citam Jean Baudrillard que descreveu a cultura americana a partir de “espaço, velocidade, cinema e tecnologia” sendo que essas características servem para descrever perfeitamente um *road movie*.

⁶⁴ Texto original: “[...] los personajes se identifican con los vehiculos que conducen, llegando incluso a ‘humanizarlos’” (CORREA, 2006, p. 272).

⁶⁵ Texto original: “velocidad y tecnología se convirtieron así en elementos fundamentales de la experiencia norteamericana” (CORREA, 2006, p. 279).

formato, já que nesses filmes privilegiam-se movimentos de câmera como o *travelling*⁶⁶ e a panorâmica. Nos *road movies*, muitas vezes, o movimento da câmera é determinado pelo transporte escolhido pelo protagonista para realizar seu trajeto. Esse meio de transporte dita, além do movimento da câmera, como a paisagem é apresentada e percebida pelos personagens e, conseqüentemente, pelos espectadores. Destarte, a velocidade, a altura e o enquadramento dependerão do veículo escolhido⁶⁷.

Apesar do forte vínculo dos *road movies* com a cultura norte-americana, é possível estabelecer características que definam o *filme de estrada* enquanto gênero de cinema? Alguns autores defendem que seja possível compreender as dimensões universais do gênero, admitindo, porém, que os sistemas de comunicação deslocados de um contexto para o outro permitem diferentes percepções dos códigos através de sentidos culturais específicos (PAIVA, 2008).

Sendo assim, apesar de encontrar diferenças culturais que possam dar uma nova roupagem ao gênero, é possível estabelecer semelhanças entre filmes de culturas diferentes em épocas parecidas. Esse exercício foi feito por Paiva (2008), que comparou *Bye bye Brasil* (1979), de Diegues, com *A estrada da vida* (1954), de Fellini, bem como os livros *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos e *As vinhas da ira* (1939), de Steinbeck. Essas últimas duas obras da literatura têm temas semelhantes, foram publicadas na mesma época e resultaram, posteriormente, em filmes.

Um bom exemplo de como os *road movies* possuem características distintas em culturas específicas pode ser concebido a partir de uma análise de estudos feitos no Brasil sobre os *filmes de estrada* no país e na América Latina. Esses sugerem uma forte noção de território, de lugar, de fronteira. A maioria deles é constituída de filmes políticos, os quais se utilizam do cinema como linguagem para mostrar a situação de desigualdades sociais, da economia e da política locais. França Martins (2002, 2012), Pryston (2006), Brandão (2012) e Rodrigues (2007) se dispuseram a analisar *filmes de estrada* brasileiros e da América Latina. Os autores demonstram essa temática em filmes como *Bye bye Brasil* (Diegues, 1979); *A viagem* (SOLANAS, 1992); *Terra estrangeira* (SALLES, 1996); *Guantanamera*

⁶⁶ *Travelling* é um movimento de câmera no qual ela se desloca no espaço, com auxílio ou não de equipamentos, contrário da panorâmica, na qual a câmera gira sem se deslocar em seu próprio eixo, e do zoom que é uma variação da lente.

⁶⁷ Um bom exemplo é o filme *Uma História Real* (LYNCH, 1999); nele, ao contrário da maioria dos *road movies*, o protagonista é um senhor, que precisa viajar para visitar o irmão doente, mas como está velho e adoentado, já não tem mais carteira de motorista. Certo de que precisa realizar esta viagem sozinho, e não querendo ir de ônibus, Alvin Straight (Richard Farnsworth) resolve viajar os 420 quilômetros com seu cortador de grama. Assim no filme, os cortes, são todos apresentados na velocidade tanto de Alvin quanto do cortador de grama, com planos longos e lentos.

(ALEA,1996); *Central do Brasil* (SALLES, 1998); *E sua mãe também* (CUARÓN, 2001); *Histórias Mínimas* (SORÍN, 2002); *Diários de motocicleta* (SALLES, 2003); *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005); *O céu de Suely* (AINOUZ, 2006); *Árido movie* (FERREIRA, 2006); dentre outros.

Ainda, há autores que reconhecem as diferenças entre forma e conteúdo de filmes dentro de um gênero e tentam estabelecer uma tipologia. Aumont e Marie (2004) citam o exemplo de William Wright que, a partir da noção de função e de atributo dos personagens, consegue categorizar quatro tipos de *western*: o argumento clássico, o argumento da vingança, um argumento de transição e o cenário profissional. Esforço parecido já foi feito por Laderman (2002), o qual classificou os *road movies* produzidos nos Estados Unidos em “a rebelião visionária” dos anos 1960, a “ironia existencial” dos anos 1970, a “pós-modernidade” dos anos 1980 e o “multiculturalismo” dos anos 1990.

Apesar de reconhecermos as características culturais capazes de imprimir diferenças na forma e no conteúdo de determinado gênero do cinema, ainda é possível pensarmos numa concepção geral, isto é, em determinadas características que tornam possível categorizar determinados filmes. Em geral, o gênero *filme de estrada* engloba aqueles que possuem a estrada como elemento central. Há outros elementos em comum entre esses filmes: a paisagem ao redor da estrada é um dos elementos principais, bem como atitude contemplativa dos personagens. Isso faz com que a paisagem seja percebida e interpretada através dos olhos do protagonista⁶⁸.

A estrada se converte no principal recurso de interdependência entre as viagens física e espiritual. Ainda outro elemento presente neste tipo de filme é a busca. Na estrada há sempre uma busca, um desejo de espaço, de descobrimentos e de novos encontros. O protagonista deseja encontrar algo que lhe faz falta a partir de uma inquietação inicial.

Em que pesem outras teorias e considerações dos autores aqui citados, para efeitos desta tese, consideramos como *road movie* aqueles filmes enquadrados no gênero cinematográfico cujas características principais são: (i) o deslocamento, uma vez que a narrativa é construída durante o trajeto do(s) personagem(ns); (ii) são filmes cuja ênfase está não apenas nos personagens, mas nos eventos ocorridos na estrada.

Marcos Streecker (2010, p. 255), citando a entrevista realizada com Walter Salles, apresenta os comentários do diretor sobre aspectos técnicos da filmagem de um *road movie*. Para Salles, a realidade da estrada, durante a filmagem, transforma o próprio filme,

⁶⁸ Muitas vezes, adota-se o recurso da câmera subjetiva. Isso acontece quando a câmera assume o ponto de vista físico de um personagem, proporcionando ao espectador a oportunidade de ver através de seus olhos.

diariamente, isso porque a imprevisibilidade, para ele, é fundamental, e o *road movie* deve ser transformado pelos encontros que ocorrem nas margens da estrada. Desse modo, o diretor deve ser sensível a esses detalhes; caso contrário, poderá ameaçar a espontaneidade tão importante neste tipo de filme. Ainda, para Walter Salles, os *road movies* são capazes de mudar a cultura da conformidade, uma vez que o gênero “tem a ver com experimentar, acima de tudo. Tem a ver com o que pode ser aprendido com o outro, com aquele que é diferente. A estrada ensina você a aceitar os outros como são. No *road movie*, o que importa é a jornada, não o destino” (STRECKEER, 2010, p. 255).

Podemos afirmar que Walter Salles é um dos grandes defensores do gênero no Brasil, tendo dirigido filmes como *Diários de Motocicleta* (2004) e *Central do Brasil* (1998), este último responsável, de acordo com nossa tese, por dotar a cinematografia nacional de *filmes de estrada* com novos sentidos e significados. Felizmente, há outros diretores e realizadores que apostaram e ainda apostam no gênero como condutor de enriquecedoras discussões, seja em âmbito ideológico, seja em formato técnico. As incorporações, as definições e a história do *filme de estrada* nacional, panorama desta tese, serão doravante discutidos.

2.2 A estrada na história do cinema brasileiro

Como foi possível observar no tópico anterior, há uma forte referência, quando se fala em *road movies*, ao cinema americano. Isso se dá pelo fato de o gênero ter sido cunhado pela primeira vez nos Estados Unidos, sendo de lá grande parte dos estudos que intencionam compreender a constituição do gênero cinematográfico em questão. Visto por muitos estudiosos como herdeiro do *western* – o faroeste –, o *road movie* encontra muitas semelhanças e distinções com seu gênero paterno (LADERMAN, 2002; PAIVA, 2008, 2010; RODRIGUES, 2007). Mas, afinal, quando este gênero foi reconhecido no Brasil? Quando se falou pela primeira vez em *road movies* ou *filmes de estrada*? Lamentavelmente, não há consenso sobre a origem do gênero, que remonta aos *travelogues* e aos filmes mudos (PAIVA, 2011), bem como aos filmes do cangaço⁶⁹. Como, possivelmente, foi na década de 1960 que o gênero se consolidou, consideraremos, nesta pesquisa, os filmes produzidos entre

⁶⁹ O gênero cangaço foi fortemente influenciado pelo *western*, apesar de não reproduzi-lo totalmente. Esse gênero resultou em vários filmes na década de 1950, tais como *Lampião, o rei do cangaço* (1950), *O cangaceiro* (1953) e *O primo do cangaceiro* (1955). Para mais informações sobre o *nordestern*, ver Dídimo (2010) na obra *O cangaço no cinema brasileiro*.

1960 até os dias de hoje⁷⁰. Para Galvão (2005, p. 5), na introdução da obra *Outros rumos: a reinvenção do road movie*, “nos anos 50 e 60, tempos de crescimento da indústria automobilística, o fascínio pela máquina definiu o gênero como uma apologia à liberdade e à velocidade. Nascia o termo *road movie*”.

A estrada tem um grande papel na representação do cinema nacional, não apenas enquanto cenário físico, mas também como figura simbólica, cujas significações variam de acordo com a época e com as discussões em voga no cinema brasileiro. Para entendermos o papel da estrada em nosso cinema, é relevante acompanharmos sua história e seus desdobramentos, sempre enfatizando os filmes cujas características remetam aos *filmes de estrada*, o que permitirá uma compreensão mais abrangente do cenário político, econômico e cultural de suas produções e de seus lançamentos. Nossa análise terá como ponto de partida os anos 1960, uma vez que é a partir desta época e de suas particularidades que a estrada ganha forte representação no cinema brasileiro.

Para entendermos o cinema nacional, como enfatizou Jean-Claude Bernardet (2009), é preciso ter sempre em mente dois polos de referências emblemáticas: de um lado, o cinema estrangeiro e sua influência no nosso cinema, mas principalmente na nossa sociedade e cultura; de outro, o Estado e suas políticas de incentivo, tentando estimular o cinema no mercado competitivo e, ainda que não seja seu objetivo principal, definir as pautas e temas a serem explorados e incentivados.

A fim de compreendermos nosso cinema, é preciso esclarecer e dar ênfase à grande influência do cinema estrangeiro (europeu e americano) e à agressividade de sua concorrência. Os estrangeiros pretendiam competir com o cinema artesanal feito no Brasil, e acabavam por ser ainda mais baratos que o nosso produto. Nesse contexto, o cinema não foi única vítima, já que foram atingidos todos os setores da cultura industrializada (BERNARDET, 2009).

Bernardet (2009) também critica fortemente outras influências do cinema estrangeiro em nossa sociedade, além da produção de filmes. O autor ressalta que o cinema estrangeiro tem sobre nós forte apelo, pois há, além das questões econômicas, fatores também culturais. Ainda lembra o caso – citado originalmente por Paulo Emílio Salles Gomes, em *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento* (1996) – da Índia que, colonizada, assim como o Brasil, teve influência dos colonizadores sobre a produção cinematográfica. Contudo, a cultura do

⁷⁰ Em pesquisa na Cinemateca Brasileira, localizada em São Paulo, em recortes de jornais, artigos e revistas sobre os filmes na época de seu lançamento, foi encontrada a primeira associação de um filme com *road movie* apenas na divulgação de *Bye bye Brasil* (Sem identificação, em 28/11/1982).

país impediu a invasão desse cinema importado, uma vez que “o público não se interessava, não entendia o cinema ocidental. O processo colonizador na América Latina foi diferente: os habitantes que os colonizadores encontraram à sua chegada não foram propriamente dominados, mas exterminados” (BERNARDET, 2009, p. 28).

Esse processo de dependência refletiu, por efeito de vários aspectos, em nossa vida cultural, especialmente em nosso cinema. As classes dominantes do país se espelharam profundamente nas burguesias europeias, tentando se igualar não pela produção cultural, mas pelo consumo desta outra cultura (BERNARDET, 2009). Isso refletiu, também, na aceitação pela crítica e pela classe dominante das obras nacionais que tentavam, de algum modo, desviar do modelo europeu/americano de se fazer cinema. Assim, somente eram aceitas, no Brasil, aquelas obras cinematográficas que já tinham o aval de fora. Bernardet (2009) exemplifica com *O Pagador de Promessas* (1962), de Duarte – que somente foi prestigiado no Brasil após vencer a Palma de Ouro –, e com o próprio Cinema Novo, após ganhar variados prêmios internacionais.

De qualquer modo, independentemente de ser parte da elite ou do âmbito popular, todas as classes têm em comum o fato de se relacionarem com os filmes nacionais – que tratam da realidade social e cultural na qual vivem – de modo diferente com que se relacionam com os filmes estrangeiros. O mesmo não ocorre com os filmes estrangeiros, considerando que mesmo que nós, brasileiros, tenhamos uma ideia ou noção da outra cultura, não a vivemos de fato. Bernardet (2009) chama atenção para o resultado desta análise. Para ele, o fato de os críticos não viverem a cultura na qual estão inseridos os filmes estrangeiros fez com que se especializassem em comentários de um “caráter abstrato”, observando questões estilísticas e pontuais, tratando-os apenas como “obras de arte”. O problema está em avançarem e utilizarem este *modus operandi* para analisar também os filmes nacionais, apenas como “obras de arte”, deslocadas dos contextos políticos, sociais e cinematográficos de produção⁷¹.

Mas essa estrutura da crítica cinematográfica, extensiva à elite que dita muito o que merece ou não ser visto e como deve ser visto, foi abalada com o projeto do Cinema Novo,

⁷¹ Oricchio (2003, p. 211) parece rebater a fala de Bernardet (2009) em seu livro *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*, quando afirma: “convém insistir: essa geração de intelectuais de maneira nenhuma poderia ser chamada de colonizada, ou deslumbrada com a alta cultura estrangeira. Alimentava-se de uma visão cosmopolita, era também ligada ao modernismo, sobretudo ao nacionalista Mário de Andrade, e tinha no Brasil uma área de interesse vital e constante, como pode-se comprovar pelas carreiras acadêmicas posteriores de cada um deles”. Entretanto, Oricchio (2003) também assume que os críticos, aparentemente, não levavam em consideração o esforço do filme nacional em compreender o país, justificando-se pelo fato de ser aquela uma geração literária, que considerava o cinema um mero entretenimento.

que trouxe para o debate “certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (XAVIER, 2001, p. 19).

Para Bernardet (2009), esse cenário também influenciou as produções cinematográficas locais, constituindo o que o autor chamou de duas tendências, modelos ou polarizações: o mimetismo e a diferenciação nacionalista. O mimetismo consistia em produzir filmes nacionais com a intenção de reproduzir os importados para satisfazer os gostos e as expectativas do público, cuja preferência majoritária eram os filmes estrangeiros. Essa forma centrava-se em satisfazer não só o público, mas também os cineastas, os quais realmente acreditavam naquela maneira de se fazer cinema. No entanto, o mimetismo não teve êxito, uma vez que a referência era um modelo industrial de cinema, contrário ao nosso, que era artesanal. Assim, o que era imitado não eram os elementos básicos da estrutura, mas os elementos de ambientação.

Por outro lado, os filmes de diferenciação nacionalista, antagônicos ao mimetismo, tinham por objetivo apresentar justamente o que o outro jeito de fazer cinema não poderia: algo especificamente brasileiro. Nesse sentido, Bernardet (2009, p. 107) defende que “voltar-se para o Brasil não significa mais descrever costumes locais, mas sim ter da sociedade brasileira uma visão crítica, analisar suas contradições numa perspectiva sociológica”.

Para compreendermos o cinema nacional, deve-se considerar, além do cinema estrangeiro e sua influência no mercado e no público, o papel do Estado. Diante da agressividade da concorrência com outras empresas estrangeiras, somente o Estado é capaz de garantir um espaço no mercado para o filme nacional, e sua atuação variou significativamente nos anos. Inicialmente, garantindo uma reserva de mercado para o filme nacional e assegurando a sua exibição; mais tarde, incentivando a produção e a distribuição dos filmes.

Em finais da década de 1960, o Estado criou a Embrafilme, instituição que auxiliava na produção (e não aos produtores) e, em alguns momentos, também na distribuição de cinema, o que permitia com que os filmes nacionais fossem levados além dos circuitos das grandes metrópoles. No início da década de 1990, a Embrafilme foi extinta pelo Presidente Collor e o Brasil viveu seu período mais negro, os “anos horríveis” do cinema⁷² (sem incentivos do Estado e entregue a um modelo neoliberal) até a fase conhecida como retomada, por volta do ano de 1995, com a Lei do Audiovisual, que incentivava a produção cinematográfica no país. Contudo, essa lei era restritiva, pois estava nas mãos dos gerentes de

⁷² De acordo com Oricchio (2003) é assim que os cineastas se referem a este período.

marketing das empresas decidirem no que se deveriam investir ou não, “afinal eles escolhem o tipo de produto cultural ao qual a marca da empresa deve ser associada e isso privilegia alguns tipos de filmes em detrimento de outros” (ORICCHIO, 2003, p. 28). A limitação da pauta também foi criticada quando era o Estado quem resolvia em que tipo de filme deveria investir. Assim, a pornochanchada, enquanto gênero – ou “um conjunto de filmes com formas de produção aparentadas e temáticas diversas” (RAMOS J.M.O., 1987, p. 406) –, bastante popular durante a década de 1970 no Brasil, nunca teve o apreço do Estado, pois “há certos filmes de que ele não participa” (BERNARDET, 2009, p. 81). Essa não seria uma escolha econômica ou técnica, mas de um projeto cultural:

A armadilha, que não me parece ter sido claramente percebida, consistia no seguinte: como a pornochanchada tinha inúmeros inimigos entre os cineastas e o público culto, era fácil encontrar um amplo apoio por parte de pessoas que podem exteriorizar sua opinião nos jornais e em outros veículos. Ao apoiar a atitude da Embrafilme contra a pornochanchada, apoiava-se algo muito mais importante: a intervenção clara e direta do Estado na orientação ideológica, estilística, temática da produção cinematográfica (BERNARDET, 2009, p. 81).

Outra questão que também aparece em Bernardet (2009) é que, sendo o Estado um forte parceiro na produção dos filmes, acabava forçando os cineastas a atuarem dentro do que o autor chamou de “espaço legal”. Isso quer dizer que os filmes se limitavam à crítica superficial dos defeitos do sistema, sem questioná-lo de fato. Assim, nosso cinema sempre esteve cercado, ou pelo Estado ou pelo mercado, sendo que ambos limitam e determinam sua pauta⁷³.

Já na década de 1950, parte dos cineastas começou a desenvolver uma visão politizada, a qual pode ser percebida em suas obras. O Estado era encarado por eles como atuante, uma vez que o cinema era um fator cultural, de interesse coletivo, e não um produto jogado ao mercado para exploração do público. No entender de Bernardet (2009), uma parte dos cineastas enxergava o Estado de forma ingênua, já que para eles as posições ideológicas do Estado estariam acima dos interesses de classe, e sim no cinema brasileiro em si. O mesmo autor ainda aponta, nos primeiros filmes do Cinema Novo, o fato de as críticas não recaírem sobre a burguesia ligada à industrialização, e de também não valorizarem os movimentos que estavam se desenvolvendo no campo, dando ao Nordeste uma “imagem de estilo feudal”, “a visão feudal torna possível a crítica da estrutura social do Nordeste, sem que se faça crítica ao

⁷³ Atualmente, além do apoio do Estado ou do mercado, há também o *crowdfunding* ou financiamento coletivo. Esse consiste na obtenção de recursos para iniciativas de interesse coletivo através de ações – em geral, na Internet –, que buscam coletar dinheiro de pessoas físicas, em sua maioria, interessadas na iniciativa. O *crowdfunding* pode colaborar com parte dos recursos necessários para a produção de filmes.

capitalismo” (BERNARDET, 2009, p. 71). Assim, somente a burguesia rural era criticada pelo Cinema Novo, que se apoiava em outro segmento, o da “burguesia industrial, intocada e intocável” (BERNARDET, 2009, p. 71).

Fernão Pessoa Ramos, em seu texto *Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)*, publicado em 1987, divide o movimento do Cinema Novo em três “trindades”⁷⁴. A primeira trindade é justamente o alvo da crítica acima apontada por Bernardet (2009). Os filmes que a comporiam são: *Deus e o diabo na terra do sol* (ROCHA, 1964); *Os fuzis* (GUERRA, 1963); e *Vidas secas* (SANTOS, 1963). A segunda trindade, posterior ao golpe de 1964, foi marcada por um momento de forte autocrítica, principalmente com os filmes *O desafio* (SARACENI, 1965); *Terra em transe* (ROCHA, 1967); e *O bravo guerreiro* (DAHL, 1968). Já a terceira “trindade”, constituída no final da mesma década, tinha a preocupação de representar o Brasil e sua história. Essa pode ser ilustrada por: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (ROCHA, 1969); *Os herdeiros* (DIEGUES, 1969); e *Os deuses e os mortos* (GUERRA, 1970).

A primeira trindade, a que mais nos interessa, corresponde à produção do início dos anos 1960, caracterizada pela imagem de um Brasil remoto, nordestino e ensolarado, seco e distante, marcado por conflitos políticos e pela condição de explorado do povo nordestino. Outra particularidade, mais forte nesta trindade do que nas outras, é o que Fernão Pessoa Ramos (1987, p. 351) chama de “ausência do ‘habitat natural’ dos próprios cineastas”, que eram todos jovens da classe média urbana e criticavam a percepção limitada que o povo tinha da realidade social. Assim, ainda de acordo com o autor, “o personagem deslocado e pendular tende geralmente para a irritação com a passividade popular” (RAMOS F., 1987, p. 351).

O cenário escolhido pelos diretores desta trindade Glauber Rocha, Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos é a estrada. Nos três filmes, as angústias, as condições de miséria e o desconforto dos personagens são apresentados em situações de deslocamento (ou que criam essa ideia de deslocamento, como no caso do filme *Os fuzis*). A estrada é necessária para demonstrar uma situação precária, já que o povo não pertence a lugar nenhum. A seca e a fome assolam a população e a única possibilidade de sobrevivência é o movimento, na esperança de “o sertão virar mar e o mar virar sertão”. Nesse contexto, a alegoria da estrada é a da falta de lugar e de identidade, uma vez que mesmo num país com tamanha extensão territorial, uma grande parcela da população é esquecida e não se sente pertencente ao Brasil. A saída é, então, a estrada, que representa a busca por um lugar para (sobre)viver, o encontro

⁷⁴ Ele coloca o termo “trindade” entre aspas porque eleger três filmes emblemáticos de cada momento cinematográfico. Entretanto, outros filmes também são citados como tendo características em comum.

com a verdade e realidade, além das possíveis alienações da religião e dos escapes (o que acontece com Manoel, protagonista de *Deus e o diabo na terra do sol*). Essa é, também, a busca dos próprios cineastas pelo Brasil real, pelo cinema verdade, pelo novo cinema brasileiro. “É o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução” (XAVIER, 2001, p. 47).

Os três filmes, *Deus e o diabo na terra do sol* (ROCHA, 1964); *Os fuzis* (GUERRA, 1963); e *Vidas secas* (SANTOS, 1963), primeiros longas-metragens do grupo cinema-novista, “definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira ‘descoberta do Brasil’, expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época” (XAVIER, 2001, p. 27). A estrada, neste contexto, está fortemente vinculada à migração e é utilizada para abordar e discutir questões políticas e sociais, uma vez que o deslocamento dos protagonistas é motivado por uma condição de pobreza insuportável.

Tanto Manoel e Rosa, em *Deus e o diabo na terra do sol*, quanto Fabiano e sua família, de *Vidas Secas*, estão na estrada porque estão fugindo da pobreza, da fome, da seca, da miséria, e até da punição. Manoel (Geraldo Del Rey), em seu trabalho, tem que levar o gado até outra cidade, para o coronel, seu patrão. Parte do gado é sua e com a venda ele pretende melhorar um pouco sua precária vida. Entretanto, parte do gado morre de sede no caminho e ao tentar negociar com o coronel, este lhe diz que a parte morta do gado pertencia a Manoel. A injustiça e a desigualdade são evidentes na fala que resulta na morte do coronel. Manoel acaba tendo que fugir das pessoas e da vida sem futuro. Leva Rosa (Yoná Magalhães), sua esposa, e juntos partem pela estrada. Encontram o santo/beato Sebastião e Manoel resolve segui-lo, a contragosto de Rosa. O santo e seus seguidores pregam contra os latifundiários da região, mas a religião é também uma prisão. Os latifundiários e a Igreja contratam Antônio das Mortes para encontrar e matar os seguidores e o santo/beato Sebastião. Rosa e Manoel são os únicos que sobrevivem e voltam para a estrada, conhecem um cangaceiro, Corisco (Othon Bastos), e seu grupo, e resolvem seguir com eles. Ao final, também encurralados pela polícia, Manoel e Rosa fogem e encontram, finalmente, o mar. A história desenvolve-se na estrada, pois nela estão as provações que o casal enfrenta, o poder, a autoridade política e religiosa e os rebeldes; mas a liberdade – e a esperança – eles só conseguem alcançar quando enfrentam a estrada sozinhos.

Vidas Secas já se inicia na estrada. A família – composta pelo pai Fabiano (Átila Iório), a mãe Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), os filhos (Gilvan Lima e Genivaldo Lima) e a cachorra Baleia – está em trânsito, fugindo da miséria, da fome e da seca. Então, eles

encontram uma casa abandonada e por lá vivem durante algum tempo. Mas o sertão é cruel e acaba levando também as condições de sobrevivência daquele local. A família termina o filme na estrada, rumo a outro lugar, quem sabe melhor?

Os filmes, representantes da “primeira trindade” de Fernão Ramos (1987) ou a “trilogia do sertão do Nordeste” para Ismail Xavier (2001), possuem estruturas centrais em torno das quais serão apoiados os conceitos e pleitos do Cinema Novo, em especial em seus primeiros anos:

São elas: a forma de produção, a linguagem e a ética (o compromisso com a “verdade” e a “realidade”). A constelação concreta destas estruturas se efetiva através de formulações desenvolvidas em torno de conceitos como o autor, o público, o nacional, o popular, o povo, a fome, a favela, o retirante, o mercado, a classe média, o sertão, a alienação, a conscientização, a situação colonial, o subdesenvolvimento, a indústria etc. (RAMOS F., 1987, p. 355-356).

Embora a segunda trindade tenha ocorrido com pouco tempo de distância da primeira, aquela centraliza suas obras no dilema da juventude de classe média frente ao contexto ideológico que se esvai no golpe de 1964. O personagem central é agora o próprio jovem de classe média. É nesta época que o movimento é tomado por uma “crise ética”, motivada também pelas críticas expostas por Jean-Claude Bernardet em seu livro *Brasil em tempo de cinema* (2007), publicado em 1967, no qual expõe a fragilidade do cinema verdade e da realidade. Para o autor, não se trata de um cinema popular, mas sim de uma classe média em busca de suas próprias raízes, dialogando, através dos filmes, com a classe dirigente (RAMOS F., 1987).

Outros dilemas também assolavam os cinema-novistas, que procuravam maior sintonia com o mercado, tentando tornar seus filmes mais abertos ao gosto do público, “como argumentação ideológica dentro de uma postura de esquerda, a coincidência de povo e público aparece como motivação para um discurso que tem atrás de si nítidas necessidades econômicas” (RAMOS F., 1987, p. 354). A produção demonstrava, então, grande preocupação na comunicação com o grande público, mas sem abandonar sua linguagem e seus objetivos críticos.

Em meados da década de 1960 (já na terceira fase do Cinema Novo), um conjunto de jovens cineastas, ligados inicialmente ao Cinema Novo, foram aos poucos se distanciando até a total ruptura por opção estilística. O Cinema Marginal, também preocupado com a questão do público e de como atingi-lo, propôs soluções diversas a dos cinema-novistas. Este cinema “marginal-cafajeste” mantinha um relacionamento próximo com os produtores da Boca de

Lixo⁷⁵, “onde consegue[ia] o financiamento para produções precárias, feitas a toque de caixa, com óbvios apelos ao grande público (sexo e aventura) que conseguem[iam] retorno comercial satisfatório” (RAMOS F., 1987, p. 381). Outros traços deste cinema eram as representações do horror e do abjeto, o baixo orçamento dos filmes, além do prazer em filmar, considerado como um ato lúdico. Assim, “o Cinema Marginal opõe a sua dose amarga de sarcasmo e a ‘estética da fome’ do Cinema Novo e encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada ‘estética do lixo’” (XAVIER, 2001, p. 17).

Contudo, o Cinema Marginal teve vida curta por conta de suas pautas e de seus temas. A maioria dos cineastas do grupo foi exilada com poucos anos do movimento. Sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5) e do governo Médici, o país adentrou em uma era de modernização econômica, mas à custa de grande repressão por parte do Estado no âmbito da cultura, através da censura. O desenrolar da cultura brasileira “pós-68 está assentado em bases complexas, decorrentes de uma gradativa industrialização da produção cultural; também o Estado acionará mecanismos mais sofisticados, ultrapassando a simples utilização da força repressiva” (RAMOS J.M.O., 1987, p. 401).

Durante a década de 1970, surgiu uma nova vertente no campo cinematográfico que teve grande apelo de público, a “porno-chanchada”, considerada uma presença incômoda, mal vista pelo Estado e criticada por cineastas como os cinema-novistas. Naquela mesma década, o Estado estimulou a adaptação de obras literárias e históricas para o cinema e, neste contexto, um setor também se fortaleceu: o de produções que utilizavam roteiristas e atores já consagrados na TV.

Naquele momento, foram lançados dois filmes considerados *road movies* nacionais que são *Iracema, uma transa Amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974), e *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979). Neles, a alegoria da estrada é uma denúncia da tão pregada modernização pelo governo. No caso de *Iracema, uma transa Amazônica*, os protagonistas são Iracema (Edna de Cássia) e Tião “Brasil Grande” (Paulo César Peréio). A estrada, nesse contexto, tem diversos fins. Como Iracema é uma prostituta, “mulher de beira de estrada”, e Tião é caminhoneiro, ambos trabalham na estrada, e é através dela que conhecemos o destino infeliz da jovem Iracema. Além disso, mostra-se a construção da Transamazônica e suas consequências para a população local. Já em *Bye, bye Brasil*, o enredo diz respeito à trupe circense que compõe a caravana Rolidei e a suas desventuras nas cidades interioranas do

⁷⁵ Boca do Lixo é uma região do centro de São Paulo caracterizada por ter se tornado um polo da indústria cinematográfica, pois várias empresas do ramo cinematográfico se instalaram por lá, como distribuidoras, serviços de manutenção técnica e fábricas de equipamentos especializados. Isto tornou o local um reduto do cinema brasileiro independente.

Nordeste. A referida trupe começava a perder cada vez mais espaço nas comunidades visitadas, que davam preferência para a novidade: a televisão. Então, os personagens se aventuram para chegar em Altamira, o sonho do desenvolvimento, onde haveria emprego e dinheiro, mas também se decepcionam. Nesses filmes representativos da década de 1970 do cinema e para os *filmes de estrada* nacionais, a estrada funciona como instrumento para denunciar as consequências sociais do possível crescimento do país, mote político da época. Os protagonistas são os excluídos e pobres que buscam na estrada uma saída para a sobrevivência.

Há outros filmes que se encaixam na categoria *filme de estrada*, lançados na década de 1970, tais como *Motorista sem limites* (BARRAGAN, 1969) – a estória de um caminhoneiro e a perseguição de dois bandidos. Há também *Gargalhada final* (MELIANDE, 1978), sobre pai e filho que eram palhaços de circo e que, após uma briga, resolvem fugir para o interior, a pé e de carona. *Mar de Rosas* (SOARES, 1977) – único dos filmes citados até agora dirigido por uma mulher, Ana Carolina Soares – é o primeiro de uma trilogia da diretora, baseada na exploração sobre a condição feminina, cujos personagens são mãe e filha.

A crise no mercado cinematográfico foi intensa no Brasil entre os anos 1979 e 1985. José Mário Ortiz Ramos (1987) fornece alguns dados relevantes, tais como o número de salas de cinema que decresce, chegando a 50%, especialmente no interior. A partir de 1980, houve um afrouxamento da censura que reverberou no cinema ficcional. Assim, os assuntos tabus ganharam foco, tais como a repressão e a tortura. Nesta mesma década, os *road movies* diminuíram consideravelmente, uma vez que novos temas estavam em pauta, em consonância com o momento político do país e do cinema. No entanto, a estrada era representada como denúncia no filme *A opção ou as rosas da estrada* (1981), de Ozualdo Candeias, diretor que, juntamente com José Mojica Marins, o Zé do Caixão, teve sua obra confundida com a do Cinema Marginal, “sendo constantemente citados como inspiradores do grupo” (RAMOS F., 1987, p. 384). Ainda é relevante citar *O mentiroso* (SCHUNEMANN, 1988), comédia que satiriza o próprio gênero *road movie* sobre a história de quatro amigos que viajam à Florianópolis e que, a partir de um mal-entendido, são perseguidos pela polícia.

Entretanto é o filme *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988), o mais relevante do gênero nesta década. Com mais de um milhão de espectadores, o filme foi baseado no romance homônimo de Oswaldo França Júnior e trata sobre o universo dos caminhoneiros e sua vida na estrada. Segundo Paiva (2009), o romance de França Júnior seria para o *filme de estrada* o que *On the Road* (1957), de Kerouac, foi para o *road movie* norte-americano.

De fato, assim como os personagens de Kerouac personificam os Estados Unidos da contracultura, o romance de França Jr. propõe também uma dimensão de “alegoria nacional”, ao projetar figuras que personificam uma nação, porém, a partir de outros parâmetros culturais (PAIVA, 2009, p. 4).

Assim, a partir do livro reproduzido no filme, está em questão o Brasil dos motoristas e dos trabalhadores da estrada. Na década de 1990, o cinema brasileiro passou pelos “anos horríveis” e sua produção foi praticamente zero nos primeiros anos. A partir de 1995, a produção cinematográfica local se aprimorou e o filme *Carlota Joaquina* (CAMURATI, 1995) marcou a fase conhecida como a retomada do cinema brasileiro. Ainda que vários temas sejam abordados durante a década, a relação com o outro, o amor, classes em choque, a violência, histórias militares, o sertão e a favela foram revisitados como espaços privilegiados de reflexão do nosso cinema (ORICCHIO, 2003).

Embora nem sempre fossem *filmes de estrada*, a cinematografia de retomada apresentou vários filmes nos quais os protagonistas estavam em situação de deslocamento, tais como *Terra Estrangeira* (1996), de Salles, *O Estorvo* (1998), de Guerra, e *O Príncipe* (2002), de Giorgetti. Em nossa análise, o tema da estrada foi recorrente porque reinava na sociedade brasileira (e refletia na cinematografia) considerável pessimismo político. Nesse sentido, se os personagens estavam em trânsito era porque eles próprios já não pertenciam a um lugar, isto é, ao Brasil. A viagem acaba simbolizando uma fuga da sociedade, como em *Sem Destino* (1969), de Hopper, clássico do gênero.

Apesar de ter sido a década com menor número de filmes que podem ser classificados como de estrada, neste período foi lançado um filme emblemático para a história do gênero no país, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. Além de todos os prêmios e de sua considerável importância para o cinema brasileiro, esse filme inaugurou o que consideramos aqui, nesta tese, como a segunda fase do gênero *filme de estrada* no Brasil. É a partir dele que a alegoria da estrada aparece como um ritual de passagem, um lugar no qual angústias existenciais serão transbordadas, a fim de operar, nos personagens viajantes, uma transformação. Além disso, *Central do Brasil* possui ainda mais simbolismo. Pela primeira vez, a estrada conduz a um movimento inverso, do “mar” ao sertão, da metrópole para o interior. E a viagem é simbolizada em vários planos, a viagem em si e a jornada interior, de transformação dos personagens. Essa dinâmica esteve presente nos *filmes de estrada* desse momento em diante.

Oricchio (2003) situa como o fim da retomada o lançamento do filme *Cidade de Deus* (2002), de Meirelles. Para ele, estaríamos vivendo agora a era da pós-retomada do cinema

nacional. A principal característica apontada pelo autor, a qual parece se estender ainda hoje, é o que ele chama de “hibridização cruzada”, num mundo caracterizado pelas trocas culturais, no qual nosso cinema

[...] tematicamente, se incorpora ao trabalho de meditação sobre o país e suas contradições. Estilisticamente, dialoga com as tendências do seu tempo, ou seja, com linguagens cinematográficas importadas, mas também com as linguagens da televisão, do clipe e da publicidade (ORICCHIO, 2003, p. 233).

Da década de 2000 até o momento atual, ocorreu uma profusão de *filmes de estrada* produzidos e lançados no Brasil, os quais foram sucesso de público e de crítica. Cacá Diegues voltou a dirigir um *filme de estrada*, também no Nordeste e com caráter cômico, mas sem o fundo político e de crítica de *Bye bye Brasil, Deus é brasileiro* (2003). O novo filme foi baseado no conto “O Santo que não acreditava em Deus”, de João Ubaldo Ribeiro, adaptado por Diegues, João Emanuel Carneiro (que também roteirizou *Central do Brasil*) e Renata de Almeida. No filme em questão, Deus (Antônio Fagundes) deseja tirar férias e vem ao Brasil para procurar um substituto. Em sua jornada, conta com a ajuda de Taoca (Wagner Moura) e Madá (Paloma Duarte). Além desse, Wagner Moura também estrelou dois outros *road movies*: *O caminho das nuvens* (AMORIM, 2003), baseado na história real de uma família que decide ir da Paraíba ao Rio de Janeiro de bicicleta atrás de um emprego para o patriarca; dez anos depois, *A busca* (MOURA, 2013), no qual Wagner Moura interpreta o médico Théo, homem amargurado e cheio de problemas pessoais e familiares. O personagem acaba tendo que pegar a estrada atrás do filho que fugiu e, na estrada, a partir das interações estabelecidas, pôde se reconhecer, além de conhecer o próprio filho.

Voo cego rumo ao sul (PENNA, 2004), é um dos poucos filmes de estrada ambientados fora do eixo Nordeste (ou Norte)-Sudeste. Esse relata a história de quatro amigos militantes que partem do Rio de Janeiro no dia 1º de abril de 1964 rumo ao sul do Brasil. Desiludidos com a reação da Guanabara ao golpe decidem ir a Porto Alegre depois de ouvirem no rádio a convocação de Brizola e a notícia de que Jango estaria lá para armar a resistência. Também ambientado no passado, mas ainda mais distante que *Voo*, é o premiado *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005), cuja trama se desenvolve toda no interior da Paraíba. Esse é um *buddy-road movie*, com uma dupla formada por um alemão, Johann (Peter Ketnath) que trabalha e mora no Brasil para fugir da possibilidade de ter que lutar na Segunda Guerra Mundial. O personagem viaja, de cidade em cidade, apresentando um filme comercial e vendendo aspirinas. Ranulpho (João Miguel), por sua vez, é um morador da região que

deseja ir para o Rio de Janeiro em busca de trabalho. Johann lhe oferece carona em troca de uma ajuda no trabalho.

João Miguel também protagoniza *À beira do caminho* (SILVEIRA, 2012), no qual vive um caminhoneiro desiludido e cheio de angústias pessoais. Esse dá carona a um menino e ambos estabelecem uma relação na estrada que os transforma. O mesmo ator ainda participa de *Hotel Atlântico* (AMARAL, 2009), em que Alberto (Júlio Andrade) é um ator desempregado que vive no hotel e resolve iniciar uma viagem solitária após ver o IML retirar um cadáver do local.

Os *road movies* desta década também exploram a questão da amizade e da juventude. *A última estrada da praia* (SOUZA, 2011), é sobre a viagem de três grandes amigos e amantes. Os personagens encontram mais um homem no caminho, que acaba seguindo viagem junto com eles. Já o filme *Colegas* (GALVÃO, 2012), mostra três amigos que fogem de um instituto de portadores de Síndrome de Down onde são residentes, para realizarem seus sonhos individuais. A trama se desenvolve na estrada, com a polícia atrás do trio e a imprensa acompanhando o desenrolar da história. Em 2006, foi lançado *Tapete vermelho* (PEREIRA, 2005), sobre a viagem de Quinzinho (Matheus Nachtergaele) e Zulmira (Gorete Milagres), que moram na roça e resolvem levar o filho Neco (Vinício Miranda) para assistir a um filme do Mazaropi em uma sala de cinema. *O palhaço* (MELLO, 2011), mostra as angústias pessoais de Benjamin (Selton Mello), que precisa encontrar seu próprio caminho. Assim, suas aflições e inquietações serão traduzidas na estrada. No caso de *Viajo porque preciso volto porque te amo* (GOMES; AINOUS, 2009), podemos considerá-lo como um *filme de estrada* experimental, pois apresenta todos elementos do gênero, mas possui novidades na montagem e no roteiro. Este último mescla imagens documentais, colhidas no início da década de 1990 pelos diretores, com uma história ficcional, do geólogo José Renato. Contada através de narração em *off*⁷⁶, o protagonista, na verdade, nunca aparece.

Analisando a história do cinema nacional e sua relação com o gênero em questão, propomos uma tese. Conforme procuramos averiguar, há duas fases do *filme de estrada* nacional: a primeira vai do início do cinema moderno, dos anos 1960, ao cinema da retomada,

⁷⁶ De acordo com o texto “*A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*”, da americana Mary Ann Doane (1983), “voz off” refere-se a momentos nos quais ouvimos a voz de um personagem que não é visível no quadro, “ele/ela está ‘logo ali’, ‘logo além do limite do quadro’, em um espaço que ‘existe’, mas a câmera escolhe não mostrar” (DOANE, 1983, p. 462). Ao contrário, a “voz over” é de fato uma voz “descorporalizada”, “o comentário em voz-over é necessariamente apresentado como fora desse espaço” (DOANE, 1983, p. 466). Contudo, neste mesmo texto, há uma nota do tradutor chamando atenção ao fato de que, tanto no Brasil quanto na França, a expressão “voz-off” é usada em geral para qualquer situação em que a fonte emissora da fala não seja visível no momento em que a ouvimos.

especialmente com *Central do Brasil*; a segunda ainda está em andamento. Essa primeira fase seria marcada pela alegoria da estrada como um espaço político; a outra fase marca a estrada como um espaço existencial. Nesse sentido, a primeira fase pode ser ilustrada por filmes como *Deus e o diabo na terra do Sol*, *Vidas secas*, *Iracema*, *uma transa Amazônica* e *Bye, bye Brasil*. Esses ainda não estavam preocupados com a associação com o *road movie*, mas já utilizavam a fórmula do gênero, a qual consistia, em especial, em estrada + paradas, como artifícios para denúncias sociais e políticas. Dessa forma, pode-se dizer que o *filme de estrada*, em seus primórdios no país, era talvez utilizado sem a consciência do gênero. Nele, questões como migração, pobreza, miséria, desenvolvimento e desigualdades sociais foram expostos. No entanto, a partir de um movimento iniciado por *Central do Brasil*, os diretores tomaram consciência do gênero e passaram a utilizá-lo para diversas discussões. O enfoque existencialista (já explorado internacionalmente) ganhou força e, ainda hoje, parece ser a principal abordagem do *road movie* no país.

A primeira fase, da estrada como um espaço político, foi muito influenciada pelo próprio cinema que era feito no Brasil. Enquanto na Suécia Bergman já tinha lançado *Morangos Silvestres* (1957) – história de um senhor amargurado com a vida que decide viajar de carro; a estrada funciona como uma metáfora da própria vida, operando nele uma transformação pessoal –, no Brasil, artistas e cineastas criticavam veementemente seus pares que não se ocupavam de temas políticos. Como exemplo disso, podemos citar a desconfiança quanto à obra do cineasta Walter Khouri, por suas obras serem centradas na subjetividade e em questões intimistas, e por não abordar “uma temática mais ‘brasileira’, por não se voltar para as regiões mais tipicamente ‘brasileiras’ onde os desníveis sociais eram mais obviamente perceptíveis” (BERNARDET, 2009, p.109).

Considerando a década de 1990, com a retomada do cinema e com os ajustes necessários para uma forma de governar baseada na democracia, comprovamos a premissa de Bernardet (2009 [1978]): “não temos um cinema, mas cinemas”. O *road movie* se aproxima de outros temas e se concentra na subjetividade⁷⁷. Entretanto, não é possível igualar – apenas aproximar – *filmes de estrada* brasileiros com os europeus e os norte-americanos, ainda que os temas centrais estejam presentes: (i) a subjetividade, (ii) a angústia existencial, (iii) a estrada e o seu papel transformador. Isso porque as alegorias que representam a nossa

⁷⁷ Há uma aproximação na abordagem de Win Wenders, cineasta alemão, cuja produtora se chama *Road Movie Films*. Conhecido por dirigir vários *road movies*, em *Alice nas cidades* (1974) e *Paris, Texas* (1984) acrescentou o ingrediente existencialista europeu ao gênero, criando personagens que perambulavam por estradas e aeroportos sem nenhum objetivo, tomados por profunda melancolia.

identidade cultural nacional ainda estão presentes nos filmes, reconhecidos como artefatos culturais e por isso mesmo carregam características próprias da cultura que o produz.

2.3 Documentários de estrada nacionais⁷⁸

Uma das principais críticas de Jean Claude Bernardet (2009, pp. 43-44) é que a historiografia ignora a importância dos documentários no cinema nacional. Para ele, “os historiadores não reconhecem que o que sustentou a produção local não foi o filme de ficção”. Isso acontece, como defende, porque há uma tendência dos historiadores a aplicarem ao Brasil o mesmo modelo de história elaborado nos países industrializados, nos quais o filme de ficção sempre foi fundamental para sua produção. No entanto, no Brasil, o que sustentou as primeiras décadas do século XX foram os filmes de não-ficção. Bernardet (2009) cita os cinejornais, criados pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo), que consistiam em programas de notícias exibidos antes dos filmes de ficção, cujo objetivo era exaltar o Estado. Assim, para o autor, a câmera do documentarista naquela época era a chamada “câmera do poder”.

O documentário, portanto, sempre foi relevante para o nosso cinema e hodiernamente ainda o é. Ainda que hoje alguns cineastas se proponham a alargar as fronteiras entre documentário e ficção, ou até mesmo confundi-las, eles são exceções, uma vez que, no geral, é possível definir com clareza a distinção entre esses dois tipos de filmes.

Para Fernão Pessoa Ramos (2013), a característica que diferencia o documentário da ficção é que aquele estabelece asserções sobre o mundo histórico. Ainda que a ficção também possa fazer asserções sobre o mundo, a maneira de fazê-la difere substancialmente da maneira com que o faz o documentário. Contudo, conforme defende Bill Nichols (2005, p. 47), as estratégias e estilos usados tanto no documentário quanto no filme de ficção mudam, pois têm uma história e é sempre pelas mesmas razões: “os modos dominantes do discurso expositivo mudam, assim como a arena do debate ideológico”.

A narrativa clássica utiliza determinados procedimentos, entre os quais estão a montagem paralela e a estrutura campo/contracampo, sem ter que utilizar necessariamente da

⁷⁸ Como acusado anteriormente, nosso enfoque está nos filmes ficcionais. Deste modo, faremos um breve percurso, ressaltando aquelas informações relacionadas ao documentário que servem ao propósito central desta tese. Para maiores informações, ler os clássicos: Da-Rin (2004); Nichols (2005); Freire (2007, 2005); Ramos (2013).

voz *over* mais marcante no documentário, ainda que ela apareça em formas clássicas através de *flashbacks*⁷⁹. O documentário, ao contrário, estabelece outras maneiras de apresentar suas proposições sobre o mundo, definidas principalmente pela “intenção de seu autor de fazer um documentário” (RAMOS, 2013, p. 25), em que estão incluídas ferramentas como a voz *over*, a presença de entrevistas ou depoimentos, o uso de imagens de arquivos e a utilização rara de atores profissionais.

Fernão Pessoa Ramos (2013) também esclarece, em seu livro, que os documentários nacionais modificaram suas estruturas com o tempo, introduzindo características dos documentários clássicos até os contemporâneos. Essas questões são importantes para compreendermos o que está em voga em determinado momento e como alguns métodos ou escolhas éticas sofreram transformações. A principal contribuição do autor é a desmistificação dos conceitos de verdade, realidade e objetividade, tão associados aos documentários. Classificar um filme como documentário a partir dessas premissas é cair num erro moral, pois o que é considerado verdade? E realidade? E Objetividade? Há documentários com os quais concordamos, outros abominamos. Podemos condenar a maneira como os fatos são apresentados, mas ainda assim continuarão sendo documentários.

Para fugir dessas armadilhas, sugiro pensarmos a narrativa documentária tendo como analogia o estatuto de um ensaio [...] Um ensaio ou uma tese podem estabelecer asserções com as quais não concordamos, mas nem por isso deixam de ser ensaio e tese (RAMOS, 2013, p. 32).

Assim, Ramos (2013) admite que a ética do documentário não é algo estático e enumera quatro momentos históricos que definiram posturas éticas diferenciadas: (i) a *ética educativa*, que é a do documentário clássico, em que a razão da narrativa é construir asserções que deem suporte ao Estado (anos 1920 e 1930); (ii) a *ética da imparcialidade/recuo*, com o questionamento sobre o posicionamento do cineasta e seu recuo (anos 1950); (iii) a *ética interativa/reflexiva*, que admite ser inevitável a intervenção pelo emissor do discurso – o cineasta. Então, a narrativa deve, ao invés de ocultá-la, torná-la ainda mais evidente; (iv) e a *ética modesta*, também denominada documentário em primeira pessoa, aquele cuja pauta está

⁷⁹ A montagem paralela é a alternância entre planos de duas sequências com o intuito de formar um novo significado implícito, interpretado pelo espectador. Plano e contraplano são uma sequência de cenas na qual dois ou mais personagens travam um diálogo e a imagem deles se alterna na tela. *Voz over* ou *voice over* ocorre quando um personagem ou narrador que não está em cena fala. O *flashback*, por sua vez, é uma forma de mudança de plano temporal, quando há a interrupção de uma sequência cronológica narrativa para a exposição de eventos ocorridos anteriormente (JULLIER; MARIE, 2009).

em si mesmo. Isso quer dizer que o cineasta diminui seu campo de abrangência sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo.

Esses momentos históricos acima enumerados coincidem com os apontados outrora por Nichols (2005), no artigo presente na coletânea organizada por Ramos (2005). Para Nichols (2005, p. 49), há quatro principais estilos de documentário, com características formais e ideológicas distintas. O estilo de discurso direto ou “voz-de-Deus” foi o primeiro, utilizando uma narração fora de campo, muitas vezes arrogante, detentora da verdade e da razão. Seu sucessor foi o estilo conhecido como “cinema direto”, que buscava transparência, captando as pessoas em ação e deixando as conclusões ao espectador, sem nenhum comentário. O terceiro estilo é o “filme de entrevistas”, que conseguiu evitar alguns problemas da *voz over*, como a onisciência autoritária e o reducionismo didático; entretanto, a entrevista encarou outros tipos de problema, tais como a subjetividade, a forma argumentativa e a voz, já que muitos cineastas entrevistam pessoas com as quais concorda, apresentando um único ponto de vista, muitas vezes consumido pelos espectadores como a única verdade. Esse é um dos obstáculos que o último estilo de documentário, o “auto-reflexivo”, tenta transpor, através de uma mistura entre passagens observacionais e entrevistas, isto é, da voz do diretor e de intertítulos, procurando explicitar que “o documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a realidade” (NICHOLS, 2005, p. 49).

Essa ideia, da representação como encenação, foi desmistificada por Ramos (2013), uma vez que os documentários se valem em demasia desse recurso. Boa parte dos documentários emprega a encenação, seja em locações ou estúdios, e também um roteiro prévio e atores profissionais. O autor estipulou três tipos de encenação encontrados nos documentários: (i) a *encenação-construída*, geralmente em estúdio e com roteiros pré-definidos; (ii) a *encenação-locação*, que se distingue da primeira pelo fato de a tomada ser realizada no local onde o sujeito filmado vive a vida; (ii) e a *encenação-atitude* (ou *encenação*), cujos comportamentos apresentados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais dos que estão sendo filmados, salvo, claro, a presença da própria câmera, que sempre provoca reações.

Muitos filmes ficcionais exploram a encenação-locação – o que leva alguns especialistas a classificá-los como filmes ficcionais com características documentárias, como uma espécie híbrida. Segundo o entendimento de Ramos (2013), esse tipo de classificação demonstra falta de familiaridade com o documentário e com o filme de ficção. Desse modo, os filmes de ficção que trabalham com tomadas de encenação-locação são apenas ficções com traços realistas, sem possuírem nada em comum com a narrativa documentária. *Iracema, uma*

transa Amazônica (1974), de Bodanzky e Senna, é um filme representativo dessa questão. É comum taxá-lo como o primeiro filme mestiço, que junta documentário com ficção do Brasil, ou de ficção-documentária, modalidade que Ramos (2003) defende não existir, para o autor: “pode satisfazer o ego de viés modernista do crítico, mas tem pouco significado conceitual e metodológico” (RAMOS, 2013, p. 45).

Essa aparente confusão ocorre pela natureza das cenas do filme, uma vez que entrelaça, em vários momentos, a história ficcional do casal formado por Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio, um caminhoneiro do sul confiante no progresso nacional) e Iracema (Edna de Cássia, uma jovem prostituta paraense) e suas viagens na famosa Transamazônica. Em alguns planos, Tião conversa com habitantes locais que discorrem sobre a situação do apregoador progresso trazido pela famosa rodovia, elaborando, entre outros assuntos, a questão da venda ilegal de madeira, a grilagem das terras e o trabalho escravo. O que o filme nos mostra, tanto com a situação do casal protagonista – um caminhoneiro do Sul que viaja transportando madeira, e a garota local, que se prostitui e é abandonada na beira da estrada – quanto com os relatos dos moradores locais e suas histórias de vida, é que a construção da rodovia, além de acentuar os problemas que já existiam na região, criou novos infortúnios trazidos pelo suposto progresso. Então o que *Iracema...*⁸⁰ fez foi justamente contradizer as propagandas do governo Médici, em que a Transamazônica era símbolo do crescimento e do progresso da região. Além disso, o filme foi produzido na década de 1970, marcada, no cenário da cinematografia nacional, pelo incentivo da Embrafilme a filmes históricos que visassem enaltecer a história do Brasil e do povo brasileiro com visões românticas e nacionalistas, algo que o filme certamente não faz.

O que muito contribui para essa afirmação de *Iracema...* como um misto de documentário e de ficção é a postura do próprio diretor, que defende uma “improvisação planejada” (BRUZZO, 2006). Bodanzky incorpora a improvisação em várias cenas, considerando que o diretor evitou repetições, o que resultou em vários planos com os personagens olhando diretamente para a câmera. O próprio diretor defende: “a ideia de fazer um documentário-ficção é preconcebida. Mas esse filme foi produzido para ser um programa da TV alemã, não foi concebido como um filme para cinema”⁸¹. Em outra entrevista: “eu

⁸⁰ Adotaremos, em alguns momentos no decorrer do trabalho, uma abreviação do nome do filme seguida de três pontos como formatação padrão. Essa escolha se deu para contribuir para a fluidez do texto.

⁸¹ Entrevista com Jorge Bodanzky na ocasião da 11ª edição do festival de documentários “É Tudo Verdade”, que o homenageou. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2903200601.htm>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

parto do documentário, meus filmes são basicamente documentários com alguns elementos de ficção” (BODANZKY apud BRUZZO, 2006, p. 296).

Iracema é o exemplo lapidar de uma mistura de gêneros que desafia nossos hábitos de leitura, põe em cotejo premissas da ficção e do documentário clássicos, trabalhando com ironia a relação entre imagem e real, sem renunciar a uma busca de efeitos de verdade derivados da clareza com que expõe as regras de seu próprio jogo. Dessa maneira, sem se limitar à questão do documentário, gênero no qual, em sentido estrito, não se encaixa, o filme a solicita em profundidade, inserindo-se no terreno das indagações sobre a objetividade e a isenção feitas acima (XAVIER, 1981, p. 76).

Iracema... não deixa, portanto, de ser alvo de contradições. Para Ramos (2013), importante teórico e estudioso da área, trata-se unicamente de um filme de ficção que usa a encenação-locação para estabelecer um estilo particular, mas, ainda assim, são narrativas ficcionais distantes da tradição documentária. Já Bodanzky, diretor do longa-metragem, afirma que sua ideia inicial era a de realizar um “documentário ficção”, ideia e argumento compartilhado por vários críticos de sua obra⁸².

Fotograma 2: Imagem do filme *Iracema, uma transa amazônica*



Fonte: Arquivo Pessoal

O que mais nos interessa aqui é compreendermos a intenção do diretor ao fazer um híbrido de ficção e documentário, bem como refletir sobre como ele utilizou o formato *road movie* para cumprir tal objetivo. A escolha do gênero talvez nem tenha sido proposital, mas amplamente justificada pelo objeto central do filme: apresentar a vida na rodovia Transamazônica nos anos 1970. Se o objetivo, apoiado pela história de Iracema e de Tião Brasil, é ilustrar a própria rodovia, não há outro modo de fazê-lo do que viajando por ela.

⁸² Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59220.shtml>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

Bodanzky continuou seu interesse pela região Amazônica em outros tantos filmes, especialmente documentários, como *Jari* (1979), *No meio do rio entre as árvores* (2009), *Navegar Amazônia com Jorge Mautner* (2005) e *A propósito dos tristes trópicos* (1990), o último no qual refaz a viagem de Lévi-Strauss pelo Mato Grosso, nos anos 1935 e 1938. Outros documentários que procuraram realizar um tipo de denúncia ou simplesmente relatar o modo de vida na região Amazônica também utilizaram o formato do *filme de estrada*, possivelmente pela extensão da região e por ser uma forma mais eficiente de cumprir o objetivo. É o caso de *Mamazônia, a última floresta* (LUCCAS, 1996), um documentário sobre a ocupação humana e econômica da Floresta Amazônica. De acordo com a sinopse do filme, “*Mamazônia é um road movie amazônico, verde e indignado, sobre a devastação da floresta*”⁸³.

Os documentários de estrada são aqueles que utilizam a estrada como o cenário principal para o desenvolvimento do tema proposto pelo diretor. Diferentemente dos filmes de ficção, os documentários, muitas vezes, usam a estrada como pano de fundo para o desenvolvimento da asserção não por simples escolha, mas como um complemento do argumento que se pretende investigar. Assim, se o objetivo é compreender uma região extensa e por vezes distinta, o *road movie* é ideal para dar a noção de espaço, tempo e distinção. Assim como ocorre nos filmes de ficção, há também, nos documentários de estrada, uma diferença de estilos. Inicialmente, os documentários de estrada pretendiam compreender questões ambientais, sociais e políticas num nível macro de representação do Brasil; posteriormente, passaram a ter um estilo mais intimista, preocupado com questões mais reflexivas (o que Ramos chamou de ética modesta).

De todo modo, num país com tamanha extensão territorial, a estrada parece ser o melhor lugar para se tentar chegar a uma compreensão, como um elo entre o documentarista, o espectador e o argumento (sujeito ou objeto) que ele pretende apresentar. É assim em *Mamazônia, a última floresta* (LUCCAS, 1996); em *2000 Nordestes* (AMORIM; MENDES, 2000); e em *Descaminhos* (ROCHA; FERNANDES; BAXTER; FLORES; AUGUSTO; HBL; MENDEZ; ABUD, 2007). Os dois últimos filmes são parecidos em seus objetivos, uma vez que *2000 Nordestes* pretende – através de uma viagem que percorre o Ceará, o Rio Grande do Norte, a Paraíba e Pernambuco, até chegar à Bahia – fazer um levantamento do imaginário nordestino contemporâneo; já em *Descaminhos*, os trechos explorados são Minas

⁸³ Sinopse do filme. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=021456&format=detailed.pft>>. Acesso em: 25 fev 2014.

Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e Bahia, buscando depoimentos de pessoas distintas que possuem em comum a relação com o trem – uma vez que são percorridos trechos ferroviários.

2000 Nordestes, dirigido por Vicente Amorim e David França Mendes – integrantes, também, da equipe responsável pelo *road movie* ficcional *O Caminho das Nuvens* (AMORIM, 2003) – apresenta o imaginário do nordestino através de inúmeros depoimentos, nos quais os entrevistados falam de seus desejos, decepções, crenças, lazer e, ainda, da necessidade de deixar sua própria terra em busca de uma vida melhor. Seu estilo se aproxima de outro documentário de estrada, intitulado *Caroneiros* (RUPP, 2006). Nesse filme, uma equipe de produção viaja pela América do Sul em dois fuscas, parando, em diversos momentos, para oferecer carona. Os protagonistas são justamente esses caroneiros, uma vez que o filme está centrado no que eles pensam sobre o povo latino-americano, nas possíveis rivalidades, na política, na cultura, nos meios de comunicação, no Mercosul etc. Eles são chilenos, argentinos, uruguaios, paraguaios e brasileiros e contam o que pensam sobre a identidade latino-americana (uma das perguntas é algo do tipo “você se sente um latino-americano?”), tendo em comum a fala de que estamos mais próximos dos Estados Unidos – especialmente culturalmente –, do que dos nossos “países irmãos”. As entrevistas são todas feitas no interior dos veículos, com os carros em movimento, durante a viagem. O documentário intercala cenas de depoimentos dos caroneiros com as paisagens da estrada; assim, além de a estrada ser cenário e palco principal para o desenvolvimento da trama, também é a razão de ser do filme, pois os entrevistados estão nela e pertencem a ela, ainda que momentaneamente.

Outro documentário que apresenta o cotidiano de pessoas que pertencem à estrada e nela habitam é *Andarilho* (2006), de Cao Guimarães. O filme, como o próprio nome sugere, é sobre três andarilhos que percorrem sozinhos caminhos, que moram na estrada, lugar de passagem. Eles estão à beira da estrada e dão depoimentos sobre sua existência, ao passo que o documentário tenta captar o modo de vida dessas pessoas. O andarilho é, por definição, aquele que perambula, sem lugar fixo. Sem ter destino, a estrada lhe parece seu lugar natural, já que é um solitário, aquele que não encontra lugar e laços na sociedade.

Essa noção, da estrada como um lugar de reflexão, também está presente no premiado *Olhe pra mim de novo* (PRISCILLA; GOIFMAN, 2011). Esse trata das novas configurações de família no sertão nordestino, com destaque para Sylvio Luccio, um transexual masculino. Sylvio apresenta uma história de vida tão interessante que os diretores resolveram modificar o roteiro inicial e centralizar a história nele, que “nasceu mulher, tornou-se lésbica, e agora é homem”, em suas próprias palavras. Então, os diretores resolvem – ao contrário de

Caroneiros (RUPP, 2006), cuja centralidade está em dialogar com quem já está na estrada – levar Sylvio para a estrada.

Nossa proposta, de viajar com o Sylvio em um *road movie*, foi a de tirar o personagem de sua “zona de conforto”. Na pequena cidade de Pacatuba (localizada no estado do Ceará), na qual vive, todos o conhecem e mesmo com o preconceito existindo, ele é respeitado. Levá-lo em nossa viagem foi abrir o filme ao desconhecido e ao acaso, aspecto que julgamos fundamental em um documentário. Pouco a pouco Sylvio foi se deparando com famílias e questões relacionadas à genética, ao DNA, sexualidade etc. Uma metodologia de olhar baseada no movimento.⁸⁴

Desse modo, Sylvio acompanha os diretores numa viagem pelo sertão, atravessando os estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Ao mesmo tempo em que a equipe encontra novas formas de configuração de família, centradas na maternidade, Sylvio expõe suas próprias angústias pessoais, de ser um transexual masculino vivendo no sertão nordestino, “uma região marcada pelo forte calor, pobreza e também pela cobrança de extrema virilidade do homem”⁸⁵.

Olhe pra mim de novo é um documentário no qual a estrada simboliza uma busca, metafórica e literal, pela compreensão de novas formas familiares e de gênero. Nesse sentido, acompanhamos a busca de Sylvio – seu desejo de realizar uma cirurgia e de ter um filho com a companheira –, bem como a de outros grupos que a equipe encontra pelo caminho. Sylvio, então, é colocado para dialogar com essas pessoas que, como ele, são discriminadas pela sociedade. É aí que melhor se justifica a escolha do formato *road movie*, já que a estrada nos parece ser o lugar dos socialmente desajustados, que acabam não encontrando seu lugar na sociedade de origem. As cenas nas quais Sylvio é filmado sozinho, nas estradas desertas e quentes, simbolizam claramente seu percurso solitário e, muitas vezes, desesperançado⁸⁶.

⁸⁴ Depoimento dos diretores do documentário. Disponível em: <<http://olhepramimdenovo.wordpress.com/visao-dos-diretores/>>. Acesso em: 26 fev 2014.

⁸⁵ Frase retirada da sinopse do filme, disponível em: <<https://olhepramimdenovo.wordpress.com/sinopse/>>. Acesso em: 04 fev 2016.

⁸⁶ Disponível em: <<http://olhepramimdenovo.wordpress.com/imprensa/#jp-carousel-61>>. Acesso em: 26 fev 2014.

Fotograma 3: Imagem do filme *Olhe pra mim de novo*

Fonte: Arquivo Pessoal

Sylvio é retratado no documentário, mas ele poderia possivelmente ser um personagem de *filme de estrada* ficcional. Isto porque a estrada muitas vezes é representada no cinema como o lugar daqueles que estão buscando ou fugindo de algo, estão na estrada porque, em geral, não pertencem à sociedade. E é por isso que muitos autores consideram o *road movie* como o gênero do *outsider*, da minoria social. Este esforço, de tentar mapear socialmente o protagonista do *filme de estrada* nacional, será feito a seguir.

2.4 A construção social do protagonista do *road movie* brasileiro

Como demonstrado anteriormente, no esforço de caracterizarmos o *road movie* brasileiro, podemos observar neste gênero cinematográfico a predominância de personagens masculinos, que viajam geralmente em dupla, jovens e marginais (*outsiders*). O protagonista do *filme de estrada* é associado como um *outsider*, no sentido em que pode ser considerado como um tipo que não se encaixa na cultura dominante e por isso busca a estrada, como fuga e também como forma de liberdade (COHAN; HARK, 1997; LADERMAN, 2002; CORREA, 2006).

E no Brasil, como o *filme de estrada* é retratado? Os protagonistas são iguais aos mapeados pelos autores que tiveram o *road movie* norte-americano como objeto de pesquisa? Em certo grau há semelhanças, o homem *outsider* é o protagonista mais comum do *filme de estrada*, mas também há diferenças, porque as configurações sociais e de gênero do

protagonista refletem a maneira como o próprio brasileiro se representa. Ser *outsider* aqui pressupõe determinadas características próprias da nossa cultura.

Ademais, há algo recorrente nos filmes deste gênero, no Brasil, que é a presença da fé e da religião, algo que aparece com frequência nos filmes, sendo, todavia, representada de maneiras diferentes. *Em Deus e o diabo na terra do sol* (ROCHA, 1964), a religião é um escape, uma alienação; por mais que Manoel fique tentado a seguir o beato/santo Sebastião – ao que Rosa se opõe –, os fiéis são quase todos massacrados por Antônio das Mortes, porque a fé é capaz de cegar, é também uma forma poderosa de controle, e Glauber Rocha quer que seus protagonistas sejam, enfim, livres. Não obstante, a religião, a fé, é algo que exerce profundo impacto no Brasil, em especial no sertão: aparece em *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974), logo no início do filme, mostrando o Círio de Nazaré, em Belém do Pará; em *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979) nas procissões do povo contra a seca; em *Central do Brasil* (SALLES, 1998), quando Dora, em meio a uma procissão, procurando por Josué, tem uma vertigem. Todavia dois filmes são ainda mais emblemáticos, porque a história se desenvolve em torno da fé, são eles: *Deus é Brasileiro* (DIEGUES, 2003), uma vez que o próprio Deus aparece no sertão, procurando seu substituto ideal, já que pretende uns dias de férias; e *O caminho das nuvens* (AMORIM, 2003), no qual – baseando-se numa história real – uma família resolve ir de bicicleta da Paraíba ao Rio de Janeiro. Motivados por uma enorme fé da família, em especial do pai (Romão, interpretado por Wagner Moura, cuja fé se manifesta principalmente na cena em que estão em Juazeiro do Norte, e ele levanta a mesa do *Padim Ciço*, pois não tem nenhum pecado), que acredita conseguir no Rio de Janeiro o seu emprego de mil reais por mês. Como é possível observar, a religião e fé são demonstradas, mais recentemente, com tons otimistas (ao contrário dos *filmes de estrada* dos anos 1960 e 1970), com a esperança e o sonho de uma vida melhor.

Assim, neste momento propomos refletir sobre a construção social do protagonista do *filme de estrada*⁸⁷. Para facilitar nossa investigação, partimos de duas características já apontadas e que são também recorrentes aqui: em primeiro lugar tentamos compreender quem é o *outsider* no cinema brasileiro, e posteriormente pretendemos refletir sobre como as questões de gênero – enquanto construção de identidade social e cultural do sexo – são manifestadas no *road movie* nacional.

⁸⁷ Estamos nos propondo a construir, dentre o conjunto de filmes que estamos analisando, um “tipo recorrente” do protagonista do *road movie* brasileiro, o que não impede que haja exceções. Contudo, para o propósito desta tese, trabalharemos com as características que aparecem recorrentemente nos filmes do gênero.

2.4.1 O *outsider* da estrada

Como previamente afirmado, o protagonista do *road movie* pode ser considerado o *outsider* por excelência do cinema. Esta assertiva foi fortemente ancorada a partir de *Sem Destino* (HOPPER, 1969), que então consolidou essa configuração do viajante no cinema como um *outsider*, no sentido que os personagens vão para estrada, pois não se encaixam na sociedade, seduzidos pela aparente liberdade que a estrada lhe promete (COHAN; KARK, 1997; CORREA, 2006). O objetivo deste tópico é, então, partindo deste pressuposto, procurar compreender este *outsider* e como ele é construído no *road movie* nacional, com a finalidade de mapear as características sociais que conformam este protagonista. A literatura sobre *outsiders* é profícua no campo das Ciências Sociais, sendo nosso norte neste momento os escritos de Howard Becker (2008) e Nibert Elias; John L. Scotson (2000). Embora haja diferenças expressivas nas definições e olhares dos autores citados, esses trabalhos contribuíram significativamente para as investigações que agora apresentamos.

Publicado originalmente em 1963, “*Outsiders – estudo da sociologia do desvio*”, de Howard Becker, se propõe a compreender a configuração do *outsider* na sociedade, pensando-o a partir do comportamento desviante, isto é, o *outsider* é aquele que rompe com alguma regra social. Para o autor, há duas possíveis abordagens para o tema: a primeira e mais comum, quando um indivíduo rompe com as normas previstas por um grupo, todos os grupos sociais fazem regras, e quando uma regra é imposta e uma pessoa presumivelmente a infringe, ela é vista como um tipo especial, como um *outsider*. Por outro lado, a pessoa rotulada como *outsider* por um grupo pode não aceitar a regra pela qual está sendo julgada e pode não encarar as pessoas que a julgam legitimamente autorizadas e competentes, então aqueles que infringem a regra podem pensar que seus juízes são os *outsiders* (BECKER, 2008).

Entretanto, como deixa claro em seu estudo, o autor não está preocupado com as características pessoais e sociais dos desviantes, mas no processo pelo qual eles passam a ser considerados *outsiders*, ou em outras palavras, na rotulação. O desvio traduz uma fuga às normas fixadas pelos grupos sociais, mas para ser considerado como desviante é necessário também se tornar objeto de uma acusação:

Desse ponto de vista, o desvio NÃO é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um 'infrator'. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal (BECKER, 2008, p. 22).

Este processo de rotulação é interessante porque envolve reações – interações – de outras pessoas ao comportamento. Ser rotulado como *outsider* depende de uma série de fatores complexos, um comportamento pode ser rotulado como *outsider* num momento e noutro não. Assim, ser considerado um *outsider*, para Becker (2008, p. 27), depende tanto da natureza do ato quanto do modo como determinadas pessoas reagem a ele. “Desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele”. Desse modo, ser rotulado como *outsider* ou rotular alguém como tal, é um diferencial de poder.

Este diferencial de poder revela um aspecto de natureza política do comportamento desviante, pois o desvio é criado pela sociedade, grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui certas punições sociais, e as aplicam a pessoas particulares de acordo com determinados interesses. Como o desvio é também a consequência das reações de outros ao ato de uma pessoa, não é possível “supor que essas pessoas cometeram realmente um ato desviante ou infringiram alguma regra, porque o processo de rotulação pode não ser infalível” (BECKER, 2008, p. 22), algumas pessoas podem ser rotuladas de *outsiders* sem terem de fato infringido alguma regra social, por outro lado muitos infratores podem escapar do rótulo (BECKER, 2008).

Esta característica determina o grau no qual um ato será tratado como desviante, pois as regras tendem a ser aplicadas mais a algumas pessoas que outras. Desse modo, quem é marginalizado socialmente tem mais chances de se tornar um *outsider*⁸⁸. É por isso que, para Becker, uma pessoa “normal” ou que pertence ao *establishment* (para usar um termo de Elias e Scotson) é mais capaz de controlar um impulso desviante, pensando nas consequências de ceder a ele, pois “já apostou demais em continuar a ser normal para se permitir ser dominada por impulsos não-convencionais” (BECKER, 2008, p. 38). Já a pessoa que não está dentro das normas convencionais pode “seguir seus impulsos, não apostou em nada em continuar a

⁸⁸ Apesar de o tradutor do livro deixar claro que na edição anterior optou-se por traduzir *outsider* por marginais e desviantes, nossa leitura não entende que há simultaneidade nos significados de *outsider* e marginal. Assim, partimos da ideia de que o *outsider* é aquele rotulado como o infringente de determinada regra social, e o marginal social aquele que está à margem do sistema, uma minoria social. Contudo, há íntima relação entre os termos, que serão desenvolvidas durante o texto.

parecer convencional” (BECKER, 2008, p. 38). E é por isso que é mais fácil ao marginalizado se tornar um *outsider*.

Becker (2008) está preocupado com questões macro na sociedade, e para isso estuda o comportamento desviante em temas, como o uso da maconha e os músicos de casas noturnas. Sua pesquisa admite que uma sociedade tenha muitos grupos, cada qual com seu conjunto de regras; ora, um indivíduo pertence a vários grupos ao mesmo tempo, o que revela a complexidade de se pensar no comportamento desviante, pois uma pessoa pode ser considerada *outsider* em um grupo e noutro não.

Já Nibert Elias e John L. Scotson, no livro “*Os Estabelecidos e os Outsiders*” lançado pela primeira vez em 1965, possuíram uma visão microsocial quando analisaram as relações entre os estabelecidos e os *outsiders* na comunidade inglesa – de nome fictício – Winston Parva. O estudo, realizado na década de 1950, buscou compreender, através de uma ampla pesquisa – que contou com etnografia, entrevistas e pesquisa documental – a lógica da configuração social a partir das relações estabelecidas entre três diferentes bairros vizinhos. Esses grupos não possuíam diferenças entre padrões habitacionais, na nacionalidade, na ascendência étnica, raça, tipo de ocupação, renda ou nível educacional, a distinção era promovida pelo pertencimento, a única diferença entre eles era o fato de um grupo se compor de antigos residentes, instalados na região há mais de duas gerações, ao passo que os demais grupos eram formados por recém-chegados.

Mas os autores deixam claro no texto que as questões apresentadas na comunidade Winston Parva eram miniaturas do que eles chamaram de um “tema universal”: “vez por outra podemos observar que os membros dos grupos mais poderosos que outros grupos interdependentes se pensam a si mesmos (se auto-representam) como humanamente superiores” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 19). E é por isso que recorrentemente no texto os autores fazem referências a outros grupos sociais, considerados *outsiders* em outras culturas.

Para Elias e Scotson (2000) há uma relação de oposição entre os estabelecidos (*established*) e os *outsiders*, que são os não-membros da “boa sociedade”, os que estão fora dela. Esta relação entre estabelecidos e *outsiders* não são opostos irreconciliáveis, mas sim polaridades complementares e interdependentes. Esta é uma relação de interdependência que se configura em poder, os estabelecidos são os que estão numa posição privilegiada enquanto os *outsiders* são os que se encontram em posição contrária. Os *outsiders* formam, então, um conjunto heterogêneo de pessoas unidas por laços sociais menos intensos (ELIAS; SCOTSON, 2000).

Enquanto Becker está preocupado com o processo de rotulação, Elias e Scotson falam em preconceito social e estigmatização. Os autores esclarecem que o processo de estigmatização social nada tem a ver com a demonstração do desapareço de um indivíduo a outro. O estigma é uma arma usada pelos estabelecidos nas relações de poder para manter os *outsiders* sob controle. O exemplo de Winston Parva demonstrou que os membros do grupo estigmatizavam os de outros não por suas qualidades individuais, mas por pertencerem a um grupo considerado diferente e inferior. “Um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 23).

Para Becker, qualquer membro pode se tornar um *outsider* (e possivelmente o é em algum grupo ou momento de sua vida), todavia, o marginalizado social está mais propenso a isso; para Elias e Scotson, o marginalizado é *outsider*, embora nem sempre tenha relação direta com as diferenças raciais, étnica, religiosa, ou até mesmo econômica; cada sociedade em sua dinâmica irá estabelecer essas relações de poder, mas em geral as minorias trabalhadas pelos autores são tidas como *outsiders*, como os exemplos dos Burakumin no Japão ou a relação instituída entre conquistador e conquistado.

Neste aspecto, das relações de poder que constituem estabelecidos e *outsiders*, há uma confluência das ideias de Becker e Elias e Scotson, entre o grupo estabelecido há fortes e coesos laços sociais, que permitem rotular ou estigmatizar um grupo que seja distinto deles. A diferença é que, em Becker, ser um *outsider* pode ser uma escolha do indivíduo, enquanto que para Elias e Scotson é uma escolha dos estabelecidos, estes estigmatizam, muitas das vezes porque veem os *outsiders* como uma ameaça para sua estrutura social e poder. Assim, para integrar um grupo de estabelecidos cada indivíduo pertencente deve se submeter a normas específicas do grupo, sob pena de ser excluído, tendo como recompensa a participação na superioridade de um grupo e em seu carisma grupal singular.

Costumeiramente, os membros dos grupos *outsiders* são tidos como não observantes dessas normas e restrições. Essa é a imagem preponderante desses grupos entre os membros dos grupos estabelecidos. Os *outsiders*, tanto no caso de Winston Parva quanto noutros locais, são vistos – coletiva e individualmente – como anômicos. O contato mais íntimo com eles, portanto, é sentido como desagradável. [...] Como os *outsiders* são tidos como anômicos, o contato íntimo com eles faz pairar sobre os membros do grupo estabelecido a ameaça de uma ‘infecção anômica’: esses membros podem ficar sob a suspeita de estarem rompendo as normas e tabus de seu grupo; a rigor estariam rompendo essas normas pela simples associação com membros do grupo *outsider*. Assim, o contato com os *outsiders* ameaça o ‘inserido’ de ter seu status rebaixado dentro do grupo estabelecido (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 26).

A anomia para Elias e Scotson, ao contrário do que possa parecer, tem relação direta com estrutura social, pois todos os grupos de Winston Parva, até os mais desordeiros, eram setores estruturados e exibiam certo grau de regularidade e previsibilidade do comportamento social, assim os autores estão mais sintonizados com o conceito de anomia promovido por Durkheim⁸⁹.

Becker (2008, p. 42) chama atenção ao fato de que ser apanhado e rotulado como *outsider* tem importantes consequências para a participação social e para auto-imagem do indivíduo, sendo “a mais importante é uma mudança drástica em sua identidade pública. Cometer o ato impróprio e ser apanhado lhe confere novo status”. O indivíduo se revela um tipo de pessoa diferente e é rotulado, ocorre uma transformação, como verificamos em filmes como *Thelma & Louise* (SCOTT, 1991), quando, na estrada, Louise mata um agressor e elas têm de fugir; posteriormente, assaltam, explodem um caminhão e fogem da polícia; e no filme *Colegas* (GALVÃO, 2012), no qual os três amigos roubam e fogem da instituição que moram e da polícia. Em ambos os filmes citados, os protagonistas se tornam *outsiders* na estrada.

Se mapearmos os *road movies* brasileiros, podemos perceber a recorrência do protagonista pobre, que Souza (2009) chama provocativamente de “ralé”. A “ralé” estrutural brasileira se constitui de uma classe inteira de indivíduos excluída do acesso ao capital cultural e econômico, vítima de uma miséria existencial e moral. Uma classe de indivíduos com “estigma inato”, excluída de todas as oportunidades materiais e simbólicas de reconhecimento social, que se reproduz como mero “corpo”, “vendido a baixo preço, seja no trabalho das empregadas domésticas, seja como dispêndio de energia muscular no trabalho masculino desqualificado, seja ainda na realização literal da metáfora do ‘corpo’ à venda, como na prostituição” (SOUZA, 2009, p. 24).

Souza esclarece que sua concepção das classes sociais não é econômica, não é a renda que define o pertencimento a determinada classe. De modo que a renda seria, como demonstra o autor no decorrer de sua obra, consequência e não causa, “o que é sempre escondido e nunca percebido nessa questão é o fato de que as classes sociais se produzem e se reproduzem, antes de tudo, ‘afetivamente’, por herança familiar”. (SOUZA, 2009 p.404).

Essa herança familiar e afetiva constrói o que chama de “segunda natureza” social, que são valores incorporados de modo invisível, cotidianamente. Tais valores, como

⁸⁹ Para Émile Durkheim, anomia, em seu estudo sobre o suicídio, significa um tipo específico de estrutura social, de maneira que, quando prevalece um tipo especial de estrutura social, os índices de suicídio tendem a ser maiores. A visão de Durkheim é contrária a defendida posteriormente por Robert King Merton, que apresenta “estrutura social” e “anomia” como opostos, ou seja, onde há anomia, há pouca ou nenhuma “estrutura social” e o lugar é tomado pelo caos – na anomia a previsibilidade do comportamento social é inexistente.

autodisciplina, autocontrole, pensamento prospectivo (planejar o futuro), autoconfiança e autoestima são fundamentais para o sucesso na nossa sociedade moderna. “Sem eles os indivíduos estão fadados ao fracasso, ainda que resista, de modo dominante, a ideia de meritocracia, ou seja, a ideia de que cada um possui um resultado a partir de seus esforços e escolhas individuais” (SOUZA, 2009, p.406).

Esses valores, fundamentais para o sucesso na escola e no mercado, estão ausentes na “ralé” estrutural brasileira. Desse modo, essa classe social é marcada pela desestruturação familiar, as relações familiares são marcadas pelo domínio de “relações instrumentais” caracterizadas pelo abuso afetivo, a experiência da humilhação cotidiana é percebida como um fardo e como própria culpa (a ideologia da meritocracia é forte também na ralé), machismo e sexismo, falta de autodisciplina, autocontrole, pensamento prospectivo (“prisão no eterno hoje”), “sem que o ‘corpo’ seja transformado por autodisciplina e conhecimento útil passível de ser utilizado no mercado de trabalho competitivo, o que marca essa classe social como classe é precisamente sua redução social ao estatuto de ‘mero corpo’” (SOUZA, 2009 p.406). Todas essas características são, além de discutidas teoricamente, comprovadas empiricamente em uma série de estudos apresentados em diversos capítulos dispostos no livro e que procuram comprovar e analisar a situação social da “ralé”⁹⁰.

A “ralé” é tipo social que aparece na maior parte – e também nos mais representativos – dos *road movies* brasileiros, como *Deus e o Diabo na terra do sol* (ROCHA, 1964); *Vidas Secas* (SANTOS, 1963); *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974); *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979); *Central do Brasil* (SALLES, 1998); *Deus é brasileiro* (DIEGUES, 2003); *O caminho das nuvens* (AMORIM, 2003); *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005); *Tapete Vermelho* (PEREIRA, 2005); *À beira do caminho* (SILVEIRA, 2012).

Assim, o protagonista do *filme de estrada* nacional é, recorrentemente, a ralé, isto é, pertencente a grupos marginalizados na nossa sociedade. Este atributo é próprio do nosso cinema, que ajustou essas características na construção do gênero *road movie*. Outra característica que aparece preponderantemente nos filmes é o fato do protagonista pertencer às regiões norte e nordeste do Brasil⁹¹.

⁹⁰ Posteriormente, na análise fílmica, alguns desses estudos serão resgatados para nos auxiliar a compreender os personagens dos *road movies* analisados.

⁹¹ Os filmes operam e categorizam uma multiplicidade de imagens, marcadas e reconhecidas por estereótipos, presentes no senso comum e ancorados na discriminação econômica e política. No cinema brasileiro, o nordestino aparece muitas vezes associado à seca e à pobreza, e muitas vezes, é apresentado como uma pessoa (homem ou mulher) forte e corajosa.

A “ralé” no cinema foi tema de estudo da dissertação de Paula Diniz Lins, defendida em 2009, “O pobre em cena: representação no cinema brasileiro contemporâneo”. Lins está preocupada em entender as representações do pobre nos filmes compreendidos entre 1996 a 2006, enquadrando-os no que ela chama de três cenários: o pobre do sertão nordestino; o pobre em trânsito do norte para o sul, ou vice e versa; e o pobre da periferia urbana. Sua análise recai em determinados filmes, alguns deles *road movies* como *Central do Brasil* e *O caminho das nuvens*.

Quando analisa as representações do sertão nos filmes, afirma que tal área representa bem mais que um cenário, um elemento meramente espacial, pois traz consigo o imaginário de um país e da população pobre que o habita. Por conseguinte, nos filmes que apresentam o que chama de “pobre sertanejo” como protagonista, a paisagem do sertão – exposta como um personagem – é exibida através de panorâmicas externas frequentes, além de apresentarem uma lógica própria para a vida social deste protagonista, já que “tão distantes do ‘mundo’ não estão sujeitos aos códigos moralistas e demais regras sociais que o regem” (LINS, 2009, p. 63).

“Na tentativa de traçar um perfil da imagem do pobre que este cenário nos remete, encontramos personagens vítimas de um projeto falho de nação, marcado pelo grande fosso entre urbano e rural, sul e norte” (LINS, 2009, p. 68). Este personagem, o “pobre sertanejo”, é marcado, de acordo com os resultados de pesquisa da autora, pelo abandono, o não-pertencimento e a esperança direcionada a outro local que não seja aquele onde vivem. O que leva ao que a autora chama de segundo cenário, que retrata também o “pobre” como protagonista, mas que está em uma situação de trânsito. Esta será delimitada por *road movies* que apresentam a estrada como um projeto de transformação, tanto individual – redenção – como de mudança de vida, para fugir da pobreza, como o caso do filme *O caminho das nuvens*. O filme de estrada representa ali, a este tipo de personagem, um novo começo sem as amarras do passado.

Contudo, em determinados filmes, a estrada é apresentada como local de morada, numa representação explícita de que os personagens vivem – e estão – às margens. É o que acontece em *Bye, bye Brasil*, no qual os protagonistas compõem uma trupe circense que vive viajando de cidade em cidade no nordeste brasileiro, e *Iracema, uma transa amazônica*, protagonizado por um caminhoneiro e uma prostituta, “mulher de beira de estrada”. Aliás, o caminhoneiro é uma figura regular nos *road movies* brasileiros, como em *Iracema; Jorge, um brasileiro; Motorista sem limites* e *À beira do caminho*.

Ralé, sertanejo, caminhoneiro, prostituta, todas essas são categorias de grupos sociais que pertencem à margem da sociedade brasileira, dado que não pertencem à “boa sociedade” de Elias e Scotson (2000), e, portanto, na visão desses autores, já seriam considerados *outsiders*. São eles que compõem o panorama dos *outsiders* do *filme de estrada* brasileiro.

Contudo, Becker (2008) nos permite uma diferente interpretação, para o autor o *outsider* é aquele que rompe com determinada regra social e é rotulado por tal ação. Assim, os grupos que compõem minorias sociais são marginalizados, mas não necessariamente *outsiders*. Por estarem à margem do sistema, possuem uma maior propensão a se tornar um *outsider* (impulso forte que acomete cada um de nós em algum momento da vida). Se analisarmos os *road movies* brasileiros, podemos concluir que seus protagonistas pertencem ao que chamamos aqui de minoria social, entretanto, ainda não são *outsiders*. É na estrada, justamente, que os personagens ou vão se tornar *outsiders*, ou se revelarão enquanto tais.

Este caso é frequente nos filmes analisados, mas não é unânime. Manoel e Rosa em *Deus e o diabo na terra do sol*, pegam a estrada para fugir de um crime cometido, pois Manoel matara o coronel da região. Em *À beira do caminho*, é durante o percurso que ficamos sabendo que o caminhoneiro João se sente culpado pelo acidente fatal com sua esposa. Em *Colegas e Cinemas, aspirinas e urubus*, os protagonistas são marginalizados: garotos com Síndrome de Down no primeiro filme, e uma dupla formada por um estrangeiro e um nordestino pobre percorrendo o sertão. Eles se tornam *outsiders*, no sentido de desviar das regras sociais, quando estão na estrada. Lá eles roubam (como o trio de amigos em *Colegas*) e resolvem fugir, como em *Cinema, aspirinas e urubus*.

É na estrada que fica ainda mais evidente a configuração do *outsider*, pois ele precisa da estrada, como fuga ou sensação de liberdade, pois não se encaixa nas regras sociais estipuladas na cidade/civilização.

2.4.2 As representações da mulher no *filme de estrada* nacional

Ao analisarmos os filmes que se enquadram no gênero cinematográfico *road movie*, podemos observar um padrão: a maioria é composta por protagonistas homens –brancos e heterossexuais. Este dado não é em si especial, posto que este tipo personifica a maioria representada no cinema, em diversos tipos de gêneros (pensando no cinema ocidental).

Entretanto, compreender o protagonista do *road movie* nacional em termos de gênero⁹² enquanto construção sociocultural das identidades sexuais é um dos aspectos importantes para conseguirmos mapear socialmente tal personagem e o gênero cinematográfico correspondente.

Se o protagonista do *road movie* é um *outsider*, como pudemos comprovar anteriormente, é – ou pelo menos deveria ser – comum encontrarmos histórias protagonizadas por minorias sociais. Estes são os casos dos filmes: *Priscilla, a rainha do deserto* (ELIOTT, 1994) e *Transamérica* (TUCKER, 2006)⁹³. *Priscilla* é um filme australiano, protagonizado por duas *drag queens*, Anthony (Hugo Weaving) e Adam (Guy Pearce), e a transexual Bernadette (Terence Stamp). Elas são contratadas para realizar um show numa cidade remota localizada no deserto australiano e realizam o percurso a partir de Sydney no ônibus batizado de *Priscilla*. O filme se passa praticamente todo na estrada e é na viagem – a bordo do *Priscilla* ou nas paradas – que vamos conhecendo melhor as protagonistas.

Transamérica é um filme norte-americano cuja protagonista, Sabrina Claire Osbourne, Bree (Felicity Huffman), é uma transexual que está prestes a realizar uma cirurgia genital, mas descobre que tem um filho de 17 anos que necessita de ajuda. Sua psicóloga não a autoriza a fazer a cirurgia antes que ela resolva esse questão, de maneira que Bree viaja até Nova Iorque a fim de encontrar seu filho. Sem saber que Bree é, na verdade, seu pai, Toby (Kevin Zegers) resolve ir junto para Los Angeles tentar a carreira de ator (mas na realidade ele deseja encontrar o pai, pois sabe que mora na Califórnia). Os dois fazem o percurso de carro e a história se desenvolve a partir da estrada. A personalidade contrastante dos dois, Bree é uma pessoa sensível e delicada (muito parecida com a transexual Bernadette de *Priscilla*) e Toby um adolescente rebelde, vão sendo desdobradas, e quanto mais tempo eles na viagem, mais vão se revelando. Assim como em *Priscilla*, o mote está na relação de um travesti (em *Transamérica*, uma transexual) com seu filho menino/adolescente.

Contudo neste tópico desejamos, além, chamar atenção da representação da mulher nos *road movies*. As mulheres sempre estiveram presentes nesta modalidade de filme, como em

⁹² Gênero é uma categoria que trata do processo de construção dos papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres, de forma relacional e histórica. De maneira geral, a diferença está entre sexo, que é biológico, e gênero, que é uma construção social. Apesar de não haver – necessariamente – uma relação direta entre sexo e gênero, as sociedades humanas tendem a valorizar a diferenciação biológica, atribuindo aos dois sexos funções diferentes no corpo social, “elas lhe aplicam uma ‘gramática’: um gênero (um tipo) ‘feminino’ é culturalmente imposto à fêmea para que se torne uma mulher social, e um gênero ‘masculino’ ao macho, para que se torne um homem social. [...] Alguns fenômenos marginais das nossas sociedades modernas mostraram que definições de sexo e gênero, assim como as fronteiras entre sexos e/ou entre gêneros não são tão claras” (HIRATA et al, p. 223-224, 2009).

⁹³ Robert Lang escreveu sobre a associação do universo gay e o gênero *road movie* em seu artigo: “My Own Private Idaho and the new queer road movies” (1997).

Aconteceu naquela noite (Frank Capra), filme de 1934, ou *Vinhas da Ira* (John Ford), de 1940, entretanto, até então, as jamais se encontravam sozinhas na estrada, mas sim amparadas por um cavalheiro (como em *Aconteceu...*), com a estrada se apresentando como pano de fundo para o desenrolar de um romance; ou ainda se encontravam amparadas pela família (como em *Vinhas da Ira*), e, neste caso, a estrada funcionava como denúncia social e a família como último recurso de força e luta. Outros *road movies* famosos também foram protagonizados por mulheres, como *Bonnie e Clyde* (PENN, 1967), mas seguiram o mesmo padrão anteriormente descrito. Isto até 1991, quando Ridley Scott lança *Thelma e Louise*, filme que revolucionou o gênero e a representação da mulher no cinema.

Thelma e Louise (SCOTT, 1991) é um filme baseado na história das duas amigas cujos nomes dão título ao filme. Louise (Susan Sarandon) é uma garçonete independente, organizada e amiga de Thelma (Geena Davis), uma mulher desorganizada, infantil e casada com um homem que a trata com descaso, o qual considera sua esposa como uma posse, um objeto. Louise convida Thelma para passar o fim de semana num chalé que um amigo emprestou, e Thelma parte com Louise sem avisar ao marido. Destarte, o filme se torna oficialmente um *road movie* centrado na fuga: num primeiro momento elas estão fugindo da vida, do marido e namorado, e depois literalmente fugindo da polícia.

Isso porque, ao pararem num bar, Thelma e Louise conhecem Harlan, um homem aparentemente com boas intenções, que se interessa por Thelma, lhe paga bebidas, a leva para dançar, quando ela se sente um mal-estar, a conduz para fora do bar no intuito de lhe ajudar, mas posteriormente tenta estuprá-la; quando ele está prestes a consumir o ato, Louise chega armada, matando-o, por fim. Depois do acontecido, Thelma tenta persuadir Louise a procurar a polícia para relatar o acontecido, mas ela já lhe garante: “pessoas viram vocês dançando de rosto colado! Quem vai acreditar nisso? Não vivemos nesse mundo!” (THELMA..., 1991, 23:25).

Então as amigas iniciam uma jornada de fuga, na qual vários percalços acontecem durante o caminho e que resultam numa transformação de ambas, especialmente Thelma, que passa à sensação de ter encontrado na estrada uma revelação, se descobrindo, portanto, mais forte, decidida e livre.

Mas, podemos nos indagar: e no caso brasileiro, como as mulheres são representadas no nosso cinema? Assim como é possível observar no panorama mundial, a maioria dos protagonistas dos *filmes de estrada* são homens, não obstante, em parte considerável dos filmes, dividam o protagonismo com mulheres, como é o caso *Deus e o diabo na terra do Sol* (ROCHA, 1964); *Vidas Secas* (SANTOS, 1963), *Iracema, uma transa amazônica*

(BODANZKY; SENNA, 1974); *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979), *O caminho das nuvens* (AMORIM, 2003); *Tapete vermelho* (PEREIRA, 2005). Embora sejam protagonizados por casais – ou famílias –, a representação da mulher se repete em filmes como *Deus e o diabo*; *Vidas Secas*; *O caminho das nuvens*; *Tapete vermelho*. Nestes, a mulher é sempre forte, persistente, mas de certa forma resistente aos sonhos e ideais do homem/marido. É Rosa quem resiste ao beato/santo Sebastião, o qual Manoel deseja tanto seguir em *Deus e o diabo...*; Sinhá Vitória exige uma vida mais digna e é mais realista do que Fabiano em *Vidas Secas*; é Romão, em *Caminho das nuvens*, quem insiste no sonho de chegar de bicicleta ao Rio de Janeiro para conseguir um emprego e receber mil reais por mês, mesmo sacrificando toda a família e, muitas vezes, contra a vontade de sua esposa, Rose.

Há ainda dois filmes cujo papel das mulheres é central para o desenvolvimento da trama, são eles: *Mar de Rosas* (SOARES, 1977) e *Central do Brasil* (SALLES, 1998), o primeiro protagonizado por duas mulheres, mãe e filha (Norma Bengell e Cristina Pereira) e o segundo por uma professora aposentada e um menino (Fernanda Montenegro e Vinícius de Oliveira). Em *Central do Brasil*, Dora (Fernanda Montenegro) é uma professora aposentada que trabalha transcrevendo cartas para analfabetos na Central do Brasil, e Josué (Vinícius de Oliveira) um menino, que ao perder a mãe atropelada, deixa de possuir qualquer vínculo com o Rio de Janeiro, desejando, assim, voltar ao sertão nordestino em busca de seu pai. Dora acompanhará Josué, e durante a viagem, na estrada, a relação entre os dois se estreitará. De uma mulher amargurada com a vida, Dora se tornará uma mulher mais terna e amável. Contudo, essa transformação só se dá quando Dora incorpora a clássica função de mãe, através da relação mãe e filho que desenvolve com Josué.

Mar de Rosas (1977) tem, além de mulheres como protagonistas, uma diretora e roteirista mulher⁹⁴: Ana Carolina Soares. Este foi o primeiro de uma trilogia sua, composta posteriormente por *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987), sendo que todos têm em comum a investigação da condição feminina, ainda que os três filmes explorem épocas distintas, como a infância, a adolescência e a maturidade. *Mar de Rosas* já apresenta, em seu plano inicial, uma parada na estrada – um casal e sua filha estão viajando, de São Paulo para o Rio de Janeiro. No interior do carro, Felicidade (Norma Bengell) e Sérgio (Hugo Carvana), pais de Betinha (Cristina Pereira), discutem sobre seu relacionamento. Num filme que centraliza a questão do diálogo – muitas vezes histórico –, a viagem, a estrada e o interior do carro são boas escolhas, ainda que haja o desejo de fuga – simbolizado na estrada –, não

⁹⁴ *Mar de Rosas* e *Hotel Atlântico* são os únicos, dos filmes selecionados e ditados nesta tese como *road movies* brasileiros, dirigidos por mulheres.

obstante, dentro do carro, isto é, em seu interior, não há fuga possível, de maneira que o diálogo é priorizado. Dessa maneira, a primeira fala do filme é do irônico nome dado à esposa/mãe, Felicidade: “Me deixa falar”! A discussão entre o casal segue, até que param num hotel e Felicidade, após uma briga e pensando ter matado o marido, foge com a filha.

Assim temos um *road movie* de fuga, mas a partir daí será dado um *close* na relação conturbada entre mãe e filha. Na fuga, a dupla percebe que está sendo seguida por um fusca preto, cujo motorista, Orlando (Otávio Augusto) posteriormente se junta às duas para prosseguir viagem. *Mar de Rosas* está centralizado nas pequenas violências que são praticadas quando observamos de perto uma determinada relação, seja nas falas verborrágicas de Felicidade (e posteriormente de Dona Niobi – Myriam Muniz – e Dr. Dirceu – Ary Fontoura –, um casal que a ajuda quando é atropelada), seja nas atitudes de Betinha, uma menina que fala pouco durante o filme, mas que se comunica nas suas violentas atitudes com relação à mãe (dentro do carro, quando pinta seu rosto e fura com alfinete seu pescoço; coloca fogo em suas pernas no posto de gasolina; coloca uma gilete dentro do sabonete que a mãe usará; enche de areia uma sala onde a mãe se encontra e, ao final, quando joga a mãe do trem em movimento). É na estrada, na viagem São Paulo-Rio de Janeiro; na fuga e posteriormente no retorno à cidade de origem, que os meandros desta relação são expostos e intensificados.

Samuel Paiva, em seu artigo de 2011, “A estrada das mulheres em filmes brasileiros dos anos 1970”, analisa as perspectivas das mulheres em dois filmes: *Mar de Rosas* e *Iracema, uma transa amazônica*. No entender de Paiva (2011b), esses filmes são importantes, pois pertencem a uma década na qual ascende as abordagens feministas na crítica cinematográfica, a partir de estudos como os de Laura Mulvey e Elizabeth Ann Kaplan⁹⁵, autoras norte-americanas. O objetivo do autor é tentar perceber como são reverberados no Brasil esses questionamentos.

Ambos os filmes foram realizados numa década cuja teoria feminista ganhava força e impulso no mundo e no Brasil. Ora, mesmo que as mulheres destes filmes sejam submissas, há aparentemente aí uma crítica ao papel da mulher na nossa sociedade (numa entrevista sobre o filme *Bye, bye Brasil* o jornalista afirma “os dois personagens principais são claramente machistas”, e o diretor do filme, Cacá Diegues, responde: “essas duas mulheres do filme não tinham como não serem submissas”⁹⁶). As autoras Alcilene Cavalcante e Karla Holanda discutiram o papel da mulher no cinema destes anos no artigo: “Feminino plural:

⁹⁵ As autoras são importantes na teorização feminista sobre o cinema e suas preocupações sobre a representação das mulheres a partir das imagens e da relação do público com o cinema, especialmente a partir de conceitos psicanalíticos.

⁹⁶ Fonte: “Durante os debates, um diretor feliz”, *Jornal do Brasil*, 30 set, 1980.

história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970” (2013). As autoras realizaram um levantamento a partir do qual concluíram que, na década mencionada, nove diretoras produziram dez filmes; sendo que a análise delas recai sobre o filme *Feminismo Plural* (FIGUEIREDO, 1976). A década de 70 é importante, pois os movimentos feministas ganhavam força em suas contestações do papel social da mulher – inserida numa cultura de dominação masculina – e da política do corpo – ligadas ao prazer, contracepção e aborto. Algumas autoras, como Mulvey (1983), se debruçaram em compreender as representações da mulher no cinema, que eram estereotipadas e a serviço da cultura patriarcal. No Brasil, as ideias feministas também reverberaram, e filmes dirigidos por mulheres e cuja questão feminina é central foram lançados como o já comentado *Mar de Rosas*, o *Feminino Plural* e o média metragem *Mulheres de cinema*, 1976, de Ana Maria Magalhães, o qual tratava sobre a participação da mulher – como atriz ou da equipe técnica – ao longo da história do cinema nacional (CAVALCANTE; HOLANDA, 2013).

Ainda na mesma década, tanto em *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974) como *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979) apresentam as mulheres protagonistas de forma aproximada. Em *Iracema...*, a protagonista que dá nome ao filme, é uma menina, uma índia que encontra na prostituição sua maneira de lidar com e ganhar a vida. Ela encontrará Tião Brasil Grande, um caminhoneiro gaúcho e ufanista que representa a ideologia do milagre econômico brasileiro. O filme é produzido durante a ditadura militar do Brasil, e a crítica dos diretores é clara: de um lado, Tião, homem branco do sul, que representa a ideologia militar, de outro lado Iracema, mulher, índia, que representa o explorado, o autóctone de uma região que supostamente deveria simbolizar o avanço e desenvolvimento do país. Iracema segue viagem com Tião, e a todo o momento está clara esta relação explorado/explorador; Tião exerce violência contra Iracema de várias maneiras, a chama de burra, a destrata, e a abandona no lugar que considera como seu por direito: à beira da estrada, já que se trata de uma “mulher de estrada”, da rua. O encontro da índia com o branco do sul resulta em errância pela Transamazônica e abandono no meio da estrada (como no romance de José de Alencar).

Em *Bye, bye Brasil*, algo próximo é também retratado: as personagens são duas facetas da mulher explorada: por um lado, Salomé (Betty Faria), sensual e atraente, uma mulher que vive com a trupe na estrada, mas que se vale de seu corpo e de sua exploração para ganhar a vida (acontece em vários momentos, Salomé é um objeto a ser barganhado por Lorde Cigano – José Wilker –, ao ser oferecida ao político de uma região, ao ter que enfrentar a miséria provocada pelo próprio Lorde Cigano ao perder todo patrimônio no jogo, e tendo, desse

modo, que se prostituir); a outra personagem é Dasdô (Zaira Zambelli), uma mulher virtuosa, casada com Ciço (Fábio Júnior) e sua companheira, mãe (ela, ainda que grávida, se conduz à estrada, e é nela que sua filha nasce) e submissa, já que suporta a traição do marido e não o abandona, permanecendo quase sem voz alguma durante todo o filme.

Raquel Gerber, ao analisar o papel das duas mulheres, Iracema e Salomé, em seu texto “*Bye bye Brasil e outros caminhos do cinema novo ou Bye bye Iracema ou o poder do falo*” (1980), conclui que há uma diferença entre as duas protagonistas, em *Bye bye Brasil*, Salomé é a força vital que mantém o funcionamento da história, é ela – sob os designios de Lord Cigano, há que se deixar claro – que vende seu corpo e fornece condições financeiras de viver, muda o rumo da história e termina – como destaca Gerber – dirigindo o novo caminhão da caravana Rolidey (agora com Ípsilon). Já Iracema é uma mulher denegrada e explorada, com um final conformista.

Segundo Ismail Xavier, em “A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano” (1997), em geral a mãe/figura feminina é uma alegoria de origem nos filmes, ao passo que, quando a mulher se perde ou é violada, trata-se de uma alegoria da invasão e da agressão imperialistas. Nesse sentido, Xavier, comparando a Iracema do romance e do filme, assinala que se trata de uma figura feminina que representa: a “função nutriz e associada à nação emergente (caso do romance), para terminar na figura feminina trabalhada para figurar a invasão ‘civilizatória’ na metáfora do estupro (mulher e floresta se identificando com o país)” (XAVIER, 1997, p. 89).

Gerber (1980, p. 56) fala da estrada como uma alegoria do feminino, e o automóvel, por seu turno, uma alegoria do masculino; de semelhante modo, ela assim assinala acerca da floresta Amazônica apresentada em *Bye bye Brasil*: “através da grande estrada, símbolo feminino-útero materno penetrado pelo caminhão da caravana mambembe Rolidei, falo (adentrando) nossas matas virgens – símbolo de nossa decadente civilização”. Assim, tanto Xavier (1997) quanto Gerber (1980) atribuem à figura feminina, no cinema, a alegoria da origem e da estrada, sendo que, nestes dois filmes, a estrada é alegoria do Brasil, de maneira que há uma associação entre a mulher e a nação. Desse modo, nestes filmes, a estrada aponta para a possível origem de um novo país, no entanto, este novo Brasil, representado pelas mulheres protagonistas, é um país já explorado e devastado.

Tanto Iracema quanto Salomé, protagonistas de filmes famosos na cinematografia nacional e representativos do gênero *road movie* no Brasil, são mulheres da vida, prostitutas, que vivem na estrada. Essa associação, bem como a falta da representação da mulher no *filme de estrada*, pode ser compreendida a partir da dicotomia apresentada por Roberto DaMatta em

A casa e a rua (1997a). Para DaMatta, a casa e a rua⁹⁷ são categorias sociológicas fundamentais para a compreensão da sociedade brasileira, pois não designam apenas espaços geográficos, mas entidades morais e esferas de ação social⁹⁸.

Há entre a casa e a rua uma complementariedade, ao passo que a casa é um lugar da calma e da tranquilidade, um lugar moral, onde somos únicos e insubstituíveis, a rua é o lugar do movimento, do anonimato, do individualismo. Segundo o autor, os universos da rua e da casa são mais que espaços físicos, para nós, brasileiros, a rua e a casa formam uma espécie de perspectiva pela qual o mundo pode ser lido e interpretado, uma equação importante em nosso sistema de valores (DAMATTA, 1986). O autor dá uma série de exemplos de como classificamos a partir das categorias casa e rua, e dedica um capítulo a compreender a mulher, baseando sua análise no romance de Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), no qual estabelece a relação de Flor com a casa e Vadinho com a rua (DAMATTA, 1997a). Em outra publicação, o autor afirma que o espaço da rua é profundamente masculino, de modo que não é impensadamente que designar uma mulher como sendo *da rua* seja ofensivo.

Mas pode-se afirmar, sem correr o risco do exagero, que mesmo hoje, nesta era de transformação e mudanças rápidas, o homem é o englobador do mundo da rua, do mercado, do trabalho, da política e das leis, ao passo que a mulher engloba o mundo da casa, da família, das regras e costumes relativos à mesa e à hospitalidade (DAMATTA, 1986, p. 61).

Portanto, de acordo com o autor, na nossa sociedade brasileira, consideramos a casa como o espaço/lugar da mulher, e a rua – a estrada – como pertencente ao homem. É possível, portanto, encontrar neste ponto uma possível explicação para o fato de uma minoria de mulheres protagonizarem os *road movies* nacionais, sendo que algumas delas – que compõem filmes emblemáticos do gênero – são as “mulheres da rua”, de “beira de estrada”, pois, conforme a própria designação indica, o lugar feminino arquetípico é a casa, não a rua ou estrada.

Um filme que ilustra este argumento, lançado recentemente, é *A busca* (MOURA, 2013). Um *road movie* protagonizado por pessoas da classe média alta – fato que, por si só, já o diferencia de outros filmes do gênero. Os médicos Theo (Wagner Moura) e Branca

⁹⁷ DaMatta (1997a) ainda fala do espaço que chama “outro mundo” ou sobrenatural, que seria um espaço que faz com a casa e a rua um elo complementar.

⁹⁸ Souza (2009) realiza uma crítica à DaMatta por acreditar que as categorias casa e rua e suas representações para a sociedade brasileira podem ser associadas a ideias presentes no mito da brasilidade e no senso comum, mas são inviáveis para se compreender, de fato, a realidade da nossa sociedade. À parte dessa discussão, como estamos preocupados neste trabalho em entender os mitos nacionais que estão presentes nos *road movies* e compõem nossa identidade brasileira, essa dicotomia casa/rua será considerada.

(Mariana Lima) estão em crise no casamento, e o filho Pedro (Brás Antunes), de 15 anos, resolve fugir a cavalo de São Paulo ao Espírito Santo para conhecer o avô paterno, interpretado por Lima Duarte. A saga é a de Theo, que, sem saber o paradeiro do filho, precisa ir para a estrada buscando pistas de onde o filho possa estar. Ora, o filme trata – ou pelo menos é esta sua intenção primordial – sobre a transformação de Theo, um homem conflituoso e amargurado como pai, marido e filho; e que, no decorrer da jornada, após o contato com várias situações e pessoas, vai conhecendo melhor o filho e a si próprio, enfim, elementos típicos do *road movie* que simbolizam a estrada como uma jornada de reflexão e transformação. Entretanto, o mais interessante nesta obra é o fato de que enquanto Theo vai para a estrada, defrontando-se com os perigos que ela representa, Branca, mesmo angustiada com o sumiço do filho, permanece em casa, esperando notícias, ou um possível telefonema.

Todavia, a predominância masculina em *road movies* não é característica apenas do cinema brasileiro, e já foi estudado por outros autores, que analisaram seu próprio cinema. Para Laderman (2002), Cohan e Hark (1997) e também Correa (2006), o *road movie* norte-americano, desde os anos 1950, sempre foi formado pelo masculino, fortemente associado ao carro e à estrada, que constitui o imaginário masculino de fuga e liberdade do *establishment*. Shari Roberts, em seu texto “Western meets Eastwood” (1997), afirma que a aproximação entre os gêneros faroeste e *road movie* está justamente na concepção da identidade norte-americana em torno do individualismo, da agressividade e da masculinidade. Seu artigo está preocupado em pensar a questão do gênero, ou como a masculinidade é fortemente apresentada, sendo o elemento forte de ligação entre o faroeste e o *road movie*. Sua análise recai em Clint Eastwood, já que o ator representa, para o autor do texto, os pressupostos da ideia de masculinidade em ambos os gêneros cinematográficos.

Apesar dos dois gêneros cinematográficos serem próximos em suas características, há diferenças discrepantes na maneira através da qual a mulher é retratada em ambos. No faroeste, a mulher constitui uma imagem para ser olhada e apreciada, parte do aspecto voyeurista do espectador que pertence a uma sociedade patriarcal; portanto, a mulher dá suporte ao herói, serve para ser amada ou para ser salva pelo mocinho. Estes são os símbolos do cinema hollywoodiano, carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica. (MULVEY, 1983; KAPLAN, 1995)

No *filme de estrada*, a mulher é retratada de uma maneira diferente, posto que o *road movie* – pelo menos parte dos filmes que engendram o gênero – é “capaz de criar espaço, em termos estéticos e políticos, de contraposição a valores de um cinema dominante (segundo o

modelo hollywoodiano⁹⁹) em sua reprodução da cultura patriarcal” (PAIVA, 2011, p. 10). Contudo, ainda que haja uma abordagem diferente, a mulher ainda é minoria neste tipo de filme, e, uma vez apresentada, seu papel continua sendo marginal ou submisso – assim como acontece na sociedade –, posto que a estrada, concluímos, local de liberdade e autonomia, ainda não é seu lugar.

Nestes dois primeiros capítulos nos preocupamos em amparar teoricamente as teses deste trabalho, buscando, frequentemente, aproximar o objeto de estudo, o *road movie* brasileiro, ao tema proposto, a análise das identidades culturais nacionais. Procuramos, constantemente, costurar os assuntos, da identidade cultural nacional com o cinema, trazendo justificativas teóricas que embasam o tema escolhidos e exemplos práticos que o confirmam. Agora, nos próximos capítulos, nos propomos a demonstrar empiricamente, a partir da análise fílmica que foi descrita na introdução desta tese, se é possível reconhecer duas fases no *road movie* brasileiro (no período da década de 1960 a 2015) a partir das transformações que ocorrem nas identidades culturais brasileiras e que são refletidas nas maneiras como a estrada é representada nesta categoria fílmica. Deste modo, apoiados nas discussões teóricas construídas até então, buscaremos averiguar a hipótese de que as duas fases do *filme de estrada* nacional: a “Viagem Física” e a “Jornada Interior” têm íntima relação com a perspectiva de identidade cultural na nossa sociedade brasileira.

⁹⁹ O modelo de cinema hollywoodiano é aquele feito em escala industrial, baseado no tripé: “sistema de estúdio, que adequava o processo de realização de filmes a uma perspectiva capitalista de produção onde a racionalidade e o planejamento eram empregados para que o produto final, o filme, satisfizesse o objetivo de seus produtores; por um sistema de mitificação de atores e atrizes (o *star-system*) – que fascinava o público consumidor e dava aos produtos da indústria cinematográfica todo um aparato promocional e de atração de massas –; e por um código regulador de mensagens veiculadas nos filmes (o Código Hays) – que conseguia manter a harmonia entre Hollywood e as instituições guardiãs da moral da sociedade norte-americana” (GONÇALVES, 2003).

CAPÍTULO 3:
“VIAGEM FÍSICA”
A ESTRADA COMO ALEGORIA DA NAÇÃO BRASILEIRA

Conforme defendido previamente no item 2.2, a estrada tem um papel de destaque no cinema nacional, não apenas enquanto cenário físico, mas também como figura simbólica, cujas significações variam de acordo com a época e com as discussões em voga naquele momento do cinema brasileiro.

A intenção desse capítulo é apresentar um ciclo do cinema nacional em que a estrada foi utilizada como alegoria da nação brasileira. Seguindo a linha já presente na introdução desse trabalho, estamos considerando esse momento como primeira fase do *road movie* brasileiro, que convencionamos chamar aqui, nesta tese, de “Viagem Física”.

É justamente por considerarmos a estrada como uma das alegoria do Brasil que podemos observar a diferença ao que posteriormente iremos discutir como segunda fase, na qual a estrada representará a alegoria da jornada interior. Como pretendemos comprovar, esta modificação na representação da estrada é acompanhada pela maneira como as identidades culturais adquiriram novos significados em nossa sociedade.

Naquilo que estamos denominando como “Viagem Física”, observável no período que compreende do início dos anos 1960 até 1998, a ênfase é apresentar a estrada nos filmes, como um cenário capaz de articular discussões sobre a situação política e social do Brasil. É nela que algumas críticas são incorporadas na linguagem cinematográfica, na tentativa de representar física e simbolicamente o país.

Para construir nossa análise sobre esse panorama do *road movie* brasileiro, durante esse período de quase quarenta anos, este capítulo adotou como metodologia a coleta de dados chamada “etnografia filmica”, que consiste em estudar, ler e analisar os filmes escolhidos a partir de duas perspectivas: a primeira que permite apresentar o que está explicitado na obra, análise esta feita a partir de todas as ferramentas cinematográficas, como um estudo do roteiro, das falas, da montagem, da iluminação, do som, do cenário, do figurino, dentre outras ferramentas que são passíveis de interpretação; outra análise importante neste caso é o estudo das significações de alguns objetos simbólicos que estão dispostos no filme, especialmente

seguindo a linha proposta nesta tese em que buscamos investigar as alegorias da estrada presentes nos *road movies* aqui analisados.

Num primeiro momento foi importante fazer um levantamento de todos os filmes brasileiros lançados no período e que poderiam se encaixar no gênero *filme de estrada* (levando em conta as características do gênero que foram extensamente discutidas no item 2.1, quando se expôs o conceito de *road movie*); este procedimento foi realizado a partir do estudo teórico de obras acadêmicas que tratam do cinema nacional, pesquisa na Cinemateca Brasileira e consulta ao material existente em blogs e sites especializados no tema. Após um levantamento prévio, foi elaborada uma lista de aproximadamente 40 (quarenta) filmes que consideramos *road movies*. Posteriormente buscamos assistir a esses filmes, a fim de analisar, a partir das teorias previamente edificadas, quais desses seriam mais contundentes ao propósito desta tese. De todos da lista que foram estudados e pesquisados, 20 (vinte) servirão à discussão a ser travada neste momento, pois apresentam elementos importantes para o gênero cinematográfico sob estudo.

Contudo, buscando maior objetividade e clareza, desse conjunto, três foram escolhidos para serem submetidos à análise fílmica, sendo eles: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974), *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979) e *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988)¹⁰⁰. Todavia, antes da análise fílmica dos nossos objetos de pesquisa, acreditamos ser importante um breve comentário acerca dos outros *road movies* produzidos neste período, a fim de contextualizar o *filme de estrada* no interregno que estudamos.

O período que estamos analisando, da década de 1960 à década de 1990, é extenso e contou com vários momentos distintos e importantes para a cinematografia brasileira, como o Cinema Novo, Cinema Marginal, os “anos horríveis do cinema” (ORICCHIO, 2003) até o Cinema da Retomada. Em cada época diferente podemos encontrar representantes do gênero *road movie* como veremos a seguir.

O início da década 1960 inaugurou o projeto do Cinema Novo, que trouxe para o cinema uma visão crítica da sociedade brasileira, analisada a partir de suas contradições. A estrada aparece nesses filmes a fim de demonstrar uma condição precária, de errância, já que o povo não pertence a lugar nenhum. O deslocamento é motivado a partir de angústias, situações de miséria e desconforto dos personagens.

Filmes como *Aruanda* (NORONHA, 1960), *Os fuzis* (GUERRA, 1963); e *Vidas secas* (SANTOS, 1963) não são considerados casos exemplares do *road movie*, mas servem como

¹⁰⁰ Estes filmes foram escolhidos levando em consideração a hipótese levantada neste trabalho e por serem considerados casos exemplificativos do tema proposto.

inspiração, já que nos são apresentadas situações provocadas pela vida nômade, resultado de um ambiente insatisfatório. A estrada não é retratada como um símbolo vital de um *road movie*, que é cenário e personagem, já que não se apresenta como uma escolha, mas uma obrigação. Não é na estrada que a história se desenvolverá, ela é apenas um elemento necessário para o deslocamento.

Em *Aruanda* (NORONHA, 1960), a vida de remanescentes quilombolas é retratada e o filme exhibe as condições de subsistência que incluem a feitura de vasos de barro, o plantio e, ocasionalmente, a procura por outro lugar para viver, com solo mais fértil e disponibilidade de água em abundância. Eventualmente, a família recolhe seus poucos pertences, os coloca nos burros e “pega a estrada”. O mesmo acontece em *Vidas secas* (SANTOS, 1963) Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos e Baleia, a cachorra, estão em trânsito buscando um local com um mínimo de condições para sobreviver. O sonho de Sinhá Vitória é uma cama para dormir. O filme não se passa na estrada, apesar da família estar em trânsito, é uma família errante, que começa o filme sem destino e termina na mesma condição.

Os fuzis (GUERRA, 1963) conta a história de um grupo de militares que é convocado para uma cidade do sertão a fim de guardar um armazém de comida que corre o risco de ser invadido pela população faminta. Há um grupo que segue um religioso e um boi santo em romaria. A estrada aparece porque esse grupo, com fome numa terra precária e sem chuva, precisa estar em movimento, buscando uma alternativa. A estrada nesses três filmes apresenta-se como uma (talvez única) possibilidade de mudança, embora o enredo dos filmes não esteja centrado nela.

Isso se dá até *Deus e o diabo na terra do sol* (ROCHA, 1964). Apesar das semelhanças com os filmes acima descritos, há em *Deus...* distinções que evidenciam tratar-se de um típico *road movie*. As diferenças estão no motivo em “pegar a estrada” e no fato de o enredo se desenvolver a partir das situações que são colocadas pela estrada. Manoel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) também estão fugindo da pobreza, da fome e da seca, mas vão para a estrada com objetivo de fugir da punição, já que Manoel mata o coronel da região. É a partir do deslocamento e da estrada, que eles percorrem a pé, que outras situações vão descortinando o enredo do filme, como o encontro com o santo/beato Sebastião, com Antônio das Mortes e com o cangaceiro Corisco (Othon Bastos) e seu grupo.

Nesses filmes há uma alegoria do sertão com as raízes profundas da formação nacional. Os personagens estão em situação de errância, pois é a única possibilidade de permanecer vivo, apesar das contrariedades, na esperança de “o sertão virar mar e o mar virar sertão”. A única alternativa à seca e à fome é estar em movimento, a saída é a estrada, que

representa a busca por um lugar para (sobre)viver. A estrada é utilizada como alegoria da realidade precária experimentada pelo povo pobre daquela região, à época, e que mesmo num país com tamanha extensão territorial, uma grande parcela da população é esquecida e não se sente pertencente a lugar algum.

Noutro contexto, no cenário urbano, é lançado, em 1962, *Os Cafajestes*, longa-metragem inicial de Ruy Guerra, filme controverso, que gerou discussões, manifestações de conservadores e debates na imprensa. O filme, que ficou famoso por mostrar o primeiro nu frontal feminino da personagem de Norma Benguell, inicia-se com dois amigos interpretados por Jece Valadão (Jandir) e Daniel Filho (Vavá). Vavá é um jovem playboy que, preocupado com a situação financeira de seu pai, convida Jandir para lhe ajudar num esquema de chantagem: eles devem atrair até a praia a amante do tio, Leda (interpretada por Norma Bengell) e a fotografar nua a fim de extorquir dinheiro do tio com as fotos. Entretanto, Leda convence os dois que não está mais com seu amante, e que seria mais rentável que chantageassem o tio de Vavá com as fotos de sua filha nua; assim o trio viaja até Cabo Frio para encontrar a prima e levar a cabo o esquema.

Em *Os Cafajestes* podemos observar a dupla de marginais e malandros se deslocando sem rumo certo, a presença do carro como força da juventude¹⁰¹ e a abordagem mais direta do tema drogas e sexo. Apesar de não estarem em fuga, os dois podem ser considerados *outsiders*, pois são verdadeiros marginais, rompendo, durante todo o filme, com diversas regras sociais.

Já ao final da década de 1960, um conjunto de jovens cineastas, ligados no início ao Cinema Novo, foram aos poucos se distanciando até a total ruptura por opção estilística. Alguns deles acabaram por criar o Cinema Marginal, caracterizado por filmes cujos traços eram as representações do horror e do abjeto além do baixo orçamento dos filmes. Todavia esse movimento, que coincidiu com o início da vigência do AI-5, teve vida curta por conta de suas pautas e temas, o que levou a maioria dos cineastas ao exílio.

Nessa época, outro filme com insinuações semelhantes às de *Os Cafajestes* e também pertencente ao Cinema Marginal é *O anjo nasceu* (BRESSANE, 1969), o qual trata acerca de uma dupla de marginais interpretados por Hugo Carvana e Milton Gonçalves. Em fuga e

¹⁰¹ “Minha caranga é máquina quente, não é preciso avião eu corro mesmo, aqui no chão” (ROBERTO CARLOS, 1967). Curioso observar que alguns estudiosos ou comentaristas do cinema em blogs do tema consideram os filmes “Roberto Carlos em ritmo de aventura” (FARIAS, 1968) e “Roberto Carlos a 300 km por horas” (FARIAS, 1971) como exemplares do *road movie*. Apesar de, a partir de nossa leitura, não os considerarmos exemplares do gênero, é interessante notar características presentes nestes filmes como carro, velocidade, perseguições e juventude, que constituem categorias importantes para o *road movie* que era produzido neste período.

feridos, resolvem ficar por um tempo escondidos, decidem invadir uma casa, onde matam um homem e mantêm as duas moradoras sequestradas. As duas serão vítimas de vários tipos de violência, sendo mortas ao final, quando a dupla, por fim, resolve seguir viagem. Na estrada, eles encontram um homossexual que também será torturado e morto. Ambos estão na estrada, em fuga, são foras-da-lei que cometem violência a todos que encontram pelo caminho.

Durante a década de 1970, para o cinema nacional, foram representativas as “pornochanchadas” e adaptações de obras literárias e históricas para o cinema estimuladas pelo Estado; neste contexto, um setor também se fortaleceu: o de produções que utilizavam roteiristas e atores já consagrados na TV. Os *road movies* mais representativos desta década utilizam a estrada como instrumento para denunciar as consequências sociais do possível crescimento do país, mote político da época. Os protagonistas são os excluídos e pobres que buscam na estrada uma saída para a sobrevivência. Essa premissa é observável em filmes como *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974) e *Bye bye Brasil* (DIEGUES, 1979), que serão analisados posteriormente, com maior profundidade.

Contudo, na década de 1970, outros temas são abordados nos *filmes de estrada* lançados; assim como o já citado *O anjo nasceu*, também em *Caçada Sangrenta* (CANDEIAS, 1974), o protagonista é um contraventor da lei e está na estrada para fugir da polícia e de outros bandidos. Sabemos que Neco (David Cardoso) é um fora-da-lei logo no início do filme, pois apesar de estar em liberdade, é, no entanto, acusado de um assassinato. Em seguida, ele segue uma mulher rica que posteriormente aparece morta, esfaqueada, na beira do rio. Não temos certeza se Neco foi responsável pela morte da mulher, todavia estamos cientes de que ele fugiu com uma mala contendo grande soma de dinheiro. Neco começa então uma fuga incessante: foge primeiro de avião para Mato Grosso, depois de carro, de trem, de barco, a cavalo, a pé e sendo constantemente perseguido, torna-se cada vez mais violento no decorrer da estrada.

Motorista sem Limites (BARRAGAN, 1970), segundo filme mais assistido no ano 1970, tem uma inversão, pois o protagonista, Jorge (Teixeirinha) não é o fora-da-lei, mas justamente o herói do filme, que captura os contraventores. Ele é um caminhoneiro com boas intenções que está na estrada a trabalho junto com o colega Apolônio (Jimmy Pippolo). Ao mesmo tempo acompanhamos uma fuga de bandidos, assaltantes de banco, cujo carro é avariado e por isso invadem uma casa, onde acabam sequestrando Angelita (Mary Terezinha), filha do fazendeiro Nicanor (Jasson Natei). Jorge participa da perseguição aos malfeitores e acaba salvando a moça e capturando os bandidos.

Outros filmes da mesma década, como *Dezenove mulheres e um homem* (CARDOSO, 1977) e *Ninfas diabólicas* (DOO, 1978), se desenvolvem em torno de uma viagem. Apesar de não serem considerados exemplares de *road movies*, ambos os filmes têm estruturas parecidas, começam na estrada e depois se desenvolvem numa parada. A estrada é o ponto de partida, cenário importante para o deslocamento. Os dois filmes, que podem ser incluídos na categoria pornochanchadas, transmitem essa ideia que longe de seu local de origem, num lugar idílico, as regras estão em suspenso e outras práticas são permitidas. Em *Dezenove mulheres...* o grupo viaja de ônibus até o Paraguai, mas são interrompidos por alguns bandidos que estão em fuga e se tornam reféns. Em *Ninfas...* um marido pai de família é seduzido por duas garotas que encontra na beira da estrada pedindo carona e se envolve com elas na praia, até que acaba morto pelas garotas.

Obra que merece um comentário é *Mar de rosas*¹⁰² (SOARES, 1977) sobre uma mulher que está na estrada em fuga. Logo no início do filme, uma família se encontra em viagem, no entanto, em determinada parada, o casal discute e a mulher, acreditando ter matado o marido, foge junto à filha.

Outro filme deste mesmo período protagonizado por uma mulher é *Perdida* (CORREIA, 1975). A história versa sobre Estela, que é apresentada, no início do filme, trabalhando na casa de uma família classe média e já no primeiro plano a vemos ser explorada pelo filho, que tenta estuprá-la, mas é interrompido com a chegada do casal. Na casa Estela é vítima de vários tipos de violência: tanto o filho quanto o pai a desejam sexualmente, enquanto a mãe a culpa e agride verbalmente.

Nesse contexto, Estela abandona a casa e segue pela estrada, sozinha, quando para num restaurante de beira de estrada e conhece Júlio (Álvaro Freire), um caminhoneiro. Estela segue com Júlio até sua cidade, no interior de Minas Gerais. Ela se encanta com a maneira de tratá-la, mas logo em seguida ele a leva para uma casa de prostituição, alegando que vai gostar por ter mais alegria, música e dança. Assim entrega Estela (que se torna Janete) como uma mercadoria à cafetina Emília (Telma Reston); apesar da aparente amabilidade, ela é, não obstante, um objeto, de modo que Júlio diz à Emília que ela tem liberdade para dormir com outros homens, no entanto, deve sempre estar à disposição dele.

Júlio parte em viagem com seu caminhão e diz não ter data para seu retorno, mas Estela o espera ao longo de grande parte do filme. Habituada a tantos infortúnios em sua

¹⁰² No supracitado *Ninfas diabólicas*, a representação da mulher é inversa ao que observamos. Neste filme são as mulheres que praticam violência sobre os homens, a partir de um jogo de dominação, apesar de podermos admitir que essa relação faz parte de uma performance sádica, já que são duas mulheres, vestidas de colegial, usando seus corpos e sedução para dominarem sexualmente um homem.

condição precária de vida, se vê apaixonada por Júlio, nutrindo um desejo ingênuo de concretizar junto a ele um amor romântico. Enquanto isso Estela/Janete segue sua vida no prostíbulo, atendendo aos homens enquanto espera por Júlio. Ela parte momentaneamente para a cidade, onde trabalha numa fábrica, numa ocupação considerada degradante (uma colega de trabalho a aconselha a voltar para o prostíbulo), até que encontra ocasionalmente com Júlio, que a leva de volta para a cidade do interior. Acreditando que agora viverá seu grande amor, Estela se entrega novamente a Júlio, que a deixa, novamente, no bordel para seguir viagem.

A partir daí Estela conseguirá ter percepção e certa lucidez sobre sua vida precária, e termina sua história num ônibus, rumo a Belo Horizonte. Destarte, é apenas quando consegue ter consciência da sua vida que o futuro se mostra esperançoso, terminando o filme na estrada, em busca de melhores horizontes¹⁰³.

Em fins da década de 1970 e meados da década de 1980, há uma forte crise no mercado cinematográfico brasileiro, sendo que, a partir de 1980, houve um afrouxamento da censura que repercutiu no cinema ficcional. Assim, os assuntos tabus ganharam foco, tais como a repressão e a tortura.

Se comparado às outras décadas, nos anos 1980 há poucos representantes do gênero *road movie* lançados no Brasil, mas dois deles são representativos para a cinematografia nacional: *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988) e *A Opção*¹⁰⁴ ou *as rosas da estrada* (CANDEIAS, 1981). Este retrata a vida de várias mulheres que têm condições de vida muito precárias no campo, trabalhando todo o dia em canaviais e depois do expediente em seus lares. Essas mulheres resolvem buscar uma vida melhor nos grandes centros urbanos, e, para conseguir chegar até a cidade, pedem carona e vendem seus corpos como meio de subsistência.

O filme, em preto e branco, trata acerca da circulação das mulheres como mercadorias pelas estradas do país. *A Opção...* quase não apresenta diálogos, praticamente se ouve o ruído da estrada todo o tempo. É um filme centrado em nos expor a dura vida dessas mulheres; por isso, nos primeiros planos, Ozualdo Candeias, roteirista e diretor, apresenta longos *travellings* que mostram o cotidiano dessas mulheres, a hora do almoço, o transporte da cana e seu ordenado. Ao final do dia, voltando para casa na beira da estrada uma boia-fria resume: “êta

¹⁰³ O filme apresenta muitas semelhanças com *O céu de Suely* (AINOUZ, 2006), especialmente no final, com as duas protagonistas dentro de um ônibus, em busca de um futuro melhor.

¹⁰⁴ A escrita “A Opção” foi desejo do diretor, utilizando o “a” como prefixo, indicando “ausência de”, neste caso, a falta de escolha e de liberdade.

vidinha de merda” (AOPÇÃO..., 1981, 11:44). Depois do trabalho, o retorno à casa significa ainda mais esforço físico, devido às tarefas domésticas.

Assim elas decidem ir para a estrada e acabam trabalhando como prostitutas, vendendo sexo para caminhoneiros em paradas. Neste percurso na estrada, em direção à cidade e em busca de uma vida melhor, o interessante é a escolha de Candeias, pois não há personagens, mas situações em que diversas atrizes são apresentadas, e outras, por sua vez, ficam para trás, na história e na estrada. A ideia aqui é demonstrar uma condição social determinada pela pobreza e pela brutalidade das relações sociais e da vulnerabilidade das mulheres da ralé.

Fotograma 4: Imagem do filme *A Opção ou as rosas da estrada* (CANDEIAS, 1981)



Fonte: Arquivo Pessoal

A cidade, ponto de esperança, não apresenta nenhuma diferença quantitativa em relação ao campo, na verdade, a miséria é apenas diferente. Das mulheres, alguns destinos diferentes: bordéis noturnos, motorista de táxi e protagonista de capa de jornal como vítima de assassinato. Mas a cidade é apresentada também como lugar da exibição da desigualdade e da miséria do ser humano: os pobres, os aleijados, os analfabetos. A mensagem do diretor é realista, nem o campo como canto idílico da pureza, nem a cidade, como terra da civilização e da prosperidade. A estrada funciona como um elo, que liga esses dois mundos, um espaço de deslocamento, de trânsito e transição.

Ao final desta década, em 1988, foi lançado *Jorge, um brasileiro* (obra que será analisada posteriormente), filme que teve uma boa recepção, com mais de um milhão de espectadores, baseado no romance homônimo de Oswaldo França Júnior sobre o universo dos caminhoneiros e suas aventuras na estrada.

No início da década de 1990, a Embrafilme foi extinta pelo Presidente Collor e o Cinema nacional passou por um período de dificuldades, sem incentivos do Estado e entregue a um modelo neoliberal até a fase conhecida como retomada, por volta do ano de 1995, com a

Lei do Audiovisual, que incentivava a produção cinematográfica no país. A fase conhecida como retomada do cinema provocou diversas mudanças, inclusive na maneira de se fazer *road movies* e de se representar a estrada neste gênero cinematográfico.

Durante o período da “Viagem Física” (de 1960 a 1998) muitas mudanças ocorreram na sociedade brasileira e reverberaram também no cinema que aqui era feito, bem como nas pautas que eram trazidas e que compunham histórias. Nesse período podemos encontrar diferentes enredos dentre os filmes que consideramos *road movies* – ou grandes inspirações para esse gênero cinematográfico. Contudo alguns temas parecem recorrentes, o que nos permite categorizar alguns filmes a partir de estruturas semelhantes.

Esses filmes que compõem a “Viagem Física” possuem alguns elementos em comum que nos permitem construir diversas análises. É possível observar a representação da sociedade brasileira da época, através de ocorrências, personagens, acontecimentos e tramas das mais variadas. Vale a pena destacar a recorrência da exposição da pobreza existente no interior do Brasil, a precariedade da vida das pessoas mais pobres, bem como sua vulnerabilidade. Evidencia-se ainda, nos filmes, a exploração das mulheres e a exposição da sociedade patriarcal.

A vida marginal aparece com frequência nos filmes desta fase, o que nos permite considerar que os personagens estão na estrada, pois não possuem seu lugar garantido na “boa sociedade”, para usar um termo de Elias e Scotson (2000). Se por um lado as mulheres retratadas são exploradas, especialmente na figura da prostituta, por outro, os homens aparecem nos filmes, recorrentemente, como foras-da-lei, reforçando um argumento proposto por Patrícia Mattos no texto “A dor e o estigma da puta pobre” presente no livro de Jessé de Souza (2009), pois, para a autora, enquanto os homens da ralé¹⁰⁵, quando considerados delinquentes, são sempre ativos, como ladrões ou traficantes, a designação feminina está ligada à passividade, à utilização de seu corpo como um objeto utilizado para servir aos desejos do outro. Ainda, o homem delinquente pode ser considerado viril, forte e destemido, enquanto que a mulher da ralé delinquente é julgada de uma maneira negativa, como “mulher de vida fácil” (MATTOS, 2009).

É possível observar ainda a forma como é exposta a profissão de prostituta, fortemente condenada naquela sociedade, isto é, como *outsider*, pois ela reverte a hierarquia de valor

¹⁰⁵ A “ralé” estrutural brasileira – como discutido no item 2.4.1 no qual procuramos mapear as características sociais que constroem o protagonista do *filme de estrada* brasileiro – se constitui de uma classe inteira de indivíduos excluída do acesso ao capital cultural e econômico e também vítima de uma miséria existencial e moral. Uma classe de indivíduos que se reproduz como mero “corpo”, “seja no trabalho das empregadas domésticas, seja como dispêndio de energia muscular no trabalho masculino desqualificado, seja ainda na realização literal da metáfora do ‘corpo’ à venda, como na prostituição” (SOUZA, 2009, p. 24).

fundada na família e na disciplina dos desejos, “é isso que irá lhe dar o caráter de ‘delinquente’” (MATTOS, 2009, p. 174). As protagonistas dos filmes são prostitutas em: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANSKY; SENNA, 1974); *Perdida* (CORREIRA, 1975); *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979) e *A Opção ou as rosas da estrada* (CANDEIAS, 1981). Contudo, todas as mulheres que estão na estrada trabalhando como prostitutas, o fazem a partir de uma condição de vida precária.

Nos filmes citados, as mulheres são passivas e sofrem humilhações e destrato dos homens, seja por parte de seus companheiros ou por outros que encontram pela estrada. Até Salomé (Betty Faria), dançarina do grupo Rolidei em *Bye, bye Brasil*, uma mulher bonita e confiante, serve aos caprichos de seu parceiro Lorde Cigano (José Wilker), trabalhando como prostituta em vários momentos e apresentando uma atitude passiva – e de certo modo inversa ao seu comportamento com os outros integrantes – em relação ao seu parceiro, uma mera mercadoria a ser barganhada por Lorde Cigano quando desejam estabelecer um bom relacionamento com um político ou quando se encontram em dificuldades financeiras.

Por sua vez, os homens aparecem frequentemente como foras-da-lei, um tipo de *outsider*, no sentido beckeriano, de romper com uma regra social¹⁰⁶. Neste sentido, o protagonista do *road movie* pega a estrada porque está fugindo, pois cometeu alguma contravenção. Essa configuração de enredo aparece em: *Cafajestes* (GUERRA, 1962); *O anjo nasceu* (BRESSANE, 1969); *Caçada Sangrenta* (CANDEIAS, 1974); *Motorista sem limites* (BARRAGAN, 1969); *Dezenove mulheres e um homem* (CARDOSO, 1977); *Ninfas Diabólicas* (DOO, 1978) e *Mar de Rosas*¹⁰⁷ (SOARES, 1977). Nestes filmes, a estrada aparece como fuga. Não interessa aqui o ponto de partida e o ponto de chegada, muitas vezes não há possibilidade de retorno, é um caminho sem volta, como em *O anjo nasceu*, *Caçada Sangrenta* e *Motorista sem limites*.

¹⁰⁶ Como visto anteriormente, no segundo capítulo, os anos 1960 e 1970 são especiais para o fortalecimento do *road movie* enquanto gênero cinematográfico, uma vez que foi em 1969 que *Sem Destino* (HOPPER, 1969) foi lançado, filme que consagra do gênero numa perspectiva mundial. Os protagonistas de *Sem Destino* são errantes que viajam de motocicleta pelo país, os personagens são considerados marginais, porque se dirigem à estrada visto não se encaixarem na sociedade, sendo, pois, seduzidos pela aparente liberdade que a estrada lhe promete. Também na década de 1960 foi lançado *Bonnie e Clyde - uma rajada de balas* (PENN, 1967). Esses filmes têm em comum a ideia de que o personagem do *road movie* procura a estrada pois não se encaixa na sociedade, levou autores como Cohan e Hark (1997) e Correa (2006) a definirem o protagonista do *filme de estrada* como o *outsider* por excelência do cinema. O *outsider*, neste sentido, seria aquele que apresenta um comportamento desviante, aquele que rompe com alguma regra social. Ocorre quando um indivíduo rompe com as normas previstas por um grupo. Ora, todos os grupos sociais criam regras, de maneira que quando uma regra é imposta e uma pessoa presumivelmente a infringe, esta é vista como um tipo especial, a saber, um *outsider* (BECKER, 2008).

¹⁰⁷ Além de ser o único dos filmes presentemente citados que foi dirigido por uma mulher, este filme é também o único no qual a protagonista, mulher, é uma contraventora, e pega a estrada para fugir de um eventual crime cometido.

Após essa introdução dos filmes considerados *road movie* – ou grandes inspirações – no período de 1960 a 1998, as representações da estrada serão agora investigadas através da análise fílmica.

Como já exposto anteriormente, as obras escolhidas para essa pesquisa foram: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANSKY; SENNA, 1974); *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979) e *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1989). A escolha desses filmes se deu por acreditarmos que são películas representativas tanto da perspectiva histórica no cinema brasileiro quanto para as significações do gênero *road movie*.

3.1 *Iracema, uma transa amazônica*: “natureza não é mãe coisa nenhuma, natureza é meu caminhão, é a estrada”¹⁰⁸

Iracema, uma transa amazônica (BODANZKY; SENNA, 1974) é um filme que narra os infortúnios da protagonista que dá nome à película, uma índia jovem e inocente, que mora com a família no interior da região amazônica, mas que acaba na cidade grande se prostituindo como meio de subsistência. Iracema conhece Tião “Brasil Grande”, um caminhoneiro gaúcho que transporta madeira da região, e viaja com ele pela Transamazônica, até ser abandonada na estrada, onde se depara com situações adversas, lutando para sobreviver.

Nos primeiros minutos do filme, ainda em seus créditos iniciais, há uma mensagem da equipe de produção:

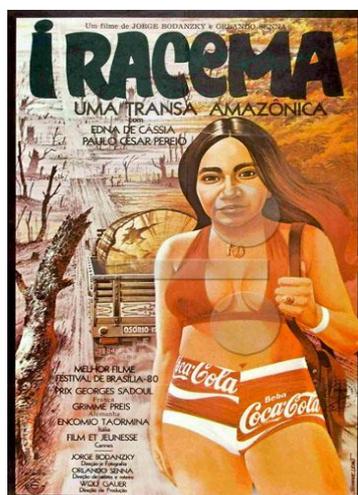
Retratar a Transamazônica, de maneira realista, em 1974, representou um grande risco. As consequências foram anos de censura e de luta incessante para fazer o filme chegar ao público a que sempre se destinara. Iracema mostra, hoje, uma realidade que permanece tão urgente, senão mais, quanto o era na época, quando a estrada ainda simbolizava um sonho do “Brasil Grande” (IRACEMA..., 1974, 00:03).

O conteúdo desta mensagem é confirmado pelo fato de que *Iracema...* é um filme de 1974, mas que só foi lançado oficialmente no Brasil em 1981, por impedimentos de ordem burocrática e política. Como a película sofreu o processo de revelação na Alemanha, a

¹⁰⁸ Essa frase foi proferida por “Tião Brasil Grande” na primeira vez em que aparece na película e funciona como uma síntese das alegorias que são apresentadas pelo filme.

Embrafilme lhe negou o certificado de nacionalidade brasileira, impedindo o filme de ser submetido à censura, a qual só examinava filmes que tinham certificado da instituição.

Figura 1: Cartaz de divulgação do filme



Fonte: Cinemateca Nacional

Esta época, 1974, foi marcada pelo início do governo do General Geisel, e a desaceleração do movimento ufanista – “ninguém segura a juventude do Brasil”, “nossas matas têm mais calor” – que havia contaminado os brasileiros durante o governo do General Médici. Neste cenário, a Transamazônica, estrada à época recentemente inaugurada, imponente por cortar sete estados brasileiros – da Paraíba ao Amazonas – era vista como uma das grandes obras de infraestrutura do governo brasileiro, capaz de levar progresso e crescimento ao povo da região.

Iracema... vem desmentir essa que foi uma das grandes bandeiras do governo militar, a estrada que serviria para integração nacional e desenvolvimento das regiões norte e nordeste acabou não gerando os resultados pretendidos. Desse modo, o filme pretendeu apresentar os contrastes socioeconômicos gerados pela Transamazônica e questionar o que seria o sonho do “Brasil grande”, mostrando as condições de miséria do povo que vivia às margens da estrada (e da história). Podemos testemunhar as mazelas que a construção da estrada transportou junto com máquinas, multinacionais e ambições.

Apesar de ter sua exibição proibida no Brasil, *Iracema...* foi exibido em várias salas de exibição estrangeiras, angariando premiações na França, na Itália, na Alemanha e, apenas posteriormente, no próprio país. O interesse pelo filme se deu, além da história, pela maneira especial de narrá-la, o que levou muitos jornalistas da época (dentre eles os próprios diretores

do filme) a chamá-lo de “documentário-ficção”. Jorge Bodanzky, em entrevista dada à época, descreveu o processo de produção do filme como despretenso, pois apesar de existir um roteiro, este servia apenas como um guia, sendo incorporado nas cenas improvisações¹⁰⁹ e várias participação de não atores.

O filme é despretenso no sentido de criar situação dramática. Eu não fui lá com um roteiro extremamente detalhado, com uma história com começo e fim, etc [...] fazendo aquilo que estava no papel. Não, a gente se deixou envolver pelos fatos que aconteceram na nossa frente. Neste sentido é que eu falo em despreensão. O aspecto intencional no filme é a linguagem, a utilização do som direto. Os diálogos foram improvisados e as pessoas interpretavam de acordo com as situações¹¹⁰ (BODANZKY, 1977, p. 49-50).

Tecnicamente, o filme apresenta longos planos, que se detêm nas imagens mostradas cuidadosamente. A filmagem e o posicionamento da câmera parecem simular uma investigação da realidade. Não encontramos muito rigor no enquadramento e nos cortes entre uma cena e outra, que muitas vezes acontecem de forma abrupta.

Interessante notar a fala do diretor: “queríamos utilizar apenas o argumento como fio condutor da história e nos deixar surpreender pelos acontecimentos¹¹¹”. Essa ideia se repete quando o diretor Walter Salles, em entrevista a Marcos Strecker, em 2010, reflete sobre os aspectos técnicos do *road movie* afirmando que a realidade da estrada, durante a filmagem, transforma o próprio filme, diariamente, isso porque a imprevisibilidade, segundo ele, neste gênero cinematográfico, é fundamental, e o *road movie* deve ser transformado pelos encontros que ocorrem às margens da estrada (STRECKER, 2010). *Iracema...* adotando uma técnica não usual na linguagem cinematográfica, foi rodado seguindo a sequência das cenas apresentada em sua montagem final, pois “a equipe e os personagens vivenciavam os fatos durante as próprias filmagens, incorporando todos os episódios vividos na estrada”¹¹².

Outra característica da película foi a escolha em trabalhar com não atores. A própria protagonista, Iracema, foi interpretada por Edna de Cássia, uma menina que a equipe de

¹⁰⁹ A improvisação, como veremos adiante, é um elemento citado por muitos dos diretores dos filmes aqui analisados. Ao descrevem o processo de produção de um *road movie* os diretores acabaram por incorporar este elemento, a improvisação, pois apesar de terem um roteiro pré-estabelecido, este é fluído e revisto a partir das situações provocadas na estrada. Walter Salles, afirmou que nas gravações de *Central do Brasil* um dos roteiristas viajou com a equipe, o que possibilitou “reinventar o filme a cada dia” (SALLES *apud* STRECKER, 2010, p. 246). A improvisação é uma categoria discutida na produção de documentários, sendo um de seus expoentes Jean Rouch, cuja crença estava ancorada no fato de que a “verdade” emergia de uma série de ações provocadas pela improvisação. Para saber mais sobre a improvisação no trabalho de Jean Rouch ver Freire (2007).

¹¹⁰ Entrevista com Jorge Bodanzky, revista *Isto é*, v. 47, páginas 49-50, 25 de maio de 1977.

¹¹¹ “Na Belém – Brasília, a ideia do filme”, *O Globo*, 29 de março de 1981.

¹¹² *Idem*.

produção conheceu em Belém e acreditou ter o perfil da personagem. Edna trabalhou sem roteiro nem diálogos fixos, sendo o contraponto o ator Paulo César Pereio, que viveu o caminhoneiro Tião e foi o que Bodanzky chamou de “elemento provocador para o que desejavam obter das pessoas da região¹¹³”. Pereio conduziu muito dos diálogos do filme, o que Xavier (apud LOBATO, 2003) concluiu como mais uma maneira de demonstrar a relação colonizador x colonizado, através da escolha de Pereio, um ator do sul do país que domina a arte da representação, em oposição a Edna de Cássia, uma nativa da Amazônia, que é conduzida em sua encenação, ficando explícita a diferença na atuação dos dois.

Iracema... é um filme recheado de críticas e alegorias do Brasil da década de 1970, que no discurso era um país do progresso, mas na realidade se mostrava atrasado em diversos aspectos, especialmente os sociais. Corrobora a essa crítica o fato do filme ter sido feito numa época em que o governo, reafirmando seu viés ufanista, estimulava a adaptação de obras literárias e históricas para o cinema, o que pode ser evidenciado pela série de filmes¹¹⁴ inspirado pela obra de José de Alencar, todavia nenhum deles tão ácido ou crítico como o filme que agora comentamos.

A obra de Alencar, *Iracema*, que serve de inspiração para o filme, é muito significativa para a construção do mito da nação brasileira, a ideia do encontro das raças: o índio e o branco, e o nascimento do brasileiro Moacir, o primeiro mestiço da índia Iracema com o branco Martim Soares Moreno. A ideia do encontro romântico se desenvolve a partir da noção da constituição da nação, já que o livro é lançado em 1865, período em que o país, após a independência, busca construir sua identidade nacional.

Como vimos anteriormente, no primeiro capítulo, o pensamento brasileiro da época vai se basear, para a construção da nossa identidade brasileira, em duas noções particulares bastante difundidas à época: a influência do meio e da raça, “clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato” (ORTIZ, 2003, p. 16). Sendo que a questão racial e o aspecto da mestiçagem eram vistos como um ponto de vista negativo (essa ideia só se inverte no início do século XX). “O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica” (ORTIZ, 2003, p. 21). Para os intelectuais de então a identidade nacional

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ *Iracema*, de José de Alencar, é uma das personagens indígenas mais relevantes do cinema brasileiro. “Dos seus primórdios até o início da década de 1970, mais da metade da produção de longas-metragens de ficção que tomaram o índio como tema, se baseou na obra de José de Alencar, sendo que dois foram adaptações de *Iracema*” (LOBATO, 2003, p. 395).

só poderia existir com a aquisição de certa homogeneidade de traços culturais, pois “somente podiam conceber uma identidade cultural da maneira que julgavam ser a ocidental – branca, educada, refinada” (QUEIROZ, 1989, p. 21).

A Iracema do filme também nega sua origem indígena, especificamente no momento em que ela e Tião estão na estrada e param para se banhar num rio; ao conversarem, Tião a trata com ironia e falta de cordialidade, chamando-a de índia – ao que ela responde: “Eu não sou índia, sou brasileira” (IRACEMA..., 1974, 46:12). A Iracema do livro de Alencar é uma índia passiva, e seu relacionamento com o colonizador só é possível porque ela adota uma posição de inferioridade. Entretanto, é Iracema quem tem o poder da procriação, o que a coloca no papel de geradora da nação, simbolizado na concepção do brasileiro Moacir.

Por sua vez, a Iracema do filme dá à luz a qual nação brasileira? Ao analisarmos tal personagem, notamos que ela também é uma mulher passiva. O Brasil que Bodansky e Senna nos mostram não é o país das belezas naturais, de palmeiras onde canta o sabiá, mesmo porque as árvores antes incontáveis agora estão na boleia do caminhão de Tião “Brasil Grande”, sendo contrabandeadas para o sul do país. A Amazônia retratada não é o recanto idílico que faz povoar o imaginário brasileiro, mas um lugar de desmatamento, miséria, fome e vida precária.

Iracema é o símbolo da decadência, a metáfora da estrada: assim como a paisagem, que se apresenta desfigurada pela ação predatória do homem, Iracema se decompõe física e moralmente durante o filme. Do outro lado, o fidalgo português Martim Soares Moreno, por quem a índia de Alencar se apaixona, é representado por Tião Brasil Grande, um caminhoneiro que viaja pela Transamazônica transportando madeira. Tião é gaúcho, de uma região antípoda da apresentada no filme, e “se sente superior ao povo da Amazônia, é a expressão do colonizador interno, que não tem qualquer intenção construtiva face à região Amazônica e sua população, pretendendo tão somente explorá-los ao máximo” (LOBATO, 2003, p.398).

Desse modo, durante os 95 minutos de filmes, vamos conhecendo a realidade da Transamazônica nos anos 1970, distinta daquela apresentada pelo governo militar como um milagre da engenharia nacional. Se o objetivo, apoiado pela história de Iracema e de Tião Brasil, é ilustrar a própria rodovia, o melhor modo de fazê-lo é viajando por ela¹¹⁵. Assim, para mostrar a realidade da estrada, o filme adota o formato de um *road movie*. Podemos

¹¹⁵ Bodanzky continuou seu interesse pela região Amazônica em outros tantos filmes, especialmente documentários, como *Jari* (1979), *No meio do rio entre as árvores* (2009), *Navegar Amazônia com Jorge Mautner* (2005) e *A propósito dos tristes trópicos* (1990).

considerá-lo um representante desse gênero cinematográfico, visto que nele predomina algumas das principais características como: o fato de grande parte da narrativa ser construída durante o trajeto e deslocamento de Tião e Iracema, e por ser um filme cuja ênfase está não apenas nos personagens, mas também nos eventos ocorridos na estrada.

Iracema... possui, portanto, características determinantes enquanto *road movie*, sendo a principal delas o fato da história se desenrolar durante na estrada. Além disso, a centralidade da narrativa está nas relações estabelecidas tanto na viagem em si, quanto nas paradas e nos encontros ao longo do caminho.

O filme em si inicia-se com alguns minutos nos quais os créditos iniciais são apresentados na tela. Enquanto isso ouvimos, aumentando gradativamente, o barulho do motor de um barco. O barulho logo nos revela tratar-se de uma casa-barco, chamada “graçasadeus”, que leva consigo uma família de ribeirinhos pelo rio Amazonas. Esse primeiro plano-sequência é bem longo, aproximadamente 8 minutos, nos quais acompanhamos o cotidiano da família, que se banha no rio, processa açaí fazendo a polpa, se alimenta de farinha e peixe e se diverte enfeitando o barco para a festa na cidade grande. O único som que ouvimos nesta sequência é um rádio com o programa “Alô interior”; através das mensagens que ouvimos podemos perceber que a rádio funciona como um grande – talvez único – meio de integração da região, já que além de música e notícias comunica diversos recados pessoais. O barco continua sua jornada até parar num bar na beira do rio onde a família vende as cestas de açaí, que lhes rende apenas três garrafas de cachaça e uma pequena quantia em dinheiro.

Fotogramas 5 e 6: a primeira aparição de Iracema, no barco; e Iracema se banha e brinca na água e vemos como ela ainda é uma menina.



Fonte: Arquivo Pessoal

A cena seguinte, aos 10 minutos do filme, nos apresenta, pela primeira vez, Sebastião da Silva, o Tião “Brasil Grande”, um caminhoneiro que está conversando com um autóctone, enquanto alguns homens abastecem seu caminhão com a carga de madeira. Seu tipo físico e sotaque sugerem sua origem, do sul do país – região mais desenvolvida que o local em que se

encontra –, ademais, apresenta um indisfarçável ar de arrogância e superioridade, julgando-se superior às demais pessoas que estão à sua volta, mais esperto e mais competente, observação comprovada em frases como: “meu negócio é isso mesmo, eu tô atrás do dinheiro, da grana” (IRACEMA..., 1974, 12:50).

Na conversa com o morador local, provavelmente o dono da madeireira que está abastecendo o caminhão de Tião, podemos observar a dicotomia que há de permear todo o filme. Ao falar das benesses do Brasil, o interlocutor reforça, olhando para o rio, o discurso de Tião afirmando a maravilha da natureza, a chamando de mãe, ao que Tião retruca: “natureza não é mãe coisa nenhuma, natureza é meu caminhão, é a estrada” (IRACEMA..., 1974, 11:31). Assim, poderemos observar durante todo o filme esta polarização: de um lado a população local, e suas tradições e condições precárias de vida, representada pela natureza explorada; de outro Tião, e seu discurso sobre o crescimento e o progresso do “Brasil Grande”, representado pela estrada.

É visível que Tião representa o Brasil do discurso do governo militar, aquele do progresso e do crescimento milagroso. O caminhoneiro com seus privilégios tem, ao longo de todo o filme, um discurso meritocrático, presente em várias falas, como ilustrada na seguinte frase dita logo no início do filme: “só não se dá bem nesse país quem não sabe se virar” (IRACEMA..., 1974, 12:55). Podemos interpretá-lo como o malandro, detentor do “jeitinho brasileiro” tão incorporado à nossa identidade nacional. Tião personifica todos os discursos do “Brasil Grande” e o tempo inteiro fala das melhorias do país, do crescimento.

Algo interessante em vários momentos de *Iracema...* é a contradição entre o áudio e a imagem, possível de se observar tanto nos discursos de Tião quanto nas músicas da trilha sonora. Duas músicas que compõem a trilha sonora ilustram esse ponto de vista. Aos 56 minutos do filme, ouvimos:

Quero conhecer a Transamazônica, a grande tônica da evolução/ Quero enxergar a grande floresta, transformada em festa para o meu irmão/ Alô brasileiros de todo padrão, chegou o instante da grande arrancada/ Vamos desbravar cultivando a terra, que plantar não herda a hora é chegada/ Brasil mais Brasil para os brasileiros, o povo ordeiro te aplaude de pé/ A grande selva que era problema, hoje é o tema de amor e fé/ Brasil de Floriano, Rondon e Getúlio, tu és o orgulho de um povo feliz/ Transamazônica é raça e bravura, pois ninguém segura o grande país (IRACEMA..., 1974, 56:13).

Ao mesmo tempo em que a música é apresentada, com essa letra exaltando as expectativas de melhorias proporcionadas pela estrada ao povo da região, as imagens exibidas são do caminhão de Tião atravessando a estrada de chão e levantando poeira. Posteriormente,

ao final da música, Tião e Iracema chegam num bar à beira da estrada, onde conversam com alguns homens que aparentam morar por ali e que lhes descrevem uma realidade bem diferente da exposta na música: o povo não possui terras, e os poucos que a possuem são desapropriados pelo próprio Inca a favor dos endinheirados: “veio a polícia do Inca aqui, pra invadir a pobreza, pra poder tomar terra pra um barão que tem aqui” (IRACEMA..., 1974, 01:00:15).

A outra música também repete essa lógica, mostrando o caminhão de Tião na estrada de terra, segue com a seguinte música ao fundo:

Ela vem lá do lado que o sol vem/ Depois vai para o lado que o sol vai/ É como um jato de luz nas selvas, levando luzes de um Brasil melhor/ Para recantos e afastados cheio de riquezas e que precisa amor... (IRACEMA..., 1974, 01:01:20).

Como já dito, o discurso de Tião também segue esta linha, contrastando a fala com as imagens. Nas duas primeiras sequências de Tião essa ideia é muito bem marcada, no discurso ufanista do caminhoneiro, na cena em que ele está almoçando em um restaurante popular com outros caminhoneiros, que não são do sul como ele:

Por isso que eu digo que agora, que estão construindo estrada, aqui vai tudo melhorar. Eu acho que só pode melhorar, só pode ir pra frente, esse Brasil agora só vai pra frente. Que nem diz aquela frase: “ninguém segura esse país”, e não estão segurando mais não. (IRACEMA..., 1974, 20:01).

Fotogramas 7 e 8: Enquanto Tião profere seu discurso ufanista, de um Brasil melhor, no qual se dá bem quem sabe se virar, as imagens mostram seu privilégio. No fotograma 7, a posição de Tião, com suas roupas brancas e limpas contrastando com os outros ao redor, bem como seu posicionamento, ao centro do enquadramento, em cima das madeiras, passa a sensação de superioridade. No fotograma 8, ele é enquadrado junto com outros trabalhadores, da ralé – demonstrada “como dispêndio de energia muscular no trabalho masculino desqualificado” (SOUZA, 2009, p.24) – que se esforçam enquanto Tião está relaxado conversando, ao fundo uma bandeira do Brasil.



Fonte: Arquivo Pessoal

Em paralelo, acompanhamos a história de Iracema. Ela, que é apresentada inicialmente com a família no barco, após a chegada a Belém aparece sozinha. Não fica claro se foi seu próprio desejo ou se a família a deixou na cidade grande. Iracema anda por Belém, passeia na feira popular e depois acompanha o Círio de Nazaré, uma das maiores festas populares católicas do mundo, sempre sozinha.

Fotogramas 9 e 10: Duas imagens do Círio em Belém. Conseguimos ver a devoção do povo à Nossa Senhora de Nazaré e a multidão que acompanha a procissão disputando um lugar na corda. No fotograma 10, mais uma vez, vemos a discrepância entre o narrado no áudio e o apresentado na imagem, pois ouvimos, numa entrevista à rádio, um coronel dizer que o Círio transcorre na paz e tranquilidade, enquanto que, na imagem, vemos policiais empurrando o povo, tentando conter a turba.



Fonte: Arquivo Pessoal

Iracema participa da procissão, assiste a uma apresentação circense e passeia num parque de diversões. No parque, já de noite, percebemos sua transformação, já que ela aparece com um grupo de pessoas, predominantemente homens, bebendo e conversando. Em uma conversa com um casal entendemos que, agora, Iracema é uma prostituta, ou como se referem a ela: “putinha fresca” (IRACEMA..., 1974, 29:20).

Na próxima sequência, Iracema é retratada com nova aparência: o vestido de menina deu lugar a uma roupa sensual, justa, e saltos altos. Iracema também apresenta outra postura: está passeando com uma amiga, fumando e com trejeitos que transmitem confiança. Ela mora numa pensão, um lugar bem simples onde ela e sua amiga se arrumam e se maquiam para o trabalho na noite.

Ainda que neste momento da narrativa Iracema não esteja viajando, a ideia de trânsito e deslocamento ainda se faz presente, como na conversa dela com sua amiga, também prostituta, acerca do sonho de sair de Belém em direção a São Paulo.

É em seu local de trabalho, num bar/bordel, que a protagonista, aos 37’34” do filme, conhece Tião. Eles dançam ao som de “Você é doida demais” (música de Lindomar Castilho). Na cena seguinte, sentam-se à mesa onde Tião se mostra hostil, ironizando-a e a ofendendo-a com os termos “mentirosa” e “burra”.

Em seguida, os dois pegam a estrada juntos, sem qualquer menção ao seu destino, reforçando a ideia de errância, como usual neste gênero cinematográfico. Ao longo da estrada, fazem sete paradas, utilizadas para discutir a realidade da Transamazônica. É na estrada que a crítica ao apregoado progresso se cristaliza. Durante o trajeto, vemos queimadas pelas matas, exploração de madeiras de lei, transações ilegais, miséria, trabalho escravo. A sensação é de que a região é uma “terra sem lei”.

Fotogramas 11 e 12: No primeiro em destaque o caminhão de Tião Brasil Grande com a seguinte frase no para-choque “do destino ninguém foge”. No outro fotograma, o primeiro plano em que vemos Iracema no caminhão. Aqui um enquadramento muito comum em *road movies*, a personagem, dentro do carro, e o retrovisor, simbolizando que ela está deixando parte de sua vida para trás.



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 13 e 14: Nas imagens, a câmera está constantemente parada observando o caminhão passar pela estrada, expondo a realidade da situação na região. No primeiro fotograma vemos uma queimada e no outro, ao fundo, uma família aparentemente tentando obter seu sustento nesse local de passagem.



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 15 e 16: Outras denúncias durante o trajeto na estrada, a exploração de madeiras no fotograma 15 e a exploração de trabalhadores, mediante o trabalho escravo, no fotograma 16.



Fonte: Arquivo Pessoal

Tião e Iracema estão juntos na estrada, ela de carona no que ele chama de “hotel”, isto é, seu caminhão. Ao longo do caminho, ambos fazem várias paradas, as quais são importantes para dar sentido ao filme (tal como um *road movie* deve ser). Tião permanece hostil com Iracema, tratando-a como um objeto, como um prêmio dado por Nossa Senhora de Nazaré. Na quarta parada, num posto de gasolina, Tião coloca um adesivo no seu caminhão simbolizando Iracema, sua conquista, como os outros adesivos representam conquistas anteriores: “cada mulher que se hospeda aqui, no meu hotel, eu boto um decalquezinho. Essa foi de Nossa Senhora de Nazaré, ô santinha boa, até mulhê arruma pra gente” (IRACEMA..., 1974, 55:00).

Fotograma 17: os três protagonistas do filme num enquadramento central: Tião, Iracema (repare o short com estampa da Coca-cola) e o caminhão, “hotel” onde Tião carrega suas conquistas.



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 18 e 19: em detalhe, os fotogramas apresentam closes do caminhão. O veículo é alegórico, símbolo do pretenso progresso do país. Nele podemos ver um adesivo com a frase: “Brasil ame-o ou deixe-o”, slogan do governo Médici.



Fonte: Arquivo Pessoal

Na sétima parada, única cena da estrada à noite, Tião estaciona em frente a uma boate, “num lugar bom, eu conheço o dono, é tudo gente fina” (IRACEMA..., 1974, 01:04:22). Mesmo a contragosto, Iracema é abandonada por Tião num bordel de beira de estrada, dizendo: “pega seus trecos, cê vai ficar aí” (IRACEMA..., 1974, 01:04:11).

Após ser abandonada por Tião a vida de Iracema piora consideravelmente, ao passo que Tião sai de cena. A garota vive várias situações, sempre estando em deslocamento, e assim como a paisagem, que se apresenta desfigurada pela ação do homem, Iracema também se decompõe física e moralmente.

Ela vai com uma amiga prostituta, de avião, para a fazenda de um americano (no avião acompanhamos em *travelling* o desmatamento da região), mas logo em seguida são abandonadas na estrada, e ao invés de voltarem de avião como o combinado, vão na boleia de um caminhão junto a um grupo que será vendido como mão de obra escrava.

Em outra cena, uma mulher tenta lhe convencer a trabalhar com costura, mas ela se recusa, pois não é sua sina: “não é caso de velhice, é porque Deus não quis que eu fosse costureira, minha sina é outra, corrê mundo, andá por aí sem rumo” (IRACEMA..., 1974, 01:18:55).

Ela continua como prostituta, trabalhando num bordel. À luz do dia, é agredida e violentada por autoridades (policiais). Na próxima cena, está novamente com a mala na mão, pedindo carona a um caminhoneiro; ela deseja ir até Altamira, mas, uma vez que o motorista está se dirigindo a Marabá, ela acaba por o acompanhar.

Em seu próximo destino, Iracema está num barracão, passando café para alguns homens que trabalham numa construção. Em seguida, está num povoado, indo buscar água num poço, no entanto, acaba brigando na rua com uma mulher, situação da qual várias crianças debocham. Iracema, por sua vez, é insultada e ainda apanha de um homem.

Essas cenas, muitas vezes com cortes brutos e sem maiores detalhes, servem para expor a condição precária de Iracema, e os inúmeros percalços que a estrada provocou à moça. Ela foi abandonada, sofreu diversos tipos de abuso e violência, bem como várias humilhações. Ao final dessa sucessão de desventuras que assolam a protagonista, na sequência final Iracema reencontra Tião “Brasil Grande”.

A última cena do filme mostra Iracema em frente a uma casa simples na beira de uma estrada de chão acompanhada por mulheres visivelmente embriagadas. Uma delas vai até a estrada, rindo por estar calçando apenas um sapato, e para um caminhão boiadeiro. Coincidentemente, o motorista é Tião “Brasil Grande”. Ele aparenta estar melhor de vida, bem vestido, com um caminhão mais novo e até mesmo com ajudante. Iracema, por sua vez, parece carregar em sua imagem todas as agruras que sofreu: está descabelada, descomposta e desdentada. Tião demora a reconhecê-la, e faz graça sobre seu estado. O grupo ri e conversa enquanto bebem cachaça.

Fotogramas 20 e 21: os planos tentam destacar a diferença entre Tião e Iracema, ele bem vestido e arrumado (as cores ajudam a dar essa impressão), ela descabelada e desdentada (analogia com a própria floresta amazônica, que está devastada).



Fonte: Arquivo Pessoal

Tião conta a Iracema que está indo para o Acre. Ela, por sua vez, pede dinheiro ao caminhoneiro, e, algumas vezes, lhe pede para levá-la consigo na viagem, mas ele, de forma jocosa, lhe nega ajuda e a abandona pela segunda vez, na estrada.

O conselho que Tião dá a Iracema, antes de abandoná-la é: “vence na vida quem mais caminha” (IRACEMA..., 1974, 01:34:23). Como dito anteriormente, esse discurso meritocrático é recorrente em Tião durante todo o filme. A ironia e falácia desta frase são evidentes. A ideia de que qualquer um que corra atrás possa fazer seu próprio destino, como se Iracema (ou qualquer um do povo que o filme retrata) tivesse as mesmas chances e condições na vida que Tião, homem branco, proprietário de um meio de produção como o caminhão, é revelada como sendo completamente fantasiosa. Esse discurso é desmascarado à

vista de sua incoerência e preconceito, ao defender que o pobre, a “ralé”, seja o único responsável por seu próprio destino.

Fotogramas 22 e 23: nas últimas cenas, vemos a estrada como importante símbolo para os dois protagonistas. Enquanto a estrada está nas costas de Iracema (22), para Tião ela se apresenta à frente, num horizonte aberto. Assim, podemos compreender que, apesar de a estrada ser o destino de ambos, os caminhos tomados serão distintos.



Fonte: Arquivo Pessoal

Durante todo o filme, encontramos uma dicotomia entre a natureza, vista como lugar do selvagem, do atraso; e a estrada, como lugar da civilização e progresso. Tião e Iracema, como protagonistas, também representam essa oposição. Tião é o Estado, o governo e seu discurso de progresso, crescimento e meritocracia, enquanto Iracema é o povo desamparado, sua ignorância e subserviência.

A cena final, descrita, é ainda mais significativa e repleta de representações. Tião está bem arrumado, com um caminhão novo; de outro lado as prostitutas, representando o povo, bêbadas e descompostas. Tião é o governo, o qual chega, profere palavras incentivadoras; em suma, é o homem do discurso, contudo, vai embora sem mudar nada. As mulheres (Iracema) são o povo, desunido (as mulheres debocham entre si), na presença de Tião (o governo), tentam lhe agradar, mas tão logo percebem a sua indiferença, lhe insultam pelas costas.

A estrada, que foi motivo para o filme (que pretendia mostrar a realidade da Transamazônica) funcionou em *Iracema...* como um gatilho para se discutir as condições sociais e ambientais de toda uma região do Brasil. Os personagens são alegóricos e representam, mais que seus próprios dilemas pessoais, configurações do próprio povo brasileiro. É através do formato *road movie* que se torna viável a exposição desta realidade resultando na relevância da obra na história do cinema brasileiro. Uma dinâmica muito parecida acontece no filme *Bye bye Brasil* (DIEGUES, 1979), como será demonstrado no próximo item.

3.2 *Bye bye Brasil*: “a gente é feito roda, sanfoneiro, só se equilibra em movimento, se parar, fudeu, a gente cai”

A história de *Bye bye Brasil* versa sobre uma trupe de artistas ambulantes que viaja pelo interior do Brasil. Um caminhão, a “Caravana Rolidei”, conduz as atrações: Lorde Cigano, o “imperador dos mágicos e dos videntes” (José Wilker), Salomé, a “rainha da rumba” (Betty Faria) e Andorinha, o “rei dos músculos” (Príncipe Nabor). Sendo que na cidade Piranhas (AL) juntam-se à Caravana o sanfoneiro Ciço (Fábio Júnior) e sua esposa Dasdô (Zaira Zambelli). Juntos, eles percorrem várias cidades do nordeste e norte até desembocarem no centro-oeste brasileiro.

Há várias similaridades entre *Iracema...* e *Bye bye Brasil*. Ambos são filmes produzidos na década de 1970 e são *filmes de estrada* que percorrem o nordeste e norte do Brasil, em especial a Transamazônica. Há em comum também a preocupação em expor as consequências do modelo desenvolvimentista empreendido pelos militares no país, ainda que as críticas estejam em focos diferentes, *Iracema...* é uma crítica direta à situação social do povo da região e *Bye bye...*, por seu turno, está focado em relatar um período de transição da sociedade brasileira. O próprio diretor do filme, Cacá Diegues, em várias entrevistas sobre o filme¹¹⁶ deixa claro que seu objetivo não é tratar da situação do nordestino – e da miséria em si – como algo a ser defendido ou criticado, antes, está apenas preocupado em apresentar uma versão possível da realidade daquele povo:

Nasceu a ideia de fazer *Bye, bye Brasil*, de fazer um filme sobre um país que começava a nascer de dentro de um país que começava a acabar, quer dizer, a troca de país, num momento que essa troca não havia sido feita, que ainda coexistia o arcaico com o moderno, que ainda havia aquele Brasil antigo existindo ao mesmo tempo que o Brasil moderno. Não é um filme nostálgico, melancólico. O título é irônico, eu não estou dando adeus ao Brasil, estou anunciando um Brasil novo, um Brasil diferente daquele que a gente conhecia e, sobretudo um Brasil que fosse inspirado na mistura disso tudo, na mistura das mais diferentes culturas, sejam aquelas da nossa origem enquanto nação, como também aquelas que estão nos influenciando hoje no dia a dia¹¹⁷.

¹¹⁶ “Durante os debates, um diretor feliz”, *Jornal do Brasil*, 30 de setembro de 1980. “*Bye bye Brasil*, elogios e aplausos. E sucesso em Nova York.”, *Jornal da Tarde*, 18 de março de 1981.

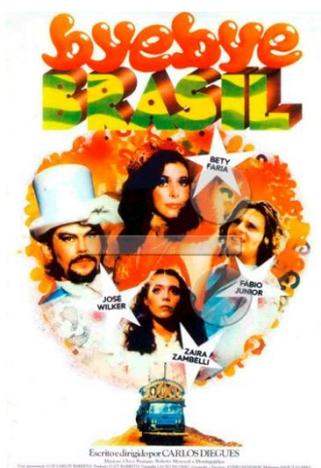
¹¹⁷ Fala extraída de uma entrevista com Cacá Diegues, no vídeo disponível em: <www.sociedadeencena.com>. Acesso em: 08 set. 2015.

Para realizar tal feito, Cacá Diegues optou por utilizar o *road movie* enquanto modelo cinematográfico. *Bye bye Brasil* é, sem dúvida, um dos mais típicos exemplares de *filme de estrada* brasileiro, pois apresenta características incontestáveis tanto na forma quanto no conteúdo. O filme se passa nas estradas do nordeste e norte do Brasil, com inúmeros planos mostrando o caminhão em movimento. Mais uma vez corroborando a descrição de Walter Salles sobre o *road movie* (STRECKER, 2010), Cacá Diegues descreve:

O filme tem uma característica muito interessante porque ele tem um roteiro, mas na verdade nós improvisamos muito durante as filmagens. Eu costumava dizer: isso aqui é um *filme de estrada*, o que se passa na estrada é tão importante que o que se passa ao leito. O leito é a história da caravana, o que acontecia dentro das cidades era mais ou menos improvisado. Eu não sabia onde que eu ia parar, eu ia filmando¹¹⁸.

A ideia de mudança, de um Brasil que começa a acabar e um Brasil que acaba de começar, mote do filme, é expressa, principalmente, na introdução da televisão como um novo e importante elemento de entretenimento para o povo brasileiro. Assim, a “Caravana Rolidei” com seus truques circenses se vê sendo preterida pelo público em favor da televisão, sendo obrigada a procurar lugares no sertão onde ainda não tenha chegado, como diria Lorde Cigano, “esse brochante de televisão”.

Figura 2: Cartaz de divulgação do filme



Fonte: Cinemateca Brasileira

O filme, que é dedicado ao “povo brasileiro do século XXI”, busca compreender quais serão as consequências das mudanças tecnológicas no país na década de 1970. Vários

¹¹⁸ Trecho extraído de uma entrevista com Cacá Diegues, no vídeo disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/caminhos-do-brasil-caravana-g1/platb/>>. Acesso em: 08 set. 2015.

elementos em transformação são discutidos, entre eles destaca-se a hibridização cultural, compreendido, a partir de Canclini (2008), como processos socioculturais que existiam de forma separada e se combinam para gerar novas práticas. A estrada, em *Bye bye...*, apresenta um novo Brasil, que vai surgindo, a partir da incorporação da tecnologia, simbolizada na televisão. O resultado, a partir de um processo de hibridização cultural, é um novo país que o diretor Cacá Diegues pretendeu nos apresentar.

Por outro lado, muitas das configurações da nossa identidade nacional e seu caráter são incorporadas no filme como: a alegria, a malandragem, a criatividade, a sensualidade e espontaneidade do povo brasileiro. Essas características, como vimos anteriormente no primeiro capítulo da tese, são importantes para a produção de sentimentos de pertencimento coletivo que são fundamentais para a construção da nação brasileira.

Os personagens principais são alegorias do povo brasileiro: o homem branco do sul, o índio, o nordestino, o negro e a mulher. Todavia, alguns deles são retratados como excluídos desse processo de nacionalização e modernização do país. Através dos personagens que surgem na estrada, são colocados os discursos e críticas sobre o processo de hibridização cultural.

Lorde Cigano, o líder da Caravana, apresenta algumas semelhanças com Tião “Brasil Grande”, já que ambos são homens brancos da região sul do país e se utilizam de seu poder simbólico a fim de impor suas vontades aos outros personagens que representam minorias sociais. Entretanto, há considerável diferença entre eles: enquanto Tião é um homem rude, que abandona Iracema e despreza o povo da região, Lorde Cigano é o típico malandro brasileiro, que improvisa, aproveita-se dos demais, apresentando-se sempre de bom humor, e que busca ser cortês e gentil com os demais personagens, ainda quando os explora.

Salomé, por sua vez, representa a sensualidade da mulher brasileira (ainda que em seus shows se apresente como se fosse caribenha), ela é apenas corpo, ora dançarina, ora prostituta, sempre sob comando do Lorde Cigano; ela aparenta liberdade, e é quem provê financeiramente a trupe em certos momentos. Andorinha é o único negro do filme, ele também é apenas corpo, o “rei dos músculos”; Lorde Cigano o oprime, tratando-o como se fosse seu dono. Em determinada cena, no posto de gasolina, Andorinha está disputando uma queda de braço com um caminhoneiro que lhe diz: “onde tu arranjou um empresário tão fominha, hein?!” (BYE BYE..., 1979, 19:51), Lorde Cigano intervém na hora “não adianta, ele não fala, é mudo” (BYE BYE..., 1979, 19:54), mas, além de mudo, ele não se comunica por quaisquer meios em nenhum momento durante o filme, é apenas músculos a favor da

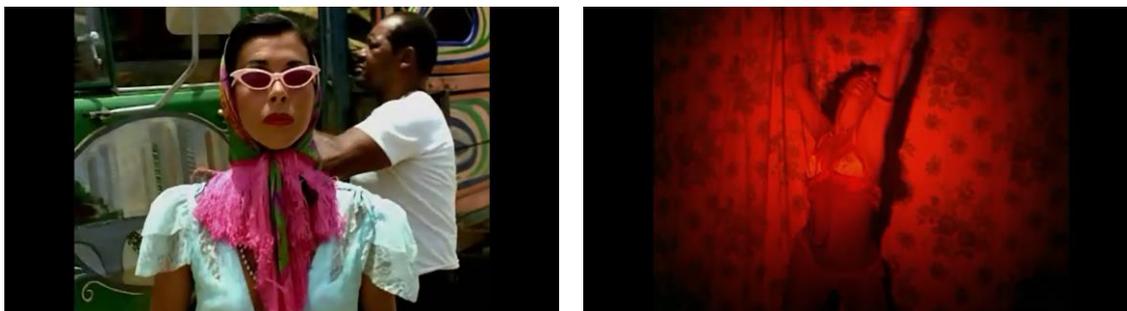
trupe. Ciço e Dasdô são os sertanejos que pegam a estrada em busca da mobilidade econômica e social, buscando a migração como fuga da miséria nas áreas rurais.

Fotogramas 24 e 25: Apresentação dos personagens, no fotograma 24 Lorde Cigano nos é apresentado vestido como mágico, maquiado e sorridente usa uma camisa colorida escrita “Copacabana – Rio – Brasil”, dando ênfase, ao espectador, que ele não pertence àquele lugar. No fotograma seguinte, o primeiro plano que nos apresenta Andorinha literalmente – e metaforicamente – sem voz, ele serve apenas para dar suporte ao resto da trupe, é anunciado por Lorde Cigano como o “rei dos músculos, o homem mais forte do mundo” (BYE BYE..., 1979, 03:41).



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 26 e 27: O primeiro close em Salomé, ela está com roupas e acessórios coloridos, o oposto do povo local que está ao seu redor. Lorde Cigano a apresenta como a “rainha da rumba, a princesa do Caribe que já foi amante de um presidente dos Estados Unidos” (BYE BYE..., 1979, 03:44). Os atributos de Salomé são sua beleza e sensualidade, que são exaltados em suas apresentações, em geral sob luz avermelhada utilizado no intuito afirmar a ideia dessa sensualidade, conforme se pode notar quando de sua dança em Belém do Pará, no prostíbulo, e numa apresentação da Caravana, no fotograma 27.



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 28: Na primeira aparição de Ciço e Dasdô, eles estão juntos com a família, tocando música regional na feira da cidade. A aparição em conjunto traz a ideia de unidade, reforçada em muitos momentos da película. Ambos representam o sertanejo ingênuo, que sonha em ver o mar “eu quero conhecer o mar, o rio já não chega pra mim” (BYE BYE..., 1979, 13:42) e com uma vida melhor na cidade grande.



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 29 e 30: Os índios aparecem no meio da trama e pedem carona ao pessoal da trupe. Eles são apresentados assim, com aparência de civilização em seus adereços: óculos escuros e rádio. As crianças brincam com réplicas de um avião e uma televisão, símbolos da modernidade, aos quais não têm acesso.



Fonte: Arquivo Pessoal

No formato de *road movie*, ou seja, em trânsito, o filme vai tecendo delicadas críticas à situação do povo brasileiro (em especial esse povo sertanejo, empobrecido e que mora no interior do país). Essas críticas são construídas a partir de polarizações que o diretor constrói: moderno x rústico e arcaico; urbano x rural; profano x religioso; Lorde Cigano/Salomé x Ciço/Dasdô.

Fica evidente a intenção de apresentar esse momento de transitoriedade do país, com a contraposição dos “Brasis” existentes à época. Desse modo, o grupo visita lugares do interior nordestino mais identificados com o arcaico e tradicional, onde destacam-se símbolos como a praça central, as igrejas, as pequenas casas, chão batido, povo pobre, a religiosidade e um ritmo de vida lento; de semelhante modo, também visita grandes centros urbanos como Maceió, Belém e Brasília, exemplos de modernidade, adensamento populacional, diversões noturnas, música eletrônica, poluição.

Fotogramas 31 e 32: Os planos na cidade grande enfatizam o lado caótico do urbano: o tráfego caótico, o barulho e a poluição. No fotograma 32, *close* no que pode ser considerado o vilão da “Caravana Rolidei”, as antenas de televisão, ou “espinhas de peixe” como nomeia Lorde Cigano, a televisão simboliza o começo de uma nova era do entretenimento, mas também o fim do interesse pela Caravana.



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 33, 34, 35 e 36 (da esquerda para a direita): Por outro lado, há vários planos mostrando as cidades do interior, com ênfase no lado rústico, tranquilo, na religiosidade (a procissão no fotograma 35) e vários planos da praça central com a igreja no enquadramento central, destacando sua importância para o povo da região.



Fonte: Arquivo Pessoal

Há uma oposição também entre Lorde Cigano e Ciço, ao passo que o primeiro é o típico malandro, velhaco, aproveitador, amoral e civilizado, o outro é justamente o contrário: moralista, sério, ingênuo e arcaico. “Lorde é o bandeirante desbravador enquanto Ciço é o sertanejo atávico” (MAUAD, 2001, p.81). No decorrer da história, Ciço se torna cada vez mais parecido com Lorde Cigano, até na cena final, quando aparece maquiado e com roupas modernas, brilhantes, mas de clara inspiração nos trajes típicos nordestinos, em suma, uma verdadeira metamorfose, “pois em vez de assumir características de uma nova identidade,

atualiza suas próprias características transformando-se numa nova imagem” (MAUAD, 2001, p.81).

A autora Ana Maria Mauad, em seu texto “Bye, bye Brasil e as fronteiras do nacional popular” (2001, p.82), aponta a estrada como um elo, “espaço da mudança e da transitoriedade”. Interessante notar que a “Caravana Rolidei” também funciona neste mesmo sentido, visto que pode ser considerada como símbolo da modernidade e do urbano pelo povo ingênuo do sertão nordestino, ainda que, segundo os padrões dos grandes centros urbanos, seja ultrapassada e arcaica.

Fotogramas 37 e 38: Planos que apresentam a “Caravana Rolidei”, no fotograma 37 os personagens principais da trupe: Salomé, Lorde Cigano e Andorinha. No fotograma 38, *close* no caminhão cujos adesivos expressam a malandragem, sensualidade e o “jeitinho brasileiro”: “Movido a álcool – só o motorista”; “Não sou batom, mas ando nas bocas”; “Mulherologia”; “Amor é lorota, quem manda é nota” e “Paquerologia”.



Fonte: Arquivo Pessoal

Em vários momentos do filme, podemos observar a importância da “Caravana Rolidei” como símbolo da modernidade frente à tradição das pequenas cidades do sertão nordestino, principalmente quando chegam nas cidades anunciando o show no alto-falante, assim como nas apresentações da trupe.

Um exemplo desta afirmação pode ser observado no início do filme, no segundo plano-sequência, quando a trupe se apresenta em Piranhas, cidade do interior alagoano, durante a noite. Nesta apresentação, Andorinha cospe fogo, Salomé apresenta sua dança sensual e Lorde Cigano, perguntando à plateia qual é o maior e mais íntimo desejo dos brasileiros, anuncia que atendê-lo-á. O prefeito, o único na plateia que tem para si um prato de comida do qual se alimenta durante a apresentação, diz: “muita fartura e progresso” (BYE BYE..., 1979, 06:46), ao que Lorde Cigano responde: “eu posso tornar real o sonhos de todos os brasileiros: eu posso fazer nevar no país... Agora, como em todo lugar civilizado do mundo, o Brasil também tem neve” (BYE BYE..., 1979, 01:07:09).

Fotogramas 39 e 40: Lorde Cigano se apresenta e “faz nevar”, Dasdô fala que “parece coco ralado”. Há uma importante crítica quando Lorde Cigano pergunta qual o maior sonho do brasileiro, o qual deveria ser muitos outros, menos a neve no Brasil. A neve é simbolicamente relevante por dois motivos: primeiro porque mostra a inocência do povo, que reconhece qual é sua principal necessidade (a fartura e progresso), mas que facilmente é convencida de que seu sonho real é outro, algo que vem de fora, estrangeiro. A neve também é interessante, pois simboliza esse processo de “americanização” do Brasil, que é exposto no filme, a começar pelo nome: *Bye bye Brasil*.



Fonte: Arquivo Pessoal

Outro momento que mostra a “Caravana Rolidei” como símbolo da modernidade é quando, em outra cidade do interior, o grupo se apresenta para uma plateia que não tem dinheiro, e cujas terras não têm recebido chuva, e, por fim, aceitam comida e pequenos objetos como pagamento dos ingressos. Na apresentação, Lorde Cigano faz uma encenação, como se conversasse com os mortos. Algumas pessoas da plateia conversam com ele e o chamam de santo, procurando saber da chuva: “será que Deus tá distraído ou não gosta do pessoal desse lugar?” (BYE BYE..., 1979, 45:32).

Fotogramas 41 e 42: O povo atento à fala de Lorde Cigano. No fotograma 42, de acordo com o enquadramento da câmera, a impressão que nos dá é que uma mulher está ajoelhada para um santo. Quando Lorde Cigano afirma conversar com os mortos, o povo rapidamente acredita, o que ressalta, destarte, sua ingenuidade e o fato de acreditar em tudo que é exportado.



Fonte: Arquivo Pessoal

Após algumas apresentações pouco lucrativas e percebendo seu público diminuir cada vez mais, Lorde Cigano resolve ir a Altamira, cidade onde “o abacaxi é do tamanho de uma jaca e as árvores do tamanho de um arranha-céu” (BYE BYE..., 1979, 48:17). Lorde Cigano

acredita que em Altamira há muita riqueza e pouco progresso, ele descreve as maravilhas da cidade que idealiza e como terão um futuro proveitoso na terra onde “a gente topa em pedra preciosa, ali, na flor da terra. Lá todo mundo é rico, mas ninguém pode gastar essa riqueza toda, mora todo mundo no mato, sabe como é que é?! Chega de miséria!” (BYE BYE..., 1979, 48:23).

A caminho de Altamira, a criança de Dasdô e Ciço nasce. A cena do parto é deveras simbólica. A criança nasce na estrada, na boleia do caminhão em meio a selva Amazônica. Dasdô é apresentada já em trabalho de parto, eles estão sozinhos, no meio da estrada de chão. A criança simboliza o futuro, futuro esse que a “Caravana Rolidei” busca em Altamira, o “El Dorado” brasileiro. O nascimento ali, no meio da estrada, em plena viagem, simboliza a esperança para os planos do grupo.

A sequência inicia-se com um *close* em Dasdô ofegante, apertando um pedaço de palha e sacudindo sua cabeça. Ela está na boleia da “Caravana Rolidei”. O próximo plano é um plano médio em Lorde Cigano, que olha para Dasdô e diz: “o que é isso minha filha, coragem, nós estamos aqui, nós estamos providenciando, nós vamos conseguir” (BYE BYE..., 1979, 48:50), em seguida olha para Salomé e diz: “é assim mesmo?” (BYE BYE..., 1979, 48:59). Salomé não fala nada, está concentrada ajudando Dasdô. Corta novamente para o rosto de Dasdô, visivelmente em sofrimento. Depois novamente para Lorde Cigano, que diz sorrindo: “olha lá, a cabecinha, os cabelinhos” (BYE BYE..., 1979, 49:09) e apresenta, como num show da Caravana: “atenção, atenção...” (BYE BYE..., 1979, 49:18).

A próxima cena é um plano geral, mostrando a mata grande e a pequenez do caminhão em meio à mata. Eles estão na estrada de chão, o tempo está nublado. Por alguns segundos, ouvimos apenas os animais da mata, vários pássaros e, então, um choro de bebê. No outro plano, aberto, vemos a boleia do caminhão, Salomé toma a criança no colo, mas é Lorde Cigano quem corta o cordão umbilical, simbolizando, destarte, que é ele quem apresentará a criança ao mundo. E então, literalmente a apresenta: pega a criança no colo, levanta e a mostra ao pai dizendo: “é menina, porra” (BYE BYE..., 1979, 49:42), no próximo plano vemos Ciço, o pai da criança, em plano médio, nervoso. No plano seguinte, Lorde Cigano, com a criança chorando nos braços, diz: “vai se chamar Altamira. Tá legal, quem não gostar pode chamar de Mirinha, agora de registro e de batismo vai se chamar Altamira” (BYE BYE..., 1979, 49:48).

Fotogramas 43 e 44: Na hora do trabalho de parto, close em Dasdô e em Salomé, Dasdô está com dores, suando, e Salomé está concentrada, suando também o que sugere uma sintonia e cumplicidade entre as duas.



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 45 e 46: No fotograma 45, vemos Ciço, em plano médio. Seus pés estão cortados da imagem, o que pode sugerir que ele não pertence àquele lugar ou situação. De fato, Ciço não participa em nenhum momento do nascimento da filha, sua aspiração é fugir com Salomé. No fotograma 46, a criança é apresentada por Lorde Cigano, se Altamira é o futuro, então é esse o nome que escolhe para o bebê.



Fonte: Arquivo Pessoal

A posição hierárquica é muito bem explorada nesta sequência. O pai da criança está longe, não participa; apenas Lorde Cigano fala e ainda julga: “que é isso, minha filha, coragem”, sem saber o que de fato é essa dor. Salomé, ao contrário, é quem ajuda Dasdô, enquanto Lorde Cigano apenas narra o parto.

Há uma profunda cumplicidade entre Salomé e Dasdô, que se desenvolve durante todo o filme – elas trocam olhares e sorrisos, e cuidam-se mutuamente. Salomé traz a filha de Dasdô ao mundo e a ajuda em outros momentos da história. Ao final da sequência, ela se dirige a Ciço e lhe aconselha (somente ela e Lorde Cigano falam durante a sequência) a ir embora, com sua família, para um lugar melhor. Salomé é a figura sensual, mas também maternal, que cuida do bem-estar dos outros do grupo.

Assim que a criança nasce, é Lorde Cigano quem corta o cordão umbilical, e antes da criança estar com sua mãe, a toma nos braços, mostra aos outros e a nomeia. Se a criança simboliza o futuro, a sequência deixa claro quando Lorde Cigano a pega no colo e dá seu nome: o futuro do grupo está em suas mãos. O nome dado à menina é Altamira, mesmo nome

da cidade que simboliza a esperança de todos. Desse modo, durante o parto na estrada, é apenas Lorde Cigano quem fala e se apropria da criança/futuro; apesar de todo trabalho ter sido feito pelas mulheres, é ele quem colhe os louros da vitória, assim como em vários momentos do filme.

As cenas posteriores à sequência do parto apresentam os obstáculos a serem enfrentados para chegar ao destino ansiado. São mais de três minutos de planos mostrando a estrada e suas dificuldades, pneu que atola no barro, travessia de rio, trator abrindo estrada, desmatamento. Isso tudo em planos longos e curtos, *closes*, *travellings* aéreos, câmera parada na estrada, de dentro do caminhão ou acompanhando a estrada ao lado do veículo.

Logo em seguida, numa parada em uma beira de um rio, um grupo de índios aparece e pede carona até Altamira. O índio diz a Lorde Cigano: “depois que os brancos chegaram minha aldeia se acabou. Agora eu vou pra cidade, pacificar os brancos” (BYE BYE..., 1979, 56:23). Contudo, é justamente o contrário que acontece, os índios chegam em Altamira e acabam indo trabalhar numa multinacional, uma fábrica de papel, ganhando menos do que “homem branco”.

Fotogramas 47 e 48: Os índios são apresentados como um povo ingênuo e alienado, que não se sente pertencente a este novo Brasil. No fotograma 47, a índia pergunta à Dasdô: “Você é do Brasil?” (BYE BYE..., 1979, 57:02). No outro fotograma, a alegria dos índios ao experimentarem a civilização: tomando sorvete, vendo televisão, ouvindo rádio e tomando Coca-Cola, símbolo do mundo capitalista.



Fonte: Arquivo Pessoal

Quando a trupe chega em Altamira percebem, logo na entrada, as “espinhas de peixe”, a cidade é maior, mais urbanizada e mais desenvolvida que pensavam: “isso aqui tá mais animado que Rio de Janeiro e São Paulo junto” (BYE BYE..., 1979, 01:02:41), conclui Lorde Cigano. Como não conseguem se apresentar, Lorde Cigano e Andorinha saem pela noite, a fim de angariar dinheiro com apostas em “quedas de braço”. Contudo, na cidade grande, Andorinha já não é mais o “homem mais forte do mundo” e, nas apostas, eles perdem tudo,

inclusive o caminhão da “Caravana Rolidei”. Envergonhado, Andorinha chora na beira do rio e depois desaparece, sem se despedir.

Sem dinheiro para sair de Altamira, Lorde Cigano pede à Salomé que se prostitua. Na manhã seguinte, Salomé volta com dinheiro e Lorde Cigano resolve ir para Belém. Ciço, apaixonado por Salomé, insiste em segui-los, com a proposta de que Dasdô acompanhe Salomé na prostituição. Apesar de certa relutância, Lorde Cigano concorda: “a gente divide o michê de Salomé e Dasdô pelos quatro... E tem uma coisa, hein, quem manda sou eu, nesse negócio de amor dá pra improvisar, mas sacanagem não. Sacanagem tem que ser muito bem administrada” (BYE BYE..., 1979, 01:15:40).

Desse modo, os quatro partem para Belém do Pará de barco. Chegando lá vão à feira e depois para um bordel, repetindo o trajeto de Iracema ao chegar à cidade. No prostíbulo, Salomé dança, mas já não é a atração principal, está no mesmo plano que muitas outras mulheres que também dançam ao seu redor. Dasdô aparece, vestida de maneira provocante, maquiada, e logo um homem se interessa por ela. Vendo de longe, Ciço não consegue se conter e interrompe a conversa entre a esposa e o possível cliente, decidindo por abandonar aquela vida e partir com Dasdô para Brasília.

Chegando em Brasília, o casal se encontra num veículo com outros prováveis migrantes, ouvindo um discurso da assistente social sobre os benefícios do planalto central. Apesar de estarem no centro da cidade, não há espaço para o casal sertanejo, que é deixado na periferia, numa casa bem simples. Mas eles estão felizes, pois anteriormente não possuíam nada, agora ao menos têm uma residência e uma perspectiva de futuro.

É sugerida uma passagem de tempo, sendo que, ironicamente, o frame que nos apresenta tal informação utiliza-se, para isto, de uma imagem de televisão. Na cena seguinte, vemos Ciço, Dasdô, sua filha crescida e outros componentes tocando forró numa banda. A casa de show é grande e está cheia, a banda toca num palco colorido e os integrantes estão com figurino bem cuidado.

Eles parecem felizes, sorrindo e tocando quando, pela segunda vez no filme, há um *close* em Ciço, enquanto se escuta ao fundo o som do alto falante: é a “Caravana Rolidei”. A Caravana agora é outra, num caminhão novo, grande, moderno e todo iluminado. Lorde Cigano e Salomé estão bem vestidos e ficamos sabendo que Lorde fez fortuna com contrabando e, agora, com a nova Caravana, estão rumo à Rondônia, “estão abrindo uma estrada lá, no meio do mato. Vamos fazer show para os índios, eles nunca viram nada parecido” (BYE BYE..., 1979, 01:33:19). Na traseira do caminhão, três mulheres cantam e

dançam. O casal convida Ciço para partir com eles, mas ele prefere ficar. Assim, a nova “Caravana Rolidey” – agora com “y” – parte pela estrada, rumo ao futuro.

Algumas matérias veiculadas à época do lançamento de *Bye, bye Brasil* destacaram o final feliz da película. Muitos classificaram o filme como otimista (Cacá Diegues preferia o classificar como esperançoso) (MAUAD, 2001). Todavia, será realmente que o filme tem um final feliz? *Bye bye...* trata do tema da nossa identidade cultural, que está em processo de transformação a partir das mudanças tecnológicas e crescimento econômico. No filme, podemos perceber um processo de hibridização cultural, que, de acordo com Canclini (2008), pode ser resultado de processos imprevistos, ou surgir da criatividade individual e coletiva, o que o autor chamou de reconversão, isto é, o rearranjo de uma prática para reinseri-la em novas condições de produção, como o que observamos no final de *Bye bye Brasil*.

A trupe passa por dificuldades por conta do avanço tecnológico, incorporado no filme na figura da televisão. E é esta mesma televisão, abominada pela caravana, que aparece, tempos depois, já assimilada pelos personagens principais do filme. Ela está presente na casa de shows onde Ciço se apresenta e até mesmo no novo caminhão da Caravana Rolidey, o que levou Mauad (2001, p. 85) a concluir: “depois de digerirem as ‘espinhas de peixe’ que se espalhavam pelo Brasil, redefinindo as fronteiras do nacional, os membros da trupe se transformam, assumindo um perfil internacional-popular”. Contudo, mesmo que ao final tenham sido capazes de se reerguer, a Caravana aponta para o mesmo destino, a busca de um lugar idílico, intocado, onde exista riqueza sem a presença da tecnologia. Entretanto, o que o filme nos mostra é justamente que tal lugar já não existe mais. Desse modo, na nossa leitura, o final do filme é, como nas palavras de seu diretor, esperançoso, pois a trupe continua acreditando na possibilidade de atuar enquanto “Caravana Rolidey”, ainda que as experiências anteriores tenham demonstrado o contrário.

Fotogramas 49 e 50: A televisão, antes um “vilão” para os personagens, foi agora incorporada tanto no show de Ciço e Dasô (fotograma 49) quanto na nova “Caravana Rolidey” – agora com “y” (fotograma 50).



Fonte: Arquivo Pessoal

Bye bye... foi um filme muito bem recebido pelo público e pela crítica nacional e internacional. Assistido por mais de 2,5 milhões de espectadores, foi indicado ao Festival de Cannes na França, premiado em Havana, Cuba, e foi exibido por várias semanas em Nova York e Paris¹¹⁹. Interessante notar como *Bye bye...* foi interpretado de maneira distinta nos diferentes lugares em que foi apresentado; na França foi considerado uma história nostálgica sobre um Brasil que estava acabando, enquanto a leitura nos Estados Unidos foi de uma celebração de um novo mundo que surge¹²⁰. Para Cacá Diegues, ao analisar as diferentes interpretações de seu filme, a crítica dos Estados Unidos:

[...] se ajusta ao pragmatismo protestante, encarando sempre as mudanças como sinal de progresso. Já os franceses acentuaram o lado crítico em relação às transformações. Afinal, eles cresceram valorizando as ideias de Rousseau sobre “*le bon sauvage*” e por isso encaram com pessimismo a visão do índio destribilizado, indo trabalhar numa multinacional instalada na Amazônia.¹²¹

Bye bye... foi um filme muito comentado na época, pois foi lançado no período de abertura política do regime militar brasileiro, ao final da década de 1970, início de uma nova década cheia de esperança: “há dois marcos no cinema nacional: *Vidas Secas* desencadeando o Cinema Novo e *Bye bye Brasil* desencadeando um cinema que virá na década de oitenta, uma nova visão das coisas, um caminho criativo, inusitado, transformador, não dogmático”¹²². Assim, além de ser um filme esperançoso, foi apresentado num momento de expectativa e fé no país, de um novo período brasileiro mais livre.

Uma das principais celebrações do filme se deve também à trilha sonora, composta por Roberto Menescal, Dominginhos e Chico Buarque. A música “Bye bye Brasil”, com letra do Chico, é um sucesso até os dias atuais. Nela, aspectos culturais tradicionais e modernos são confrontados e procuram se adaptar a essa miscigenação, sendo que o mesmo acontece no filme:

¹¹⁹ Fontes: “Bye bye Brasil” nas telas de Nova York, *O Estado de São Paulo*, 08 de outubro de 1980; “Bye bye” em nove cinemas de Paris, *Folha de São Paulo*, 18 de novembro de 1980; *Bye bye Brazil, hello New York*, *O Globo*, 25 de novembro de 1980; “Bye bye Brasil” dos primeiros em Cannes, 22 de março de 1980; Cannes seleciona filme brasileiro, 22 de março de 1980; Cacá avalia sucesso de “Bye bye”, *O Estado de São Paulo*, 03 de dezembro de 1980.

¹²⁰ Fonte: “Bye bye Brasil”: êxito mundial. Para Diegues a prova que o filme é a imagem do país. *O Globo*, 20 de dezembro de 1980.

¹²¹ *Idem*.

¹²² Texto escrito por Artur da Távola, intitulado “Bye bye Brasil, de Carlos Diegues, é uma obra-prima do cinema nacional” incluído no material de divulgação do filme, fonte: Cinemateca Nacional.

Oi, coração/ Não dá pra falar muito não/ Espera passar o avião/ Assim que o inverno passar/ Eu acho que vou te buscar/ Aqui tá fazendo calor/ Deu pane no ventilador/ Já tem fliperama em Macau/ Tomei a costeira em Belém do Pará/ Puseram uma usina no mar/ Talvez fique ruim pra pescar/ Meu amor/ No Tocantins/ O chefe dos parintintins/ Vidrou na minha calça Lee/ Eu vi uns patins pra você/ Eu vi um Brasil na tevê/ Capaz de cair um toró/ Estou me sentindo tão só/ Oh, tenha dó de mim/ Pintou uma chance legal/ Um lance lá na capital/ Nem tem que ter ginásial/ Meu amor (BUARQUE, 1980).

O filme *Bye bye Brasil* é um relato e também uma crítica irônica à situação do país, que foi entendida pelo diretor como um certo movimento colonialista interno no Brasil sobre a produção cultural regional, “não existe integração e sim dominação cultural do Leste-Sul sobre o Norte, Nordeste, Centro-Oeste [...] trata-se de um filme registrando, entre outras coisas, as consequências desta situação colonial interna”¹²³.

“*Bye, bye Brasil* é um *road movie* paródico-sociológico, embalado pela música de Chico Buarque e sintonizado com uma visão totalizadora da imagem do país e suas mazelas socioculturais” (ROSA, 1998, p.119). Como o texto confirma nosso ponto de vista, *Bye bye...* é um *road movie*, que está preocupado em mapear e trazer à tona discussões sobre a vida do brasileiro e do momento sociocultural que estávamos vivendo. Assim, o filme utiliza o formato de *road movie* para apresentar ao público uma versão da realidade vivida pelo nosso país. Passando pelas estradas do nordeste e norte, o filme consegue, além de contar a história da trupe, construir uma visão crítica do que estava acontecendo naquela região do Brasil naquele período. Porque, assim como o próprio diretor assume, o *filme de estrada* é construído a partir do que se é vivido, o que se passa na estrada é tão importante quanto o relato central. Desse modo, a história da trupe da “Caravana Rolidei”, bem como as situações e personagens trazidos pela estrada, são interessantes críticas para se pensar o Brasil, destacando-se ainda os brinquedos civilizados nas mãos dos índios, a presença das multinacionais e a conversa sobre o contrabando de minério com os gringos e outros.

Bye bye..., enquanto *road movie*, apresenta várias cenas em que a estrada é o personagem principal. São, ao todo, oito sequências, algumas delas com planos mostrando a situação da estrada, os conflitos e situações colocados a partir da mesma. São *travellings*, alguns aéreos, muitos com a câmera parada enquanto o caminhão passa, outros *closes* mostrando as dificuldades de se cruzar a estrada que foi considerada símbolo da modernidade brasileira.

¹²³ Entrevista de Cacá Diegues à *Folha de São Paulo*, nº 172, em 04 de maio de 1980.

Fotogramas 51, 52, 53 e 54 (da esquerda para direita): os fotogramas 51 e 52 retratam o momento quando a Caravana pega a estrada pela primeira vez no filme, na cena o foco é Ciço (que toca contente sua sanfona) e Dasdô. Interessante observar que, nesta sequência, em nenhum momento vemos a estrada de frente, apenas a parte de trás, na boleia do caminhão. Na linguagem do *road movie*, este enquadramento pode significar a falta de perspectiva no futuro. Nos outros fotogramas, alguns dos muitos planos mostrando a estrada, no 53, as dificuldades da Transamazônica e no 54, o último plano do filme, a “Caravana Rolidey” seguindo pela estrada, agora enquadrada à frente, deixando clara a ideia de futuro.



Fonte: Arquivo Pessoal

Em *Bye bye...* a estrada é o caminho para a realização do desejo, e na errância, a trupe está buscando sempre o destino sonhado. Na história, os protagonistas são alegorias do brasileiro: aquele que improvisa, malandro, sensual, mas que também é uma pessoa bondosa, regido sempre pelo coração e pela emoção.

Fotogramas 55, 56 e 57 (da esquerda para a direita): Nos fotogramas abaixo, exemplos de como elementos e símbolos que remetem ao Brasil são sempre evocados no filme, no fotograma 56 é mostrado um mapa do Brasil ao lado de uma televisão que as pessoas presentes assistem, mesmo que esta esteja fora de sintonia. No fotograma 57, a viagem de barco de Altamira a Belém com uma bandeira do Brasil ao fundo e o fotograma 55, deveras simbólico. A leitura desta imagem pode ser realizada a partir de um esquema hierárquico: em primeiro plano Salomé, a mulher branca do sul do Brasil, com as cores do país ao lado da imagem do Rio de Janeiro, atrás dela o homem negro, que carrega sozinho a criança – que simboliza o futuro – e por último, em último plano, o índio – meio selvagem, meio civilizado – com óculos escuros, quase não aparece na cena.





Fonte: Arquivo Pessoal

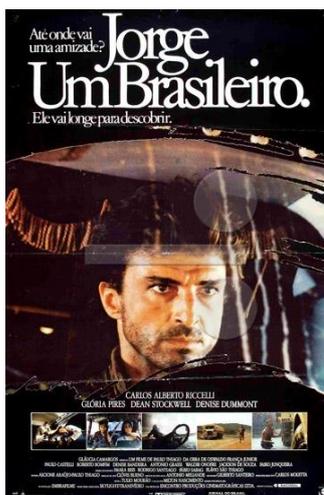
A estrada é também a metáfora da busca de uma identidade nacional, funcionando como uma revelação da situação do país. É a partir da viagem, na estrada, que o filme nos apresenta fragmentos do Brasil, que nos possibilitam a identificação da nossa própria identidade.

O próximo filme que analisaremos também utiliza a estrada como uma alegoria do Brasil, contudo, pela primeira vez, um *road movie* brasileiro vai além da pauta social, destacando igualmente a história do protagonista Jorge, de modo que a estrada se configura, para ele, como um momento e lugar de transformação pessoal.

3.3 Jorge, um brasileiro: “eu gosto de ser caminhoneiro, gosto da companheiragem da estrada, gosto de viajar por esse mundo de meu Deus”

A história é construída em torno de Jorge (Carlos Alberto Riccelli), um caminhoneiro que trabalha para a firma de Mário (Dean Stockwell). O protagonista precisa ir até Governador Valadares e resgatar um comboio de caminhões que está parado por conta das más condições da estrada, ocasionadas pelo mau tempo, tendo, portanto, o prazo de uma semana para chegar a Belo Horizonte. Assim, o filme é sobre essa viagem insólita de Jorge e dos outros caminhoneiros. Na estrada, como característica de um *road movie*, várias situações e imprevistos vão desenvolvendo o enredo.

Figura 3: Cartaz de divulgação do filme



Fonte: Cinemateca Brasileira

A década de 1980 possui poucos representantes do que poderia ser reconhecido por *road movies* brasileiros, como *Aopção ou as rosas da estrada* (CANDEIAS, 1981) e *O mentiroso* (SCHUNEMANN, 1988). Neste cenário, sem dúvida, o filme *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988), pode ser considerado o mais relevante do gênero nesta década, levando em conta o público e o debate em torno da obra. Com mais de um milhão de espectadores, o filme foi baseado no romance homônimo de Oswaldo França Júnior e trata sobre o universo dos caminhoneiros e sua vida na estrada.

Para Samuel Paiva (2009), no texto: “A propósito do gênero *road movie* no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada”, a obra de França Júnior seria para o *filme de estrada* brasileiro o que *On the Road* (1957), de Kerouac, foi para o *road movie* norte-americano:

De fato, assim como os personagens de Kerouac personificam os Estados Unidos da contracultura, o romance de França Jr. propõe também uma dimensão de “alegoria nacional” (cf. XAVIER, 2005: 339-379), ao projetar figuras que personificam uma nação, porém, a partir de outros parâmetros culturais. Está em questão, como diz, “o Brasil dos motoristas, o das estradas de rodagem, dos caminhões, das cidades que surgem, de realidades que avançam” (apud FRANÇA Jr., 1988: 16). (PAIVA, 2009, p.3-4).

O mais interessante na comparação de Paiva (2009) é observar as diferenças entre os dois “Brasis”, o do livro, que foi lançado em 1967, e o do filme, lançado em 1988. Destarte, enquanto o livro é sobre o Brasil da década de 1960, período inicial da ditadura militar; o filme está situado em outro momento histórico fruto da redemocratização do país.

Um fator significativo, e que nos fez escolher este filme para ser analisado nesta tese, é que *Jorge...* constitui-se, de acordo com a nossa interpretação, num filme de transição entre as duas fases que estamos considerando neste trabalho. Ele é um filme alegórico, como o próprio nome já sinaliza, sobre o povo brasileiro. Contudo, por outro lado, há neste filme, diferente dos outros abordados até o momento, uma forte dimensão subjetiva presente. Desse modo, a viagem de Jorge acontece no plano físico, da viagem em si, expondo tanto as condições sociopolíticas do país quanto o aspecto da jornada interior, isto é, de transformação do próprio personagem.

Fotograma 58: as alegorias ao povo brasileiro são bem explícitas, como no próprio nome do filme e nos créditos iniciais, apresentados nas cores do país.



Fonte: Arquivo Pessoal

Como viagem física, o filme possui cenas que expressam o momento da nação, como os embates entre posseiros, manifestantes, trabalhadores rurais, polícia federal, capangas e fazendeiros. Até mesmo a chuva, que é um grande antagonista no filme, causando as maiores dificuldades na estrada, possui uma conotação política, pois é associada ao desequilíbrio ambiental causado pelo buraco na camada de ozônio. Além das notícias da rádio dos caminhões, eles também passam por lugares que são vítimas das enchentes, resultando em perda de patrimônio e também em mortes ocasionadas pela chuva constante.

A jornada interior transparece pelo fato de Jorge se lançar na estrada repleto de incertezas em relação à sua vida e, principalmente, no que toca a seu relacionamento com Mário, a quem considera um grande amigo, embora as circunstâncias apresentadas indiquem o contrário. A partir das situações enfrentadas na viagem, o protagonista consegue rever sua história e se transformar. A jornada e as circunstâncias ocorridas na mesma operam uma mudança em Jorge.

Essa transformação é construída na narrativa a partir de várias reflexões que Jorge faz durante o trajeto. Cinematograficamente, essas reflexões são apresentadas na forma de

flashbacks dispostos no decorrer do filme (ao todo são sete), e da narração de Jorge, retratando seus pensamentos. Inicialmente funciona como uma forma de autoconvencimento: “o Mário é meu amigo, mais que meu patrão, é meu amigo” (JORGE..., 1988, 02:30), passa pela dúvida: “meu Deus, isso pode ser uma loucura” (JORGE..., 1988, 57:09), até seu veredito: “é assim: a gente começa a falar das coisas que estão acontecendo e termina falando do que foi, do que fez. É isso aí: um amigo cá, outro lá, afinal, a gente muda muito nessa vida” (JORGE..., 1988, 01:52:19).

Assim a narrativa do filme é intercalada com cenas do presente e passado, através das memórias revividas nos *flashbacks*. A partir das lembranças, o protagonista constrói reflexões sobre seu presente e futuro. A cada lembrança, o filme abre mais uma camada, nos permitindo compreender as escolhas do personagem.

A narração expõe a personalidade do protagonista, um homem com fé, que acredita na amizade, mas que é sobremodo ingênuo. A principal questão que lhe aflige é a natureza de seu relacionamento com Mário, seu patrão, a quem Jorge considera um amigo, opinião que não é compartilhada por várias pessoas ao seu redor: Sandra (Glória Pires), sua namorada, Helena (Imara Reis), esposa de Mário, Altair (Roberto Bonfim) e Fefeu (Antônio Grassi), seus antigos amigos caminhoneiros. Jorge fica dividido com as outras opiniões, mas em seu íntimo acredita dever muito ao homem que considera amigo. Vários *flashbacks* confirmam os motivos pelos quais Jorge é grato a Mário, como no dia em que este o ajudou a resgatar seus pais numa enchente, ou, em outra situação, quando Jorge, acidentalmente, atropela e mata um homem e Mário resolve a situação, “pagou advogado, pagou até testemunha” (JORGE..., 1988, 50:00).

A oposição entre Jorge e Mário, representa a alegoria do embate entre o bem e o mal. Jorge é a representação do povo brasileiro, trabalhador, ingênuo, com bom coração e dócil. Mário¹²⁴, por sua vez, representa o capital, é um empresário que aparenta ser uma boa pessoa, bom amigo, mas está sempre buscando tirar alguma vantagem dos outros. A relação dos dois demonstra essa polarização: enquanto Mário explora Jorge, este acredita inocentemente em suas ações, considerando-as fruto de uma genuína amizade.

No início da película, Jorge defende Mário com afinco. A primeira sequência do filme é um *flashback*; as cenas são únicas no filme: as imagens estão em preto e branco e, somente nesta sequência, Jorge não narra seus próprios pensamentos, mas está contando uma história para sua namorada, Sandra, “amizade não tá no que se fala, tá no que se vive. O meu amigo

¹²⁴ Interessante notar que o ator que interpreta Mário, Dean Stockwell, é americano, e foi dublado por Odilon Vagner.

Mário, mais que meu patrão, é meu amigo. Eu conheci o Mário há doze anos, muito antes, Sandra, muito antes de muita gente” (JORGE..., 1988, 2:22).

Fotogramas 59 e 60: os primeiros planos do filme. No fotograma 59, é-nos apresentado o interior do caminhão, o que transmite uma ideia de intimidade, já que, em seguida, conheceremos o interior, a história. No fotograma 60, um plano muito comum no filme: o veículo e a estrada.



Fonte: Arquivo Pessoal

A história que Jorge conta à Sandra aconteceu na Amazônia, há alguns anos. Jorge e Mário estavam com o caminhão quebrado e pararam na estrada a fim de pedir ajuda a um soldado; entretanto, o único que poderia os ajudar era o índio zelador, que tomava conta das peças para os caminhões que faziam terraplanagem para a construção da Transamazônica. Os dois vão conversar com o índio, Mário se aproxima com um discurso pretensioso, dizendo que pode comprar a peça necessária. Jorge, com educação, pede ao índio que responde: “a peça é do governo” (JORGE..., 1988, 04:43). Durante a noite, os dois tentam roubar a peça que precisam, mas o índio os pega em flagrante e os prende. Somente após suborno, o soldado liberta a ambos. Na história, Mário e Jorge tentam “dar um jeitinho”, burlar as regras para conseguirem a peça e prosseguirem a viagem. O soldado, que representa a lei, é corruptível e solta os dois, entregando a peça depois de conseguir dinheiro. Apenas o índio representa o correto, o que faz a coisa certa seguindo as normas e orientações do seu cargo.

“Desde aquele tempo eu senti no Mário um amigo de fé, homem pra se trabalhar a vida toda, pra topar qualquer serviço” (JORGE..., 1988, 08:01). A próxima sequência, já com imagens coloridas, acontece nos tempos atuais, e mostra Jorge conversando com Sandra, para quem contava a história. Jorge tenta explicar à namorada a origem da fidelidade ao patrão. Sandra reclama do abuso do patrão, que constantemente, e nas horas mais inesperadas, chama Jorge ao serviço. O diálogo acontece no interior do carro, é noite e chove fortemente.

Fotogramas 61, 62, 63 e 64 (da esquerda para a direita): No fotograma 61, Sandra e Jorge discutem no carro, o posicionamento da câmera nos convivia, instalados no banco de trás, a ver a cena criando, pois, a sensação de intimidade. Esse tipo de enquadramento é bastante comum no filme, como nos exemplos dos outros fotogramas.



Fonte: Arquivo Pessoal

Quando chega à empresa, Jorge encontra Mário conversando com “Seu Drummond”, apresentado como assessor de um ministro. Mário fez um acordo com o governo e seus caminhões, que transportam milho (200 toneladas), terão suas cargas usadas para a inauguração de uma refinaria, do novo programa de merendas. Todavia, o comboio, formado por cinco caminhões, ficara preso em Governador Valadares, por conta da queda de uma barreira em consequência da forte chuva. O caminhoneiro responsável, Fefeu, escreveu dizendo ser impossível transpor aquele local, mas Mário conversa com Jorge e diz estar com dívidas, e daí sua necessidade em realizar, com sucesso, seu negócio com o governo. Destarte, Mário pede a Jorge que resgate o comboio para chegar a Belo Horizonte dentro do prazo.

Jorge aceita fazer o serviço, mas, na saída, pede ajuda a Mário, já que pretende comprar alguns caminhões num leilão da prefeitura e iniciar um negócio. Mário apenas responde: “eu já te deixei na mão?” (JORGE..., 1988, 14:05). O patrão não parece tão preocupado com suas dívidas, pois se despede de Jorge e entra em seu carro acompanhado de uma mulher loira. Ele pede a Jorge para avisar Helena, sua esposa, que foi viajar a negócios. O patrão e sua acompanhante vão embora, ao passo que Jorge assume o trabalho, pensando: “ele deixa a mulher sozinha e dá boa vida para as biscates. E eu tenho que chegar logo onde estão aquelas carretas e ainda tenho que levar recado para a Dona Helena. Ah, melhor, para com isso, a Sandra tá pondo loucura na minha cabeça” (JORGE..., 1988, 16:21).

Para chegar a Governador Valadares, Jorge faz o trajeto de ônibus e trem. O ônibus se choca com um caminhão, o que resulta em várias pessoas feridas. Jorge, no entanto, corre em auxílio de todos. Depois do acidente, pega um trem para concluir a viagem e chegar até seu destino. Na cidade, procura Altair, seu amigo, que agora tem uma grande oficina e não é mais caminhoneiro. Altair conhece muito bem a região e o ajuda a traçar uma rota alternativa para os caminhões, mas conclui:

Altair – Jorge, eu acho melhor desistir, uma carreta não passa nessas estradinhas não. Eu acho essa viagem uma loucura. Pode-se saber quanto nosso herói vai receber pra correr esse risco?

Jorge – Gratidão, amizade como a sua, meu amigo.

Altair – A não, Jorge, como a minha não. Eu não sou teu amigo como o Mário, eu não te exploro (JORGE..., 1988, 33:44).

Quando chega perto do comboio, Jorge sabe que tem uma difícil missão: convencer cinco caminhoneiros experientes (Fefeu, Fábio, Téo, Oliveira e Toledo) a iniciar uma viagem difícil e cheia de riscos. Na conversa, Jorge tenta motivar seus colegas a encarar as dificuldades e concluir a viagem dentro do prazo. A conversa é difícil e os caminhoneiros a princípio não querem seguir viagem, dizem que é impossível por conta da chuva, sendo, portanto, deveras arriscado, além de comprometer a integridade dos veículos. Ao final, Jorge acaba convencendo-os com o argumento: “estrada é coisa pra homem, pra macho” (JORGE..., 1988, 37:24).

Eles se preparam, compram alguns materiais, e iniciam a jornada. É um trajeto difícil, com chuva constante, além da permanente dúvida se serão capazes de chegar ao destino final. O comboio se depara com vários obstáculos: buracos e lama; passagens proibidas; ponte quebrada; trânsito interrompido; chuva intermitente.

Em determinado momento, o caminhão de Toledo estraga na estrada. Este contratempo é importante para a estrutura da narrativa, pois é nele que há a concretização da consciência de Jorge como uma mão-de-obra explorada por Mário. O protagonista já vinha apresentando dúvidas em outros momentos da estrada, mas é nesta cena que ele realmente cai em si. Durante a cena, uma caminhonete aparece, donde desce um homem armado que expulsa a todos, visto que se trata de uma propriedade privada. Fefeu pergunta ao capanga:

Fefeu – É propriedade sua?

Empregado – O patrão tá aí, ele é dono disso tudo (JORGE..., 1988, 01:22:02).

E aponta para dentro do carro, o patrão dirigindo a caminhonete. Há uma fusão de imagens e acontece um *flashback*. A cena é a mesma do início do filme, quando Mário e Jorge estão na Amazônia, há doze anos. Se a primeira sequência termina com uma foto emblemática, de Mário, Jorge, Fefeu e Altair em frente a uma placa da Transamazônica, esse *flashback* começa a partir daí, depois do momento em que a foto fora tirada. Mário abraça Jorge e diz a ele: “Jorge, contrate esses caras pra mim, isso aqui é ouro em pó e eles conhecem toda essa região” (JORGE..., 1988, 01:22:34). Assim, enquanto Mário se encaminha para o caminhão, Jorge se dirige aos outros dois, indagando:

Jorge – Altair, Fefeu, vocês não querem trabalhar com a gente não?
 Altair – Quanto é que vocês pagam?
 Jorge – Isso é questão da gente conversar.
 Fefeu – Você é sócio dele ou é...
 Jorge – Não, não, o patrão tá lá... Ele é que é o dono do caminhão.
 Altair – O que você faz na empresa?
 Fefeu – Por que ele mandou você falar com a gente? (JORGE..., 1988, 01:22:45).

Outra fusão de imagens volta para os dias atuais, *close* em Jorge, refletindo. Enquanto isso, Fefeu pergunta ao capataz: “então por que o dono não desce aqui e vem falar com a gente?” (JORGE..., 1988, 01:23:28). É o mesmo questionamento que Fefeu fez a Jorge, doze anos desde então. Jorge por fim compreende que também é o capataz de Mário, conscientiza-se que aquilo que entendia como compromisso e prova de inteira confiança tratava-se, na verdade, de uma maneira de Mário não se indispor com os outros empregados nem ter de cuidar diretamente de suas questões. Afinal, ele não precisava, já que tinha, para isso, um capataz.

Jorge percebe que é ele quem enfrenta os problemas de Mário em vários momentos do filme, como avisar à Helena – esposa do patrão – que o marido fora viajar, deixando-a sozinha, assim como a conversa com os companheiros com o intuito de convencê-los a seguir viagem até Belo Horizonte. Nesta cena, Fefeu argumenta com Jorge: “problema de patrão é de patrão, eu sou empregado” (JORGE..., 1988, 36:33). Mas Jorge ainda não enxerga que oscila entre o papel de capataz e empregado, embora de fato colha apenas o ônus de comandar. Essa consciência, e a escolha de que lado seguir é construída durante todo o trajeto, mas é consolidada ali, nesta cena, na qual Jorge se vê no lugar do capanga, que pode tomar um tiro no lugar do patrão, enquanto este espera no conforto do carro.

Essa consciência começa a ser construída a partir de outras cenas, por exemplo, quando o grupo para na estrada devido à queda de uma ponte, e Jorge, por sua vez, é enfático em dizer que conduzirá os caminhões de qualquer jeito, ainda que tenha que levar um de cada

vez. Seus colegas o consideram insano e tentam argumentar contra sua decisão. Todavia, ainda assim, sem concordarem, ajudam-no a construir uma passagem, pois como diz Fefeu: “você é o chefe, você quem manda” (JORGE..., 1988, 56:48). Durante esse tempo em que permanecem na estrada para construir a passagem, Jorge começa a duvidar de suas certezas e se está, com efeito, defendendo as ideias mais justas. Após passarem as carretas, eles selam a amizade e vão beber e comemorar num bar. Em outra passagem, consolidando ainda mais a amizade entre o grupo, eles têm que enfrentar a polícia federal que fecha a estrada.

Posteriormente, o grupo chega numa cidade pequena cuja estrada está em obras por conta da chuva. Agora o grupo defende a ideia de Jorge para o empreiteiro: “a carga tem data pra chegar. A gente vai passar na marra” (JORGE..., 1988, 01:28:02), mas Jorge intervém: “A gente vai esperar. A carga é urgente, mas ninguém pode vencer tanta chuva, tanto barro... chega de loucura. A estrada liberando, a gente segue em frente” (JORGE..., 1988, 01:28:09). Entretanto, dessa vez, confirmando a mudança de atitude e pensamento de Jorge, ele nega dar continuidade à travessia, afirmando, antes, que devem esperar e continuar a viagem somente quando for possível. Esse seu pequeno discurso ratifica e valida a sua mudança de postura. Nesse momento, em que Jorge assume um novo ponto de vista, ocorre seu idílio e ele consegue se divertir tanto com os amigos quanto com a moça que revê na cidade.

Após alguns dias, e já fora do prazo, o comboio chega a Belo Horizonte. A cena é cheia de enquadramentos da estrada asfaltada e há planos de *travelling* aéreo. Há também planos médios mostrando os caminhoneiros dirigindo e sua satisfação de terem chegado ao destino final.

Fotogramas 65 e 66: alguns dos enquadramentos da sequência que mostra o comboio chegando a Belo Horizonte. São vários planos, mas eles procuram enfatizar essa ideia de grupo, de união entre eles, pois eles conseguiram chegar ao destino final, juntos.



Fonte: Arquivo Pessoal

Jorge procura Sandra e rompe com a namorada, ao que ela conclui “você tá diferente Jorge” (JORGE..., 1988, 01:42:29). Em seguida, Jorge vai até a empresa e, na garagem,

descobre que Mário comprou os caminhões no leilão da prefeitura, os caminhões que Jorge desejava para si, a fim de começar uma nova vida. Mário não está na empresa; o contador, por seu turno, levanta a voz com Jorge, diz que por conta do atraso da carga, todos tiveram que remarcar a inauguração da refinaria. O contador enfrenta o protagonista e passa o recado aos outros, exercendo o papel que antes cabia a Jorge. Este se enfurece e agride o contador, reconhecendo que seus verdadeiros amigos são aqueles que estavam na estrada com ele.

Enfurecido, Jorge vai até a casa de Mário à sua procura, mas ele não está lá. Ao encontrar Helena, eles se beijam, e há sugestões de uma possível relação sexual. Na saída, Jorge encontra com Mário na rua, que propõe uma conversa, para isso tentando manipulá-lo chamando de “meu amigo”. Jorge não fala nada e vai embora deixando seu patrão para trás. Apesar de sua raiva, o protagonista não cria um embate direto com ele. A ideia é que, ao desistir do embate com Mário, Jorge concretizou a mudança, se transformou.

Fotogramas 67, 68, 69, 70 (da esquerda para a direita): Na última sequência, há o enfrentamento entre Mário e Jorge, eles se encontram quando Jorge está de saída da casa de Mário. As imagens, com vários “campo/contracampo”, sugerem um confronto direto entre os dois: protagonista e antagonista, o enquadramento da câmera lembra os filmes do gênero cinematográfico faroeste. Apesar das imagens indicarem um possível embate entre os dois, Jorge, surpreendentemente, vai embora, deixando Mário e sua história com ele para trás.



Fonte: Arquivo Pessoal

No último plano, ele vai embora, andando, com um horizonte à sua frente. Ao fundo, inicia-se a reprodução da canção “Visões”, composta especialmente para o filme, na voz de Milton Nascimento:

Daqui pra frente vai só/ Não vira o rosto para trás/ Celebra o sol que se levanta/
 Canta, canta, sonhador/ De que nos vale viver/ De mendigar um pouco pra viver/
 Miragem a vida tá de graça, passa/ Voa e não se pode pegar/ O que pra uns é sertões/
 E pra outros são visões do mar/ Desvendam belos horizontes/ Pontes, pontes, terras/
 Viver até arrebentar/ Visões que tem do amanhã/ Que acaba de chegar...
 (NASCIMENTO, 1988).

Como alegoria, a relação entre Jorge e Mário funciona para mostrar a exploração da classe trabalhadora pelo capital, sendo que aquela, ainda assim, ser capaz de perceber, na dinâmica da relação, respeito, consideração e confiança ilusórios. É na estrada que Jorge consegue rever seu papel e despertar sua consciência. Tal circunstância é provocada a partir das situações provocadas no trajeto, de modo que cada imprevisto desencadeia memórias no protagonista, lembranças que o permitem construir um pensamento crítico da importância do outro em sua vida, seja do patrão, da namorada ou dos colegas de trabalho.

“Como personificação de uma nação, Jorge tem diante de si a percepção de um sistema corrompido diante do qual precisa se posicionar, a favor ou contra, para seguir adiante” (PAIVA, 2009, p.8). São esses obstáculos – citados anteriormente – ou imprevistos da estrada que permitem a Jorge se posicionar. Inicialmente, o protagonista tem várias certezas, durante a viagem se vê repleto de dúvidas até que, ao chegar ao destino final, ele se define efetivamente.

Jorge simboliza o povo brasileiro que é explorado, mas nem sempre o percebe; ao mesmo tempo os dilemas pessoais do protagonista são resolvidos a partir da viagem, na estrada, quando ele consegue rever seu posicionamento pessoal e mudar sua perspectiva de vida, especialmente em relação a Mário. Com base no sentido duplo emprestado à estrada, ora alegoria do povo brasileiro, ora simbolizando a mudança pessoal, consideramos *Jorge...* um filme de transição entre as duas fases do *road movie* brasileiro: a primeira, a “Viagem Física”, na qual a estrada se configura como alegoria da nação como observamos, analisamos e discutimos durante este capítulo; e a segunda fase, da “Jornada Interior”, que será investigada no próximo capítulo.

3.4 Viagem Física: a estrada nos *road movies* como alegorias da nação brasileira

Nosso propósito, durante o capítulo, foi evidenciar os argumentos que sustentam a tese de que na fase Viagem Física os *road movies* brasileiros apresentam a estrada como uma alegoria da nação brasileira.

Esses argumentos, sustentados a partir das análises dos três filmes anteriormente estudados, procuram demonstrar, com base no estudo do enredo, dos diálogos, das imagens e dos sons, que há uma similaridade nas alegorias da estrada nos *road movies* lançados durante no período de 1960 a 1998. É semelhante também a alegoria do povo brasileiro representada nos protagonistas dos filmes em destaque. Eles encarnam o estereótipo do tipo brasileiro: sensual, malandro e que se permite ser governado pelas emoções.

Nas décadas retratadas nas obras – 1960, 1970 e 1980 –, conforme defendido no primeiro capítulo da tese, a sociedade é fortemente ancorada na ideia de nação e na sua identidade, como um elemento fundamental para a formação da identidade do indivíduo que a integra. Se a identidade nacional é uma forte característica da sociedade moderna e, considerando os filmes artefatos culturais, podemos concluir que a estrada, utilizada como alegoria da nação brasileira, reflete o modo como sociedade era significada naquele momento.

Hall (2005), ao analisar as identidades culturais nacionais, ratifica este pensamento, pois parte da reflexão de que há uma mudança conceitual de sujeito e identidade, para demonstrar como as identidades transformaram-se de uma perspectiva mais coletiva na sociedade moderna, para uma mais subjetiva na sociedade pós-moderna¹²⁵.

Como mostramos anteriormente, esse mesmo autor esboça três concepções de identidade: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito sociológico se refere ao período histórico que compreende os filmes aqui analisados. Essa noção está centrada na relação do sujeito com os valores, sentidos e símbolos nos quais habita. De acordo com essa visão, a identidade é construída na interação entre o eu e a sociedade, a identidade do sujeito é formada em relação direta com os mundos culturais externos a ele (HALL, 2005).

Assim, procuramos ancorar nossa proposição de que há uma afinidade entre a maneira como a sociedade construiu sua ideia de identidade cultural nacional e os filmes aqui

¹²⁵ Esse argumento foi a base do capítulo primeiro, em especial do item 1.1.

retratados, considerados importantes “narrativas da nação”¹²⁶. A partir dos *road movies* produzidos e das alegorias da estrada neles apresentadas, é possível observar essa “noção de sujeito sociológico” (HALL, 2005).

Buscamos agora, encerrando este capítulo, resgatar alguns dos conceitos apresentados em capítulos anteriores, especialmente com relação ao processo de construção de nossa identidade nacional brasileira, procurando identificar como essas categorias estão presentes nos filmes analisados, exercendo papéis importantes para o desenvolvimento do enredo.

Nos três filmes analisados: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974), *Bye bye Brasil* (DIEGUES, 1979) e *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988), é a partir das viagens vividas pelos protagonistas que surgirão algumas críticas ao cenário político e social do período histórico em que estão situados.

Nesses três filmes supracitados, a estrada é uma alegoria da nação brasileira, pois é a partir dela que conhecemos o Brasil daquela época, país de grande extensão territorial, e exuberância natural, mas que sofre de diversas mazelas, como a exploração do homem, falta de terra (*Iracema...*), falta de água (*Bye bye...*) ou mesmo pelo seu excesso (*Jorge...*). Nos filmes, percebemos, através da estrada, um Brasil de consideráveis dimensões físicas, ainda a ser conhecido e explorado (como é o caso da “Caravana Rolidei”).

Nesse contexto, a Transamazônica aparece nos três filmes, uma estrada com mais de quatro mil quilômetros inaugurada na década de 1970 como a grande obra do governo do presidente Médici, capaz de resolver os problemas de integração entre os estados do norte e nordeste do país. A Transamazônica que vemos retratada nos filmes é uma estrada precária em muitos pontos, esburacada e enlameada, e o povo que vive ao seu redor não parece colher suas benesses (confirmado na cena em que Tião e Iracema estão à margem da Transamazônica conversando sobre o local num bar e pelos índios que aparecem pedindo carona na “Caravana Rolidei”).

Em *Iracema...* há uma crítica em torno do possível desenvolvimento trazido pela estrada Transamazônica, considerada uma das grandes bandeiras do governo ufanista, a estrada que serviria para integração nacional e desenvolvimento do homem nordestino. A partir do percurso travado pelos protagonistas, o filme pretendeu criticar os contrastes socioeconômicos gerados pela Transamazônica e questionar o que seria o sonho do “Brasil grande”, mostrando as condições de miséria do povo que vive às margens da estrada (e da história). É na estrada que a crítica ao apregoado progresso é concretizada. Durante o trajeto,

¹²⁶ Ver capítulo 1.

o que vemos são queimadas nas matas, exploração de madeiras de lei, ilegalidades nas transações, miséria e trabalho escravo.

No decorrer do filme, encontramos uma dicotomia entre a natureza, vista como lugar do selvagem, do atraso, e a estrada, percebida como lugar da civilização e progresso. Tião e Iracema, como protagonistas, também representam essa oposição. Tião representa o poder, o governo militar e seu discurso de progresso, crescimento, de meritocracia e Iracema representa o povo e sua ignorância e subserviência.

Por outro lado, em *Bye bye...* a estrada, ainda retratando a nação brasileira, incorpora também a busca pela identidade cultural nacional, alavancada através das mudanças incorporadas pela presença da “espinha de peixe”, a televisão em vários lugares do nordeste e norte brasileiros. *Bye bye...* trata do tema da nossa identidade cultural, que estava em processo de transformação a partir das mudanças tecnológicas; transformação essa que pode ser entendida como um processo de hibridização, no sentido de processos socioculturais que existiam de forma separada e se combinam para gerar novas práticas (CANCLINI, 2008). Esse processo de hibridização se concretiza no filme quando apresenta que, apesar da trupe lutar contra a televisão e acreditar que ela simbolize seu fim, acaba por incorporá-la literalmente, no novo caminhão da “Caravana Rolidey” e na apresentação da banda de Ciço, sendo que a televisão aparece agora significando a modernização da trupe.

A estrada funciona, neste filme, a fim de apresentar as mudanças que estavam acontecendo no Brasil (especialmente no seu interior), e que já era preciso dar “bye bye” e encarar um novo país, transformado. A estrada é a metáfora da busca de uma identidade nacional, atuando como uma revelação da situação brasileira. A partir da viagem, na estrada, o filme nos apresenta fragmentos do Brasil habitado pelos protagonistas.

Embora *Jorge...* represente, nesta tese, um filme de transição entre as duas fases que estamos considerando no trabalho, no entanto, ainda apresenta diversas cenas expressando aquele momento da nação, como os embates entre posseiros, manifestantes, trabalhadores rurais, polícia federal, capangas e fazendeiros. Até mesmo a chuva, que causa grandes dificuldades durante o percurso, possui uma conotação política, pois é associada ao desequilíbrio ambiental causado pela exploração desenfreada da natureza.

Através da viagem de Jorge e de seus companheiros, percebemos algumas configurações do país, tecidas a partir de críticas, exemplificadas em cenas como a que o comboio é impedido de prosseguir pela estrada de chão por conta de uma manifestação de posseiros em confronto com fazendeiros da região. Jorge acaba preso, e o delegado, antes de soltar o protagonista, profere um discurso panfletário a favor dos posseiros e caminhoneiros.

Os personagens que transitam pela estrada são também, nesta primeira fase, alegóricos e representam o povo brasileiro. Muitas das configurações da nossa identidade e caráter nacionais são nesses filmes incorporadas como o personalismo e o patrimonialismo, características discutidas no item 1.2.

Olhando detidamente os personagens principais desses filmes, podemos ver neles encarnados os principais aspectos que compõem o mito da nossa identidade brasileira, introduzidas a partir de pensadores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda: o povo hospitaleiro, alegre, sensual, o “homem cordial”.

Os filmes exibem a alegoria do homem branco do sul, que explora as pessoas à sua volta, especialmente os integrantes da ralé, personificada em alguns personagens principais e naqueles que pertencem à região que estão visitando. Essa configuração se comprova ao analisarmos os filmes: em Tião “Brasil Grande” e sua relação com o povo da região Transamazônica, especialmente com Iracema, que usa para seus interesses e depois a abandona num bordel de beira de estrada; Lorde Cigano, com o resto da trupe: Salomé, Andorinha e o casal sertanejo; e Mário com seus empregados, em destaque Jorge, que superficialmente trata como amigo, mas na verdade é mão-de-obra explorada.

Alguns personagens representam a chamada “ralé brasileira”, no sentido de serem aqueles, segundo Souza (2009), excluídos do acesso ao capital cultural e econômico, carregando “estigma inato”, sem acesso às oportunidades materiais e simbólicas de reconhecimento social, constituindo-se como mero “corpo”. Essa definição de Souza é facilmente verificada nos filmes analisados, a ralé como dispêndio de energia muscular nos trabalhadores que Tião encontra na Transamazônica e que abastecem seu caminhão, e também ao final do filme, o empregado que trabalha com ele no caminhão boiadeiro e que não profere nenhuma palavra, assim como Andorinha, de *Bye bye...*, cuja alcunha já demonstra nosso ponto de vista: o “rei dos músculos”.

Também a mulher, como “corpo à venda”, na prostituição, assoma nesses filmes, seja na figura de Iracema, seja na de Salomé. Ser prostituta, vender o corpo por dinheiro, é algo condenado em nossa sociedade, pois reverte a hierarquia de valor fundada na família e na disciplina dos desejos, lhes gerando o caráter de delinquente, “é precisamente isso que leva, quase que imperceptivelmente à seguinte forma de auto percepção que se impõe, mesmo que de modo inarticulado e inconsciente: se eu nasci para ser abusada, por que não ganhar dinheiro com isso?” (MATTOS, 2009).

Entretanto, essas alegorias do povo brasileiro são, em geral, aliadas à sátira e à paródia, lançando o riso irônico ao nacional mais ufanista, como Lorde Cigano (José Wilker),

em *Bye bye Brasil* (1979), e *Tião Brasil Grande* (Pereio), em *Iracema, uma transa amazônica* (1974). Por isso, quando esses filmes trabalham a questão do “caráter nacional”, o fazem de forma quase sempre debochada (XAVIER, 2012).

A própria interação entre os personagens das películas são alegorias que expressam as dinâmicas das relações de poder, cooperação e conflitos que regiam a nossa sociedade, à época.

Assim, vemos que *Tião Brasil Grande* não leva *Iracema* a sério, ao passo que *Iracema* é, ela mesma, alegoria da Amazônia, “vítima de um lance tão predatório quanto o da construção da Transamazônica, a moça se faz alegoria do desastre embutido no milagre brasileiro” (XAVIER, 2012, p. 23).

Iracema é o símbolo da decadência, a metáfora da estrada: assim como a paisagem, que se apresenta desfigurada implacavelmente pela ação predatória do homem, *Iracema* se decompõe durante o filme. Do outro lado, o representante do fidalgo português Martim Soares Moreno, por quem a *Iracema* de José de Alencar se apaixona, transforma-se em *Tião Brasil Grande*, um caminhoneiro malandro que viaja pela Transamazônica. *Tião* é gaúcho, do sul do país e pertencente a uma região que é o oposto da apresentada no filme, considerada mais desenvolvida. A frase do para-choque de seu caminhão é “do destino ninguém foge”, ele é o malandro, o homem do “jeitinho brasileiro” tão incorporado à nossa identidade nacional.

A prosa de Alencar, que serve de inspiração para o filme, é muito significativa para a construção do mito da nação brasileira, a ideia do encontro das raças, no caso, o índio e o branco, gerando o brasileiro Moacir, primeiro mestiço da índia *Iracema* com o branco Martim Soares Moreno. Essa mistura étnica e cultural do brasileiro é razão de orgulho para Gilberto Freyre, pois, para ele, formamos uma sociedade única por conta da mistura e do povo mestiço.

Em *Bye bye Brasil* (1979), novamente se destaca a forma que os personagens, alegorias do povo brasileiro, apresentam uma hierarquia, ainda que simbólica, composta pelo homem branco do sul do país que é o líder da trupe; a mulher branca, que apesar da aparência de mulher livre, é controlada por Lorde Cigano e tem que se prostituir para sustentar a trupe; Andorinha, o único negro que aparece e não tem fala, é apenas corpo e músculos para ajudar no trabalho pesado; os sertanejos que seguem a caravana em busca de uma vida melhor no sul do país; os índios que aparecem destituídos de suas terras, ingênuos e encantados com as “maravilhas” da civilização.

Lorde Cigano pode ser considerado um exemplo de “homem cordial”, aquele que se deixa levar pelas emoções (boas e ruins), além disso, é o típico malandro brasileiro, que improvisa, aproveita-se dos demais, no entanto, se encontra sempre de bom humor, é, no dizer

coloquial, “gente boa”, aparentemente cortês e gentil com os outros, mesmo os explorando. Salomé e Dasdô são as mulheres da caravana, Salomé representa a sensualidade da mulher brasileira, ora como dançarina, ora como prostituta, sob comando do Lorde Cigano, enquanto Dasdô é uma mulher submissa ao marido. Andorinha é o único negro do filme, ele também é apenas corpo, o “rei dos músculos”; Lorde Cigano é como seu dono, o oprime. O casal sertanejo Ciço e Dasdô são alegorias do povo nordestino, ingênuo e bem-intencionado, que tem o sonho de migração para o sul do país, construir uma vida de sucesso.

Em *Jorge...* destaca-se a relação entre o protagonista que dá nome ao filme e o antagonista, Mário, a qual é utilizada a fim de apresentar a exploração, pelos empresários, da classe trabalhadora, que ainda assim enxerga parte da exploração como demonstração de respeito, consideração e confiança.

Essa polarização é construída sendo que de um lado temos Jorge, como uma alegoria do povo brasileiro: ingênuo, trabalhador, dócil e sobrevivente. No outro polo há Mário, seu patrão, um empresário que aparentemente se preocupa com o bem-estar de todos a sua volta, entretanto só se preocupa com ele próprio e sua empresa.

As verdadeiras intenções de Mário são reveladas a Jorge a partir da viagem que empreende com seus companheiros. É na estrada que há em Jorge um despertar de sua consciência, que ocorre a partir das situações e imprevistos que são provocados durante o percurso. Esses acontecimentos, ancorados em memórias - que são apresentadas aos espectadores em flashbacks - permitem ao protagonista construir um pensamento crítico sobre si mesmo e sobre as pessoas ao seu redor.

Ao analisarmos os protagonistas desses filmes a partir das teorias do *outsider*, é possível concluir que muitos deles se encaixam nesta categoria. De acordo com a proposta de Elias e Scotson (2000), os estabelecidos são os que estão numa posição privilegiada enquanto os *outsiders* são os que se encontram em posição contrária, o que permite concluir que o *outsider* é aquele considerado uma minoria social, que está em desvantagem frente a “membros dos grupos mais poderosos que pensam a si mesmos como humanamente superiores” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 19).

Podemos observar essa configuração nos protagonistas analisados, caso de Iracema e Salomé, prostitutas; de Andorinha, negro; dos sertanejos Ciço e Dasdô; de Jorge, um trabalhador que é explorado pelo patrão. Todos esses personagens sofrem, durante o filme, algum tipo de estigmatização (Elias e Scotson, 2000) ou rotulação (BECKER, 2008), exemplificado em situações como quando Tião chama Iracema de “burra” e “mentirosa” enquanto se banham num rio e quando Iracema é chamada de “putinha fresca”.

Outras cenas comprovam que os personagens dos filmes analisados são *outsiders*, no sentido de Elias e Scotson (2000), como a fala de Iracema quando uma moça lhe oferece trabalho na costura: “não é caso de velhice, é porque Deus não quis que eu fosse costureira, minha sina é outra, corrê mundo, andá por aí sem rumo” (IRACEMA..., 1974, 01:18:57).

Situações semelhantes ocorrem em *Bye bye...*, no momento em que Lorde Cigano está realizando sua performance em uma cidade do interior, o povo, deveras carente, reclama da seca, no que um senhor conclui: “será que Deus tá distraído ou não gosta do pessoal desse lugar?” (BYE BYE..., 1979, 45:32). Em outro momento, quando a trupe dá carona a um grupo de índios que deseja chegar até a cidade grande uma índia, na boleia do caminhão, pergunta a Dasdô: “você é do Brasil?” (BYE BYE..., 1979, 57:02) seguida de outra interrogação: “Meu pai tá perguntando como vai o presidente do Brasil” (BYE BYE..., 1979, 57:13); esse diálogo serve para mostrar como aquele grupo se sente excluído, como se não fossem, também, brasileiros. Ainda em outro momento, quando Ciço e Dasdô chegam a Brasília e são recepcionados por uma assistente social que profere o discurso: “mais de um milhão de habitantes, cabe mais alguém? Não cabe. E, no entanto, continua a chegar gente como vocês” (BYE BYE..., 1979, 01:28:58).

Assim podemos confirmar que o *outsider* é recorrente nos *road movies* desta fase. Enquanto alegoria do povo brasileiro, esses personagens representam, em grande parte, o que é ser brasileiro, ao menos no nível do senso comum¹²⁷: afetivo, guiado pelas emoções, sensual, boa gente, que sempre dá um “jeitinho” para superar as circunstâncias e viver, e, se possível, auferindo vantagem das situações. As interações entre os personagens são também alegóricas, como o poder do homem branco do sul, a submissão da mulher, que é usada como corpo, a inferioridade do negro e do índio.

Procuramos também comprovar a tese de que a estrada é uma alegoria da nação brasileira, sendo que os filmes aqui analisados retratam o país, levantando críticas e reflexões sobre o Brasil da época.

No próximo capítulo, buscaremos avançar, apresentando o que chamamos de segunda fase do *road movie*, na qual a estrada aparece como uma nova configuração, de maneira que as alegorias da nação e do povo brasileiro, tão fortemente manifestadas nesta primeira fase,

¹²⁷ Lembrando a análise de Souza (2006), vista no primeiro capítulo, sobre a construção da nossa identidade nacional, de que o brasileiro, no nível do senso comum, apoia as ideias do “homem cordial”, aquele guiado pelas emoções, e por conta do fato de nossa identidade nacional penetrar nas identidades individuais de modo afetivo e emocional.

saem de cena para dar protagonismo às questões individuais centrados nos conflitos pessoais apresentados no enredo.

CAPÍTULO 4:
“JORNADA INTERIOR”
A ESTRADA COMO ALEGORIA DA TRANSFORMAÇÃO PESSOAL

Prosseguindo na linha defendida neste trabalho, abordaremos agora a fase do *road movie* brasileiro em que a estrada deixa de ser uma alegoria da nação e passa a representar uma transformação pessoal, já que é a partir da viagem que os protagonistas solucionarão algum tipo de dilema pessoal. Esta segunda fase é inaugurada a partir de *Central do Brasil*, lançado em 1998.

A década de 1990 foi conhecida, em seus primeiros anos, como “anos horríveis” para o cinema brasileiro, já que a produção foi consideravelmente reduzida, resultado direto da extinção de incentivos e órgãos do governo federal, como a Embrafilme. Apenas posteriormente, com o retorno das leis de incentivo fiscal e apoio estatal o cinema reestabelece, lentamente, suas atividades, sendo *Carlota Joaquina* (CAMURATI, 1995) considerado o filme que dá início à fase conhecida como a retomada do cinema brasileiro (ORICCHIO, 2003).

Como vimos no segundo capítulo, item 2.2, a cinematografia da retomada apresentou vários filmes nos quais os protagonistas estavam em situação de deslocamento, tais como *Terra Estrangeira* (SALLES, 1996), *O Estorvo* (GUERRA, 1998) e *O Príncipe* (GIORGETTI, 2002). Embora não possam ser considerados *road movies*, posto que o enredo não é desenvolvido na estrada, o deslocamento aparece nesses filmes porque reinava na sociedade brasileira (e refletia na cinematografia) considerável pessimismo político. Nesse sentido, se os personagens estavam em trânsito era porque eles próprios já não pertenciam a um lugar, isto é, ao Brasil.

De acordo com Oricchio (2003) vivemos agora¹²⁸ a era da pós-retomada do cinema nacional. Este período é acompanhado, a partir do ano 2000 até o momento atual, por uma profusão de *filmes de estrada* produzidos e lançados no Brasil, os quais muitos deles foram sucesso de público e de crítica. Este momento, inaugurado por *Central do Brasil* até os dias

¹²⁸ Para o autor, esse período considerado pós-retomada é iniciado pelo filme *Cidade de Deus* (2002), de Meirelles.

atuais, caracteriza o que estamos considerando como segunda fase do *road movie*, nomeado aqui de “Jornada Interior”¹²⁹.

A “Jornada Interior” é caracterizada por *road movies* que apresentam a estrada como uma alegoria da transformação pessoal, da mudança. Em geral, o que observamos são protagonistas que sofrem algum tipo de angústia e ao pegarem a estrada acabam por superar seus problemas. Se na primeira fase, da Viagem Física, os filmes estavam centrados na experiência da viagem como pano de fundo para apresentar a situação do Brasil, numa alegoria da nação; agora, na Jornada Interior, a experiência da viagem é centrada no protagonista (ou protagonistas) e suas inquietações pessoais.

A estrada, nesta segunda fase, mais que um cenário, é também um personagem, fundamental para a execução da história. Agora, ao contrário da primeira fase, os filmes já são categorizados como *filmes de estrada* na imprensa especializada, sendo que, nos últimos anos, os filmes lançados são afirmados como *road movies* pela própria produção, isto é, há uma escolha consciente dos diretores e equipe de produção pelo gênero cinematográfico e suas características particulares.

Walter Salles, diretor de *Central do Brasil*, é um bom exemplo quando cita as vantagens na escolha do *road movie* enquanto gênero cinematográfico. Para o diretor, o *filme de estrada* é um gênero que deve ser produzido de uma maneira mais intuitiva, levando em conta a improvisação e a imprevisibilidade: “o *road movie* deveria ser transformado pelo encontro do que ocorre nas margens da estrada” (SALLES apud STRECKER, 2010, p. 252). Outra característica, reforçada por Salles, é o papel transformador presente neste tipo de filme, “o *road movie* deve obedecer apenas uma regra: acompanhar as transformações dos personagens em confronto com a realidade” (SALLES apud STRECKER, 2010, p.253); deste modo, não são os conflitos externos, mas os conflitos internos que definem os filmes.

Todavia a Jornada Interior ainda apresenta alguns exemplares de filmes cujos personagens são alegorias do povo brasileiro, como em *Deus é brasileiro* (DIEGUES, 2003), *O caminho das nuvens* (AMORIM, 2003) e *Tapete vermelho* (PEREIRA, 2005). Em *Deus é brasileiro*, dirigido por Cacá Diegues, Deus (Antônio Fagundes) aparece no interior da Paraíba procurando por Quinca das Mulas (Bruce Gomlevsky), um homem muito altruísta da região e que substituiria Deus, em merecidas férias. O guia escolhido por Deus é Taoca

¹²⁹ Assim como no capítulo anterior, a pesquisa para a construção deste capítulo foi realizada mediante um levantamento de filmes que poderíamos categorizar como *road movies*, a partir de livros, blogs e sites especializados. Desta pesquisa, 16 filmes servirão para nossa discussão neste momento, entretanto três deles serão alvo da etnografia fílmica, são eles: *Central do Brasil* (SALLES, 1998); *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2004) e *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014).

(Wagner Moura), uma alegoria do brasileiro sempre pronto para “dar um jeitinho” a fim de resolver as situações, o tipo malandro que busca, inclusive, ganhar um dinheiro à custa de seu exótico companheiro de viagem.

Também protagonizado por Wagner Moura, *O caminho das nuvens*, é baseado numa história real, na qual Romão, sua esposa Rose (Cláudia Abreu) e seus cinco filhos partem de bicicleta da Paraíba até o Rio de Janeiro. Romão está em busca de um emprego de “mil real por mês” para sustentar sua família e acredita que o encontrará no sudeste do país. Assim, o filme trata do movimento migratório do Nordeste/Norte do Brasil para o Sudeste, temática presente em outros filmes do gênero.

Em *Tapete Vermelho* a história se desenvolve no interior paulistano, Quinzinho (Matheus Nachtergaele) deseja levar o filho para, seguindo a tradição da família, assistir a um filme de Mazaropi no cinema e, assim, parte com sua esposa Zulmira (Gorete Milagres) buscando esse objetivo. O filme é muito alegórico, mostrando o universo do interior do país, o ambiente “caipira”. Explora-se também o folclore, bem como a roda de viola, a fé e a hospitalidade do interior.

Apesar deste contexto, esses filmes também apresentam transformações em seus protagonistas, como veremos mais adiante. Outro tema muito explorado nos filmes desta fase é a amizade, muitas vezes caracterizando o chamado *buddy-road movie*. Isto acontece em *Central do Brasil* (SALLES, 1998), *Voo cego rumo ao sul* (PENNA, 2004), *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005), *A última estrada da praia* (SOUZA, 2011), *À beira do caminho* (SILVEIRA, 2012), *Colegas* (GALVÃO, 2012), *Lascados* (MAFRA, 2013) e *Uma dose violenta de qualquer coisa* (GALVÃO, 2013). Nestes filmes, a amizade aparece ou como suporte para resolver as angústias pessoais, ou amparo nas aventuras da viagem.

São também deste período dois filmes considerados pela mídia e por alguns textos acadêmicos como *filmes de estrada*, *O céu de Suely* (AINOUZ, 2006), e *Árido movie* (FERREIRA, 2005). Esse último é sobre a história de Jonas (Guilherme Weber), repórter do tempo de uma TV de São Paulo, que tem que voltar para sua cidade natal, localizada no interior de Pernambuco, a fim de participar do enterro do pai. No caminho, Jonas encontra Soledad (Giulia Gam) que lhe oferece carona; os dois acabam se envolvendo amorosamente. Além disso, Jonas tem três amigos, que decidem viajar de Recife até a cidade natal do amigo, para consolá-lo. Assim, o filme relata viagens e seus desdobramentos, as interações culturais do sertão x metrópole (tema explorado em *filmes de estrada* nacionais), mas, na verdade, a trama não se desenvolve na estrada. Parte da narrativa se dá em Recife, e a outra, no interior, na cidade da família de Jonas. Isto porque a família obriga Jonas a vingar a morte do pai, o

que gera conflitos culturais, já que o protagonista tem que lidar com uma realidade que não é mais a sua. Não se trata, portanto, de um *road movie* considerando as características típicas já expostas anteriormente, no segundo capítulo.

O céu de Suely, protagonizado por Hermila Guedes, é acerca da história de uma jovem que, após ter um filho, sai de São Paulo e volta para a sua cidade natal, Iguatu, no interior do Ceará, com a esperança de viver com seu namorado (pai da criança), o que, todavia, acaba não acontecendo. Abandonada, decide sair da cidade na qual não é feliz e ir para o Rio Grande do Sul. Como não tem dinheiro para a passagem, resolve adotar o pseudônimo de Suely e rifar seu corpo para conseguir ir embora. Mas por que *O céu de Suely* é considerado um *road movie*? As cenas da estrada são raras, mas o filme todo se desenvolve às margens dela, no posto de gasolina, no forró ao lado, na casa da amiga prostituta, etc. Não há a viagem física, isto é, a estrada em si, mas, sim, a busca existencial, o desejo de trânsito e mudança, a transformação muito bem representada nos *filmes de estrada* desta fase. No entanto, na verdade, *O céu de Suely* não pode ser considerado efetivamente como um *road movie*, visto que não se encaixa no gênero, estando ausente os elementos estruturais que caracterizam o gênero cinematográfico. O fato de alguns autores o considerarem com um *filme de estrada* diz muito sobre as significações que o gênero adquiriu ao longo dos últimos anos no cinema brasileiro, incluindo, então, as transformações pessoais vividas por personagens em estado de angústia.

Dessa maneira, na Jornada Interior, o *road movie* se concentra na subjetividade. A estrada representa a liberdade, a fuga da opressão e da sociedade conservadora, e é ela que possibilita a realização dos sonhos, são nas experiências proporcionadas pela viagem que ocorrem transformações nos protagonistas.

Por estar focada na transformação pessoal dos personagens centrais, podemos compreender a estrada, nesta fase, como alegoria do ritual de passagem, conceituando-a como um tipo de ritual que envolve mudança do indivíduo, o que pressupõe um afastamento de sua estrutura social seguido do retorno com um novo *status*.

Arnold Van Gennep (2013) foi um dos primeiros autores a distanciar o conceito de religião ao estudo do ritual em si e se propôs a uma classificação dos rituais de acordo com o papel que desempenhavam na sociedade, estudando os “ritos de passagem”. Estes, para Van Gennep, não dependiam da crença em poderes sobrenaturais, simplesmente marcavam uma mudança na vida de um indivíduo ou grupo.

Os ritos de passagem podem ser conceituados como “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social de idade” (VAN GENNEP, 2013, p.29). Em seu

livro, Van Gennep (2013) examinou e comparou a maneira que estas passagens e etapas eram socioculturalmente construídas e realizadas, pela prática de certos cerimoniais ou ritos públicos. Tais “ritos de passagem” aparentemente representavam a maioria das ocasiões cerimoniais em qualquer meio sociocultural.

Além disso, os ritos de passagem têm algo em comum: uma estrutura tripartite, marcada por três fases distintas, embora estas fossem possivelmente diferentes de acordo com os tipos de ocasião (nascimento e morte, por exemplo). Estas são as três fases: a primeira é a separação, na qual o indivíduo ou grupo se afasta de um ponto da estrutura social ou de um conjunto de condições culturais; a segunda, conhecida como “liminar” – fase de transição, marcada por uma zona de não-identidade sociocultural –, é o momento no qual o indivíduo ou grupo não pertencem mais às classificações que permitem localizá-los num espaço cultural, de forma que os indivíduos passam a ser considerados de algum modo iguais, sujeitos às regras das autoridades dos rituais. E finalmente, a terceira fase da passagem, na qual o sujeito ritual realiza a comunhão com todos os envolvidos que compartilham das mesmas normas culturais.

Alguns autores deram continuidade aos estudos sobre ritos de passagem de Van Gennep, como Max Gluckman, Edmund Leach e Mary Douglas¹³⁰. Contudo, é Turner, o antropólogo, que há de recuperar e tornar mais produtiva a noção de liminaridade vinda de Van Gennep. E é ele também quem retomará plenamente a noção de estado nos ritos de passagem como algo que se estende além do status e posição social, englobando estados mentais, sentimentais e afetivos.

Turner percebe esses rituais de passagem como um momento de distanciamento do indivíduo da sua estrutura social e, depois, um retorno com novo status, destacando duas características importantes desse tipo de ritual: a liminaridade e a *communitas*. A liminaridade ou fase liminar é o momento intermediário entre o distanciamento e a reaproximação, momento no qual as características do indivíduo que está transitando são ambíguas, simultaneamente sagradas e profanas. Esse estado liminar é caracterizado também pelo distanciamento simbólico da estrutura hierárquica da sociedade, distanciamento ao que ele chama de *communitas*, modalidade de relação social de uma área de vida comum. A *communitas* para Turner surge onde não existe estrutura social, sendo, pois, de natureza espontânea e imediata, em oposição à natureza governada por normas institucionalizadas da estrutura social. Assim: “nos *rites de passage* os homens são libertados da estrutura e entram

¹³⁰ A relação entre esses autores e o conceito de rito de passagem proposto por Van Gennep é discutido em Rapport e Overing (2000).

na ‘*communitas*’ apenas para retornar à estrutura, revitalizados pela experiência” (TURNER, 2013, p. 98).

O termo *communitas* foi cunhado por Turner, para descrever um sentimento de união elevada que as pessoas podem sentir uns com relação aos outros, uma vez que temporariamente a identidade de idade, estado, ocupação, sexo e outras diferenças foi removida. *Communitas* é o estado em que se encontra o indivíduo no interior da liminaridade do processo ritual. Na *communitas*, as regras sociais, tais como as estruturas de parentesco, perdem toda a razão de ser, e o indivíduo se encontra num entre-lugar, ou, segundo o termo empregado por Turner, *betwixt and between*¹³¹. Enquanto na sociedade predomina a diferença individualizante, na *communitas* prevalecem os laços totalizantes e indiferenciados.

Inicialmente, Turner se concentrou sobre os rituais de iniciação entre os Ndembu da Tanzânia, e posteriormente ampliou seu foco, além da tribo dos Ndembu e de ritos de passagem estritamente definidos. O autor argumentou que o fenômeno da liminaridade, ou “o liminoidal”, como chegou a designá-lo por meio de distinção, pode ser aplicável a uma grande variedade de instituições, práticas, movimentos, situações, papéis e pessoas: das igrejas aos santuários e sacerdotes, peregrinos, monges, contemplativos e eremitas, até *hippies*, viajantes da nova era e revolucionários.

O conceito de liminaridade está ligado à ideia de interstício, entre-lugares ou transição, aquilo que o antropólogo Victor Turner chamou de *betwix and between*, expressão de difícil tradução literal para o português, mas que significa estar “entre”.

Os ritos de passagem marcam mudanças dos indivíduos na estrutura social, todavia, essa passagem envolve algo análogo a um renascimento. Para mudar de estado, o indivíduo primeiramente distancia-se de sua estrutura social, como se morresse ou deixasse de existir naquela posição que antes ocupava. Após sua passagem pelo momento de liminaridade, o indivíduo volta a ser integrado à estrutura social ocupando uma nova posição, como se renascesse.

Nem todos os *road movies* são apresentados como um rito de passagem completo, isto é, mostrando o lugar do indivíduo, seu afastamento e o retorno ao local de origem. Na maioria das vezes, os filmes nos apresentam a estrada e o caminhar por ela, lembrando a máxima “o que importa é a jornada, não o destino”. Contudo, podemos interpretar a narrativa dos *filmes de estrada* da Jornada Interior como um tipo de rito de passagem, já que comporta características análogas ao desenvolvimento deste tipo de ritual.

¹³¹ Esse termo é estudado em detalhes na obra de Rapport e Overing (2000).

O rito de passagem é exposto neste tipo de filme como um importante momento de transformação de estados, como da infância para a vida adulta. Esse tema é explorado em filmes como *O caminho das nuvens* (AMORIM, 2003), na figura do filho mais velho, Antônio, que confronta o pai e suas escolhas a todo o momento durante o trajeto, e mediante as circunstâncias que a estrada lhe coloca, se vê num processo de amadurecimento até o encerramento, quando, já considerado adulto, é deixado para trás pela família que segue viagem até o destino final; destarte, percebemos a transformação da criança que entra na estrada para o adulto que emerge ao fim desta.

Já em *Tapete Vermelho* (PEREIRA, 2005), Quinzinho, o pai, tem como objetivo levar o filho para a cidade ver um filme de Mazzaropi no cinema; Quinzinho deixa claro que fez uma promessa a seu pai que, quando o filho tivesse idade suficiente, faria com ele essa viagem, fazendo desta um tipo de ritual de passagem tradicional na família. *Colegas* (GALVÃO, 2012) é sobre três amigos jovens que fogem pela estrada a fim de realizar seus sonhos e acabam amadurecendo a partir das situações que são colocadas pela jornada. Na película *Lascados* (MAFRA, 2013), três amigos que acabaram de terminar o ensino médio resolvem fazer uma viagem, eles vão de São Paulo até Salvador para o carnaval, a fim de marcar o fim de uma etapa e início de outra, na qual se inclui a faculdade e as responsabilidades da vida adulta. E, finalmente, como exemplo, o filme *A busca* (MOURA, 2013) que explora a relação pai e filho; o pai, Théo (Wagner Moura), é um homem de classe média alta, enervado e atravessando uma crise familiar, o qual precisa se lançar à estrada em busca de seu filho adolescente, Pedro (Brás Antunes), que fugiu a cavalo de São Paulo para o Espírito Santo; o filme está centrado na viagem do pai, mas é a partir das pessoas que ele encontra pela estrada e que descrevem a personalidade de Pedro que Théo toma consciência da mudança e amadurecimento do filho.

Outro rito de passagem importante que alguns *road movies* exploram nesta fase é a superação do luto, que acontece em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (GOMES; AINOUS, 2010), *À beira do caminho* (SILVEIRA, 2012), e *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014). Em *Viajo porque preciso...* o protagonista do filme não aparece em nenhum momento, apenas ouvimos sua voz, em narração em *off* e imagens que utilizam, muitas vezes, a câmera subjetiva. José Renato (Irândir Santos) é geólogo e está viajando a fim de mapear e estudar a região que será desapropriada para a construção de um canal. O protagonista está angustiado e a todo tempo fala em sua galega, Joana. Com o decorrer do filme, percebemos que Joana largou José Renato, que, por sua vez, está passando por um momento de sofrimento após o fim do relacionamento. O filme retrata bem as fases do luto –

do sofrimento devido ao término de algo, devido a uma perda. No início do filme, o protagonista pensa na galega a todo o tempo, e falando em saudade, se declara: “a única coisa que me faz feliz nessa viagem são as lembranças de ti” (VIAJO..., 2010, 08:48). Com o caminhar pela estrada, José Renato começa a ter consciência do fim do relacionamento: “fiz essa viagem pra esquecer o pé na bunda que você me deu, mas só penso em você... não aguento mais tentar te esquecer” (VIAJO..., 2010, 33:41). Quanto mais caminha, mais fundo chega na estrada, mais se transforma, até o final, quando parece, finalmente, chegar à fase da aceitação: “por isso fiz essa viagem: pra me mover, pra caminhar... pra voltar a viver” (VIAJO..., 2010, 01:02:32). Em *Dromedário no asfalto*, algo semelhante ocorre, pois o protagonista, Pedro (Marcos Contrera), também está em luto pela perda de sua mãe, vivenciando esse luto na estrada, a partir dos momentos de silêncio, solidão e vivência das lembranças¹³². No filme *À beira do caminho*, o protagonista João (João Miguel) também está em luto, além de ser um homem amargurado que convive com a culpa pela morte da mulher e pelo abandono da filha. No desenvolvimento da história, mediante seu contato com o menino Duda (Vinícius Nascimento), ele supera seu luto e suas angústias.

Outrossim, podemos comparar a estrada como uma alegoria da transformação, qualificando-a como um momento de liminaridade, quando os personagens distanciam-se de sua estrutura social. O que caracteriza a fase liminar dos ritos de passagem é a experiência da individualidade vivida não como privacidade ou relaxamento de certas regras, mas como um período intenso de isolamento e de autonomia do grupo.

Esse distanciamento e isolamento que a estrada proporciona é muito explorado nos *road movies* que pertencem ao que chamamos de Jornada Interior. Em geral, os protagonistas estão vivendo algum tipo de angústia pessoal como podemos observar em *Hotel Atlântico* (AMARAL, 2009), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (GOMES; AINOUS, 2010), *O palhaço* (MELLO, 2011), *À beira do caminho* (SILVEIRA, 2012), *A busca* (MOURA, 2013), *Uma dose violenta de qualquer coisa* (GALVÃO, 2013) e *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014). A estrada proporciona momentos de silêncio, reflexão e solidão que são importantes para a vivência dos protagonistas, ao passo que as paradas na estrada são gatilhos significativos para o processo de transformação que neles se opera. Ademais, muitas vezes, os protagonistas escolhem o caminho mais longo, com o intuito de prolongar o percurso e assim rever seus valores pessoais.

¹³² Essas questões serão trabalhadas detalhadamente quando o filme for analisado posteriormente.

Isto é possível porque a estrada é o local ideal para transformação, já que é vista como um espaço de anonimato. Neste sentido, a estrada pode ser considerada como um não-lugar, seguindo o conceito de Marc Augé (1994). Para o autor, o não-lugar sugere relações que, mesmo que estejam localizadas em um espaço geográfico, não tem uma simbologia específica delimitada por essa localidade. Um lugar se define pelas relações e identidades a ele vinculadas. O não-lugar é um espaço que inibe relações e identidades específicas. São exemplos de não-lugares para Augé: rodoviárias, aeroportos, hotéis, *shoppings*, locais destinados à passagem; em suma, não são ambientes de habitação, não exigindo que se esteja sempre em contato com eles a ponto de serem criadas relações duradouras. O espaço de passagem, do viajante, é o exemplo paradigmático de não-lugar, visto que é o espaço destinado àquele indivíduo que não intenta construir novas relações e só está presente – provisoriamente – em nome de relações estabelecidas em outros lugares.

Assim, a estrada pode ser interpretada, nestes casos, como um estado de *communitas*. A *communitas* aqui é uma referência, pois trata-se de um estado importante ao rito de passagem; entretanto, há diferenças importantes com relação à *communitas* descrita por Turner, que trata de um instante ritual no qual não existe estrutura social, uma vez que a identidade de idade, estado, ocupação, sexo e outras diferenças foram temporariamente removidos. Na estrada, não há ausência de estrutura social, mas há uma adaptação às normas, é um lugar que nos transmite a impressão de ser construído em oposição às normas institucionalizadas na estrutura social estabelecida.

A estrada pode ser pensada como *communitas* já que algumas regras sociais estão em suspenso – ainda que temporariamente –, e o indivíduo se encontra num entre-lugar (*betwixt and between*).

Isto pode ser compreendido quando analisamos os filmes desse período. Ao mesmo tempo em que o protagonista procura a estrada com aflições pessoais e angústias subjetivas, a estrada lhe oferece o anonimato e indiferença que o auxiliam no processo de transformação. Nesse percurso, a solidão e o silêncio são ferramentas de grande valor, “o que é sentido é mais importante. Silêncios são valiosos, ao contrário dos filmes comerciais, onde ações são criadas a cada três minutos para atrair a atenção do espectador. No *road movie*, o invisível complementa o visível” (SALLES apud STRECKER, 2010, p. 252).

Na angústia vivida pelos personagens, a estrada muitas vezes é vista como um calvário e uma provação. Em *Hotel Atlântico* (AMARAL, 2009), Alberto (Júlio Andrade) é um homem angustiado que está na estrada sem rumo certo; andando pela cidade, entra num táxi, dirigindo-se para rodoviária, premido pela dúvida entre dois destino: Curitiba e Belo

Horizonte. Todavia, segue para Florianópolis, e assim prossegue seu caminho segundo os demais personagens o conduzem; na sinopse é descrito como um “ator desempregado que vive no Hotel Atlântico. Um dia, após ver o IML retirar um cadáver do hotel em que vive, ele decide iniciar uma jornada. No caminho, conhece diversas pessoas que mudam sua vida¹³³”.

Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (GOMES; AINOUS, 2010), o protagonista está vivendo a fossa do fim de um relacionamento amoroso, “nessa viagem só vejo solidão na minha frente” (VIAJO..., 2010, 25:20). Em *O palhaço* (MELLO, 2011), Benjamin (Selton Mello) é um palhaço de circo, melancólico, e em crise de identidade, “eu faço o povo rir, mas quem é que me faz rir?” (O PALHAÇO, 2011, 48:28), o qual necessita ficar sozinho na estrada para seguir seu caminho e compreender quem é de fato – em suma, para fazer suas próprias escolhas.

Central do Brasil (SALLES, 1998) e *À beira do caminho* (SILVEIRA, 2012) são similares em suas abordagens, visto que ambos são protagonizados por um adulto e um menino e a relação – forçada – entre os dois acaba transformando a ambos. Em *À beira do caminho*, João é um homem muito sisudo, amargurado, fechado em si mesmo e que vive em estado de solidão, em resumo, é um misantropo. Ele é caminhoneiro e um dia percebe que um garoto, Duda, entrou em seu caminhão escondido porque queria uma carona. A mãe de Duda morrera, de modo que o garoto foi encaminhado para um abrigo; não obstante, ele tinha o desejo de ir para São Paulo a fim de encontrar o pai. Mesmo a contragosto e por conta das situações que os lugares lhe impõe, João dá carona ao menino, de maneira que a relação dos dois modifica o homem, que revê sua história e, aos poucos, consegue se perdoar.

Destarte, como podemos comprovar relatando rapidamente as histórias desenvolvidas nesses *road movies*, os protagonistas assumem a viagem, na estrada, como um ato de peregrinação, muitas vezes optando pelo caminho (e pelo caminhar) mais longo e mais penoso. Este ato se deve a alguns propósitos, justamente porque na estrada os personagens terão condições de refletir sobre a vida e sobre perdão. A estrada é, desse modo, quase um ato de punição pelo qual os protagonistas deverão passar para que possam perdoar a si próprios. Neste processo de perdão, reflexão e transformação, a memória é fundamental, afinal, é através das lembranças que os personagens entrarão neste processo ritual de transformação. É através das memórias representadas que nós, espectadores, daremos conta de compreender a complexidade dos personagens que nos são apresentados.

¹³³ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-182861/>>. Acesso em: 08 out. 2015.

As cenas de lembranças são comuns no cinema. O papel da memória é significativo na narrativa, é só pensar em quantos filmes, utilizando *flashbacks*, iniciam com um personagem – em geral o protagonista – narrando algum fato importante de sua vida, e o filme será – integralmente ou parte dele – baseado em suas lembranças, que também servem como distribuição do saber num determinado filme, para explicar, comprovar ou simplesmente sugerir algo que seja importante para compreensão do espectador.

A memória¹³⁴ é uma importante categoria para compreender como as transformações operam nos personagens dos filmes. É através do ato de rememorar fatos passados que podemos conhecer os personagens e compreendê-los. É também pelas lembranças que os protagonistas – na estrada – conseguem refletir sobre quem são, afinal somos aquilo que lembramos (BOSI, 1994).

Há uma estreita relação entre memória e identidade, já que a memória pode ser considerada como um elemento relevante no sentimento de coerência e continuidade de uma pessoa ou grupo. Maurice Halbwachs¹³⁵ (2004) é uma das referências nas Ciências Sociais em pesquisas que privilegiam relações sociais na memória. O autor defende que mesmo nas memórias ditas individuais há intensos lastros sociais em sua constituição. Seus estudos enfocam principalmente a influência dos grupos e das instituições sobre a memória individual; para Halbwachs (2004, p.10) “é na sociedade que, normalmente, o homem adquire suas lembranças, que ele delas se recorda, e, como se diz, que ele as reconhece e localiza”.

¹³⁴ A memória é um fenômeno polifônico, de múltiplas faces e dimensões, interesse de diferentes áreas do conhecimento. O conceito de memória, embora fundamental, é fluído. Isto porque depende sobremaneira da disciplina que estará analisando tal categoria. Embora “memória” seja tema estudado e desenvolvido por diferentes disciplinas seu conceito é distinto em cada uma delas. Em geral todas elas concordariam em afirmar que a memória é a propriedade de conservar certas informações. Todavia o que é conservado e principalmente como é conservada as informações varia substancialmente nas disciplinas que se ocupam da “memória”. Para a História como material, instrumento imprescindível da disciplina, é a memória, ou a preservação dela, através de documentos escritos e orais que fornecem os conteúdos. Para a Psicologia e Psicanálise serve na compreensão do sujeito, afinal somos aquilo que lembramos (BOSI, 1994). Para as Ciências Sociais a memória é o que liga os indivíduos, transformando-os em sociedade; e é também objeto de atenção do Estado, importante para preservar os traços de qualquer acontecimento passado, servindo como elo entre os indivíduos, forjando a identidade social, fundamental para o Estado-Nação.

¹³⁵ Pollak (1989), sociólogo francês, não deixa de acentuar os conflitos existentes metodologicamente entre a obra de Halbwachs e trabalhos mais atuais sobre a memória coletiva. Na visão do autor Halbwachs – influenciado pela tradição metodológica de Durkheim – deixaria de considerar a memória coletiva como uma forma de dominação social, apresentando uma visão mais otimista das funções desempenhadas pela memória comum, que seria reforçar a coesão social pela adesão afetiva do grupo. Os estudos que pretendem contemplar a história oral, ao contrário, dão voz às “memórias subterrâneas”, da minoria, marginalizada e excluída da memória dita oficial, “ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLAK, 1989, p.3). Baseado nesta perspectiva Pollak, no texto citado, se ocupará em compreender os silêncios e esquecimentos da memória de um povo. E nos mostra, com fatos, que podemos observar momentos históricos que ficam no silêncio, num aparente esquecimento, para depois emergirem sob novas circunstâncias.

Em Bergson, filósofo e professor de Halbwachs, a memória permite a relação entre passado e presente, interferindo nos processos de representação, sendo “a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (1999, p. 34). O desenvolvimento das ideias de Bergson centra-se na dualidade da memória-hábito e imagem-lembrança. De um lado a memória-hábito, memória dos mecanismos motores, um exercício fixado pela repetição de gestos ou palavras, o que para Bosi (1994) seria um processo que se dá pelas exigências da socialização, apesar de Bergson não entrar neste mérito. Por outro lado, a imagem-lembrança, a lembrança pura, trata-se de um momento singular e puro, cujo aparecimento depende da evocação da memória.

Para Bergson (1990) o passado permanece completo em nossa memória, entretanto, por razões de ordem biológica, não conseguimos evocar todas as partes deste, que se conserva inteiro e independente no espírito, no inconsciente do indivíduo. Seu princípio central é da memória como conservação do passado, que sobrevive, seja no presente sob forma de lembranças, seja em si mesmo, no inconsciente.

Halbwachs não considera a noção de inconsciente. Para ele, ao contrário “não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas na sociedade” (2004, p. 81). É na sociedade que está presente todos os elementos necessários para reconstruir partes do nosso passado, se lembramos é porque o outro nos faz lembrar.

Ecléa Bosi (1994) chama atenção a esse que seria o ponto de oposição principal entre Bergson e Halbwachs. Para o primeiro pensador o universo da lembrança é separado do universo das percepções e ideias e essa oposição entre a subjetividade pura (o espírito) e a exterioridade (a matéria) será defendida em seu livro “Matéria e memória” (1999), faltando uma elaboração da memória como fenômeno social. Já para Halbwachs o caráter espontâneo e onírico da memória é excepcional. Em grande parte das vezes lembrar é trabalho, não é reviver, mas refazer e reconstruir a partir da interação, dos materiais que estão disponíveis no conjunto de representações da nossa consciência atual. A lembrança pura de Bergson seria impossível, pois por mais nítida que nos pareça uma lembrança de algo passado ela não é mais a mesma, porque não somos os mesmos de antigamente, nem nossas percepções, ideias e juízos de valor: “se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais” (HALBWACHS, 2004, p.29).

Já Halbwachs apresenta uma visão estruturalista da memória, através dos “quadros sociais da memória”. Assim a realidade da memória não está ligada unicamente ao mundo do

indivíduo, mas à realidade interpessoal das instituições sociais. A memória depende, fundamentalmente, dos relacionamentos do sujeito com grupos de convívio, como família, igreja, escola, classe social, profissão. A função relacional da memória explicaria, então, porque não nos recordamos da nossa primeira infância¹³⁶, porque ainda não somos considerados um ente social.¹³⁷ As lembranças são relacionais, e mesmo aquelas mais pessoais, mudam de acordo com as transformações que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos.

Outro autor que se debruça sobre o tema é Michel Pollak (1992), que se preocupa em compreender as funções, características e elementos da memória. Para Pollak são elementos constitutivos da memória: os acontecimentos, vividos pessoalmente ou o que ele chama “por tabela”, isto é, aqueles acontecimentos vividos pelo grupo no qual a pessoa pertence e que tomaram força no imaginário coletivo de modo que a pessoa, ao final, mal sabe distinguir se realmente participou ou não, seria uma memória quase que herdada. Outro componente da memória seriam as pessoas, que podem tanto serem personagens encontrados no decorrer da vida ou também os incorporados indiretamente, que não pertenceram ao mesmo espaço-tempo da pessoa, mas se transformaram em conhecidas, como uma determinada personalidade com força política. Por fim ainda há os lugares, existem lugares de memória, particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser pessoal ou público, um lugar de férias na infância ou um monumento público (POLLAK, 1992).

A consequência da memória como um fenômeno construído é a relação estreita entre memória e o sentimento de identidade, identidade vista aqui por Pollak como a representação que a pessoa constrói de si para si mesmo e para ser percebida pelos outros. A memória é relevante neste processo de identidade social, pois é importante no sentimento de coerência e continuidade de uma pessoa ou grupo. A memória e a identidade podem ser negociadas, não são valores fechados que compõem a essência de uma pessoa ou grupo e, por isso, podem ser disputados em conflitos sociais e intergrupais. Jacques Le Goff (2003, p. 469) concorda: “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”.

¹³⁶ Bosi (1994, p. 425) faz associações interessantes entre a memória e família, concluindo que muitas lembranças que adotamos como nossas na verdade são anteriores a nós mesmos, mas nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos, “na verdade nossas primeiras lembranças não são nossas, estão ao alcance de nossa mão no relicário transparente da família”.

¹³⁷ Interessante aqui é que para Vigotski (apud BRAGA, 2002), a criança pensa através da recordação, o pensamento da criança é fortemente vinculado à memória, é sincrético e depende da lembrança. Um dos exemplos dados é quando perguntou a uma criança o que é avó e a criança disse: é um colo macio. Isto porque a conceituação está ligada à recordação, não à estruturação lógica.

Ecléa Bosi, em seu livro, *Memória e sociedade* (1994), nos faz reconhecer que muitas das nossas lembranças não são originais, antes, têm origem em conversas que travamos com outros. É possível perceber as características acima desenvolvidas sobre a memória e a evocação de lembranças nos filmes. Os diretores utilizam-se de escolhas na distribuição do saber em cada filme – ou seja, escolhem a partir de quais aparatos ideológicos e tecnológicos eles contarão suas histórias. Em nosso caso, todavia, nos filmes em questão, as paradas na estrada são elementos de maior importância simbólica. Não só as paradas, mas, essencialmente, as interações provocadas a partir delas. Nas estradas representadas nos filmes, os personagens que os protagonistas encontram pelo caminho são gatilhos, são representações de algo capaz de evocar lembranças, capaz de construir essa memória.

Se a memória é relacional e as lembranças são evocadas a partir da interação, são nos imprevistos e nas interações provocadas por outros elementos (pessoas ou coisas) durante o percurso que as lembranças são enunciadas por cada protagonista. Nos filmes, as lembranças são elementos fundamentais, pois é através da memória e do seu narrar que podemos compreender a complexidade de cada personagem.

O mesmo acontece com as coisas, pois representando muito mais do que sua utilidade imediata, muitos objetos são conformadores da nossa identidade no mundo, o que Morin (apud Bosi, 1994) chamou de objetos biográficos, já que envelhecem juntamente com seu dono, se incorporando à sua vida, “só o objeto biográfico permanece com o usuário e é insubstituível. O que se poderá igualar à companhia das coisas que envelhecem conosco? Elas nos dão a pacífica impressão de continuidade” (BOSI, 1994, p. 441).

Outro elemento constitutivo da memória é o lugar¹³⁸: há lugares de memória, intimamente ligados a lembranças, que podem ser públicos ou pessoais, por exemplo, um lugar da infância ou um edifício público. Há uma grande associação entre memória e lugar, isto quando há uma história entre o sujeito e o lugar, quando existe uma relação. No presente caso em estudo, é justamente o contrário, a estrada é um lugar de anonimato para os protagonistas, um não-lugar (AUGÉ, 1994).

Em geral, a estrada representa um lugar de anonimato, frequentemente ermo. Os próprios cineastas não raro tratam de enfatizar tal ideia, mostrando, em planos gerais, a

¹³⁸ A nossa memória também está intimamente ligada a lugares, de infância, da vida adulta, que pertencem à nossa vida. Tanto as coisas, quanto os lugares, são mais que objetos, são revestidos de uma áurea que contém para nós valores afetivos, nossa memória. Quando olhamos determinado objeto podemos trazer várias lembranças, assim como uma casa, um lugar que brincávamos na infância, um lugar de um ritual valioso para um indivíduo, uma escola... São lugares, espaços, revestidos de simbolismos que evocam nossa memória. Há vários autores que se preocupam em compreender a relação entre memória e lugar, como Pollak (1992, 1998); Ruskin (1996) e Nora (1993).

estrada e sua imensidão, e o viajante, pequeno na estrada, expondo sua insignificância. Nos filmes que aqui analisamos essa ideia é importante para o desenvolvimento do enredo. Isto porque a estrada é um lugar de transformação, a qual se dá ora mediante a evocação da memória, ora por meio da reflexão sobre a própria vida. As lembranças muitas vezes são trazidas a partir de gatilhos, seja em paradas na estrada, ou encontros com coisas que despertam lembranças ao protagonista.

No caso da tese, há um distanciamento provocado pelo lugar (que é um não-lugar), e a memória é suscitada pelos encontros ocorridos na estrada. Pensemos nos filmes, objetos de reflexão nesta tese, nas viagens os protagonistas ou estão sozinhos ou em estado de solidão (desejam estar sozinhos). Mas nem por isso é possível afirmar que as lembranças desencadeadas na estrada são individuais, as lembranças são provocadas por outros elementos que sugerem algo vivido.

Sabemos que mesmo quando estamos sozinhos a memória é social, porque sempre nos lembramos de algo a partir da nossa história e do cabedal de nossos relacionamentos sociais. Ao passo que a distância da estrada, seu o anonimato, é importante para o processo de transformação que é desencadeado nos filmes. Portanto, as representações da estrada nos filmes são também de um lugar de anonimato, mas propício para a reflexão e para a evocação de lembranças, partes indeléveis do processo de transformação.

Após esta panorâmica sobre os *road movies* do período analisado, daremos agora um close nos três filmes que selecionamos para a etnografia fílmica. Buscaremos, então, compreender como as ideias anteriormente expostas foram, de fato, trabalhadas em cada película.

4.1 Central do Brasil: “mas eu não quero se esquecer de você”

Central do Brasil foi um marco do período conhecido como Retomada do cinema brasileiro, na década de 1990. O filme, premiado internacionalmente, foi um impulso para o cinema que se fazia no Brasil, e, por conta disso, foi alvo de vários estudos e críticas (em sua maioria positivas) sobre as técnicas cinematográficas empregadas e também, especialmente, sobre a maneira que o Brasil foi apresentado na película.

O filme é protagonizado por uma dupla, incomum em *road movies*, uma mulher mais velha e um menino. Dora (Fernanda Montenegro) é uma missivista, ou como dizem em vários

momentos da película, uma escrevedora de cartas. Ela trabalha durante o dia na estação de trem do Rio de Janeiro Central do Brasil, redigindo cartas para analfabetos transeuntes. Um dia escreve uma carta para Jesus, enviada por sua esposa Ana e seu filho de nove anos, Josué (Vinícius de Oliveira); entretanto, logo em seguida, Ana é atropelada em frente à estação e acaba falecendo. Sem ter a quem recorrer e depois de alguns desentendimentos, Dora acaba conduzindo o garoto ao nordeste, a fim de entregá-lo ao pai.

Como intencionamos mostrar nesta análise, *Central...* inaugura o que chamamos aqui de segunda fase do *road movie*, a “Jornada Interior”, o que quer dizer, em linhas gerais, que o *filme de estrada*: (i) é agora escolhido como um gênero cinematográfico pelo diretor, considerando suas características peculiares, (ii) a partir deste momento, os filmes que pertencem a esta categoria fílmica trazem a viagem e a permanência do(s) protagonista(s) na estrada como um momento para avaliar questões pessoais, de autoconhecimento, busca por si, redenção e transformação.

Figura 4: Cartaz de divulgação do filme



Fonte: Cinemateca Brasileira

O filme, que teve um público estimado de 5,6 milhões de espectadores (1,6 no Brasil e o restante ao redor do mundo), acumulou muitas premiações, a começar pelo roteiro, escolhido num concurso do *Sundance Festival*, evento de filmes independentes que acontece anualmente nos Estados Unidos. O prêmio, de trezentos e dez mil dólares foi um grande incentivo para a produção do filme, que teve sua *première* mundial no mesmo festival, em janeiro de 1998, o que resultou no contrato com a Miramax no valor de um milhão e duzentos mil dólares para a distribuição do filme pelo mundo. *Central...* ainda ganhou os prêmios de melhor filme e melhor atriz (Fernanda Montenegro) no Festival de Berlim, além do Bafta

(British Academy Film Awards) e o Globo de Ouro (*Golden Globe Awards* nos Estados Unidos) de melhor filme estrangeiro. Foi também indicado ao Oscar, em 1999, de melhor filme estrangeiro e de melhor atriz.

Walter Salles dirigiu e apresentou o argumento inicial do filme, fortemente inspirado num documentário que dirigiu em 1995, *Socorro Nobre*, que contava a história de uma presidiária de Salvador, Maria do Socorro Nobre, e seu contato, por carta, com o artista polonês Franz Krajcberg. Também serviu de inspiração à própria trajetória do cineasta, em filmes como *A grande arte* (1991) cujo protagonista, um fotógrafo americano que vive no Rio de Janeiro, se vê desenraizado e sem vínculos, vivendo em constante trânsito; e *Terra Estrangeira* (1995), o qual versa sobre o desenraizamento de uma população e da busca de identidade em um momento de perda da autoestima brasileira; até desembocar em *Central do Brasil*, filme no qual “saímos da terra estrangeira para a terra brasileira” (SALLES, 1998, p.12), um filme de reconhecimento, com um movimento oposto ao dos outros dois filmes, isto é, de penetrar no interior do país.

Fotogramas 71, 72, 73 e 74 (da esquerda para a direita): Nos fotogramas a seguir, podemos ver como Dora e Josué são apresentados pela câmera. Apesar de não se darem bem no início da película, eles são sempre enquadrados juntos e próximos. A ideia é que existe uma congruência nos sentimentos deles, ambos estão aflitos e angustiados a princípio e ambos – a partir da proximidade entre eles – estarão mais realizados e felizes ao fim da jornada.



Fonte: Arquivo Pessoal

Assim, *Central...*, a partir da viagem dos dois e de sua permanência na estrada, trata sobre a oportunidade de mudança na vida, de reescrever a própria história. “É, portanto, um

filme sobre a possibilidade do encontro, sobre a descoberta do afeto, sobre a procura de nossas raízes mais subterrâneas¹³⁹”.

Josué é um menino endurecido, sozinho na estação Central do Brasil após presenciar a morte da mãe, contudo, vai se alegrando com o desenvolvimento da amizade com Dora, estabelecida na estrada. Dora, por sua vez, é uma mulher dura com uma ética contestável, já que não envia a maioria das cartas que escreve, com um passado mal resolvido em relação à sua família e que obterá, na oportunidade de convivência com Josué, sua redenção, estabelecendo laços afetivos com o menino.

A relação entre Dora e Josué é construída a partir dos vários obstáculos que se apresentam, sendo frequentes os conflitos entre ambos. Eles não se entendem de início, ao ponto de Dora tentar vender Josué, mas se arrepende e resgata o menino; em outro momento, Josué decide seguir sozinho, pois não confia em Dora, mas pouco tempo depois, quando ela tenta deixá-lo para trás, o menino a segue. Eles discutem, se desentendem e Dora se arrepende em vários momentos, até a separação final entre os protagonistas, quando “Dora, na verdade, não quer deixar o menino e o menino não quer perder a companhia de Dora. No entanto, a consciência de Dora a obriga a contrariar as duas vontades” (PUCCINI, 2000, p. 75). Dora rejeita a aproximação com Josué, mas depois, no desenvolvimento da viagem, ao se unir ao garoto, acaba acertando contas com sua própria origem. Neste momento, quando Dora coloca as prioridades de Josué acima da sua vontade, percebemos a concretização da transformação que foi operada na protagonista.

No trajeto, Dora descobrir-se-á mais generosa e solidária; trata-se, pois, de uma viagem de aprendizado e solidariedade, cuja salvação está centrada no afeto do outro. Assim, *Central...* pode ser considerado um filme de busca, “uma mulher que busca se sensibilizar, um menino que busca o pai e um filme que busca um país desconhecido”¹⁴⁰. Assim, mesmo que esteja centrado nas questões subjetivas dos protagonistas, o filme também fala do Brasil (como o próprio nome enfatiza), porém aqui, de forma coadjuvante.

O filme parece construir uma dicotomia entre urbano, visto como lugar da dureza, e o interior, idílico, considerado como *locus* da pureza. Esses lugares refletem o interior dos personagens, em especial Dora, pois já no início do filme, quando a ação se passa na cidade, mais especificamente na estação de trem, todo o ambiente é fechado, duro e frio, e depois,

¹³⁹ Walter Salles em entrevista ao *O Estado de São Paulo*, 17 de janeiro de 1998, caderno 2, “Salles estreia Central do Brasil no Sundance Festival”, disponível na Cinemateca Nacional.

¹⁴⁰ Walter Salles em entrevista ao “Jornal do Brasil”, 03 de abril de 1998, “Bravo Brasil”, disponível na Cinemateca Nacional.

quando os personagens partem para a estrada, em direção ao interior do país, o cenário se torna mais aberto, sensível e caloroso.

Fotogramas 75 e 76: Um dos primeiros *close*s em Dora e um dos últimos mostram a transformação da protagonista, de uma mulher dura e amarga, trajando roupas monocromáticas, para uma mulher diferente, sorrindo, com cabelos mais soltos, usando batom e um vestido colorido. A aparência de Dora reflete, pois, sua transformação.



Fonte: Arquivo Pessoal

Diferentemente de outros *filmes de estrada* em *Central...* há um movimento inverso ao mais comum no universo migratório do Brasil, a saber, do Nordeste para o Sudeste do país, pois agora a viagem é do Rio de Janeiro para Pernambuco. A metrópole é apresentada como um lugar negativo e o interior como um lugar de comportamentos solidários, como o do caminhoneiro César (Othon Bastos), no qual há confiança entre as pessoas (como os irmãos de Josué, Isaiás – Matheus Nachtergaele – e Moisés – Caio Junqueira).

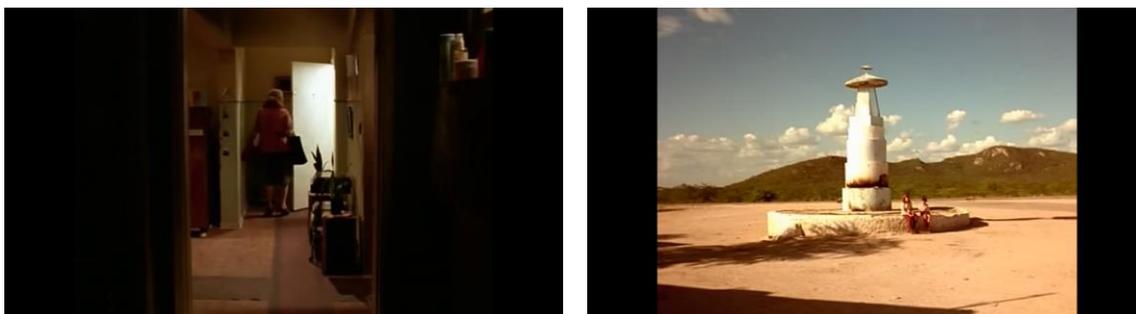
Não só as pessoas definem essa diferença, mas também a própria linguagem cinematográfica utilizada. Na estação de trem, os planos são fechados, há vários *close*s, as cores são mais sombrias. No decorrer da viagem, os espaços se ampliam e as cores ganham vida, os movimentos da câmera apresentam amplitude e planos gerais. A paisagem muda, assim, refletindo a mudança interior dos personagens.

Queríamos que o universo de Dora fosse apequenado por sua incapacidade de ver o outro, aquele que é diferente dela. [...] O universo dela é monocromático, em cinza e marrom. À medida que o garoto, redentor de Dora, abre para ela a possibilidade de ver o mundo de uma maneira diferente, a profundidade de campo se altera, como se Dora começasse a perceber o mundo pela primeira vez. Aí também entram as cores (SALLES, 1998, p.18).

Walter Salles ainda citou as escolhas de posicionamento da câmera. O céu quase não aparece no início do filme, todavia, passa a ser um enquadramento comum depois que a dupla se encontra na estrada, dando a impressão que Dora não está mais tão fechada em si, mas que

está se tornando mais solidária e se abrindo para o outro, percebendo que o mundo é mais amplo.

Fotogramas 77 e 78: As imagens revelam a mudança que a viagem e a estrada operam nos personagens. No início, ainda na cidade grande, a câmera prioriza imagens de lugares escuros e fechados, posteriormente, durante a viagem, a câmera começa a mostrar lugares amplos.



Fonte: Arquivo Pessoal

No material que colhemos na Cinemateca Nacional, em São Paulo, foram fartas as matérias, entrevistas e depoimentos do diretor, bem como artigos que escreveu detalhando o processo de tessitura do filme, e também pensando suas reverberações no Brasil e no mundo. Consciente das características do *road movie*, e sendo ele mesmo um dos grandes defensores do gênero, teve a oportunidade de defendê-lo em algumas ocasiões já citadas em outros momentos nesta tese. Para Salles:

Num *filme de estrada* é essencial que as pessoas se modifiquem por aquilo que passam a conhecer. Eu sabia que seria assim. Tanto que levei um roteirista para trabalhar comigo durante as filmagens. Reescrevemos muitas cenas, incorporamos novos elementos, enfim, fizemos da estrada parte integrante de todo o processo¹⁴¹ (SALLES, 1998).

Salles, em entrevista ao jornalista Marcos Strecker no livro “*Na estrada: o cinema de Walter Salles*” (2010), tratou acerca das especificidades do roteiro de um *road movie*, e o fato positivo de um dos roteiristas ter viajado com a equipe, acompanhando todo o filme, uma figura útil que possibilitou “reinventar o filme a cada dia” (SALLES apud STRECKER, 2010, p. 246). Para Salles (apud STRECKER, 2010, p. 246), as condições são constantemente alteradas quando se está rodando um *road movie*, “a realidade vai transformar o filme, sua textura, diariamente. Se você não é permeável a isso, o filme vai certamente perder a espontaneidade”.

¹⁴¹ Walter Salles em entrevista ao *Jornal do Brasil*, 03 de abril de 1998, “Bravo Brasil”, disponível na Cinemateca Nacional.

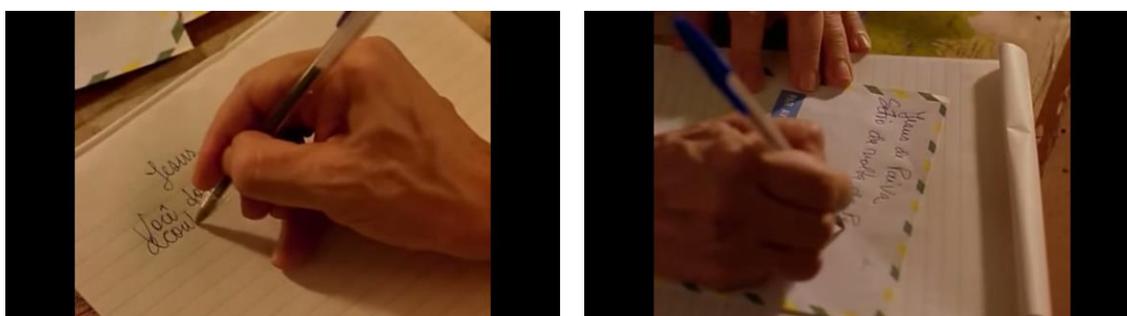
Sérgio Puccini, no texto “Cinema brasileiro e roteiro: o caso *Central do Brasil*” (2000, p.64-65), analisa detalhadamente o roteiro deste filme, que apresenta, de acordo com o autor, o formato de “roteiro bem feito”¹⁴²,

Com suas situações de confrontação previsíveis, o artifício dos obstáculos para sustentar a trama narrativa, seu apego a uma unidade de ação, a polarização mundo-indivíduo típica do gênero melodramático, o impacto da imagem sobre a palavra, além de se utilizar com precisão de mecanismos de identificação entre o espectador e o espetáculo – criança inocente atingida por uma terrível desgraça logo no início da história, tendo que se virar sozinha em meio ao mundo cruel à sua volta.

O roteiro desenvolve-se explorando os obstáculos a fim de dificultar a ação dos personagens ao mesmo tempo em que provoca expectativa, empatia e envolvimento no espectador. Assim, a partir dos obstáculos construídos na estória, que ocorrem majoritariamente durante a viagem dos personagens, podemos acompanhar o processo de redenção e transformação dos protagonistas (em especial de Dora).

Um elemento muito importante na narrativa são as cartas. A primeira sequência do filme são pessoas ditando as cartas para Dora, a última sequência é Dora escrevendo uma carta para Josué. Quando estão no ônibus Dora confessa a Josué que seu pai abandonou sua mãe lhe deixando uma carta. É através de uma carta que ficamos sabendo que Jesus, pai de Josué, foi ao Rio de Janeiro procurar por Ana e que ele ainda nutre sentimentos por ela. A carta é tanto uma maneira de comunicação quanto um objeto de lembrança e memória capaz de construir alguma identidade no indivíduo. Ao escrever as cartas dos iletrados, Dora oferece a ilusão de que eles são ouvidos, de que falam para alguém, que alguém se importa.

Fotogramas 79 e 80: A carta é um elemento fundamental, responsável pelo argumento inicial do filme. Nos fotogramas alguns dos closes que são exibidos durante o filme que enfatizam o papel central deste elemento.



Fonte: Arquivo Pessoal

¹⁴² Puccini define o “roteiro bem feito” como o roteiro clássico, com a narrativa apresentando um começo, meio e fim bem definidos e a estrutura dramática com a divisão em três atos, a saber: apresentação, confrontação e resolução.

Outro objeto de memória, ou objetos biográficos (MORIN apud BOSI, 1994) são as fotografias. A foto dos pais de Josué, Ana e Jesus adquire um significado maior quando Dora, ao ir embora, coloca a carta de Ana ao lado da carta de Jesus. Josué e Dora, quando se aproximam, tiram uma foto com o Padre Cícero, o objeto de lembrança que aparece na sequência final do filme, quando Dora, no ônibus, escreve para Josué, a carta já é futuro. E no futuro a foto e a carta, juntos, impedem o esquecimento, construindo a lembrança, tão importante para Dora. Ela se refere ao esquecimento em vários momentos, como na carta final: “no dia que você quiser lembrar de mim dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto. Eu digo isso porque tenho medo de que um dia você também me esqueça” (CENTRAL..., 1998, 01:43:37). Ou no diálogo com Josué:

Dora - Daqui a pouco você também vai me esquecer.

Josué - Mas eu não quero se esquecer de você. (CENTRAL..., 1998, 01:25:58)

Por outro lado, Josué, o garoto, é a lembrança, a memória materializada. É a partir do contato com o menino que Dora rememora seu passado, o relacionamento com o pai, a morte da mãe, e em consequência dessas lembranças revê quem de fato é, transformando-se numa pessoa melhor, mais generosa e solidária. Destarte, muitas lembranças e a memória são verbalizadas no caminho, apresentadas a partir de seu convívio com Josué.

Fotogramas 81 e 82: As fotografias como objeto de memória: no fotograma 82, a de Ana e Jesus – pais de Josué – que assume lugar de destaque na casa dos irmãos; e no fotograma 81, Ana e Josué posam para uma foto ao lado de Padre Cícero, é esta foto que é admirada pelos dois na última sequência do filme.



Fonte: Arquivo Pessoal

Confirmando que efetivamente se trata de um *road movie*, há uma ideia em constante no filme: o movimento. Eles viajam, estão se deslocando na estrada. O movimento está presente também nos objetos ou nas qualificações dos personagens: Dora trabalha na Central do Brasil, um típico não-lugar e mora em frente à linha de trem; seu pai era condutor ferroviário, e Josué, seu novo amigo, quer ser caminhoneiro quando crescer. Quando chegam

a Bom Jesus do Norte, cidade do pai de Josué, a cidade está cheia de romeiros, em peregrinação. As próprias cartas transmitem essa ideia de movimento, de constante fluxo, apesar de Dora não enviá-las, o que implica em dizer que ela interrompe a fluência. Sua redenção é simbolizada, justamente, no momento em que coloca as cartas nos correios, colocando-as, pois, em movimento.

Fotogramas 83, 84, 85 e 86 (da esquerda para a direita): Essa ideia de movimento é todo o tempo enfatizada pelas imagens de *Central...* No fotograma 84, a própria ideia de estar na estrada já nos confere essa sensação de mobilidade. Os outros fotogramas apresentam exemplos de um enquadramento comum no filme: enquanto os personagens centrais da sequência estão ao fundo, um grupo de pessoas caminha em frente, causando até certo desconforto já que não nos permite ver com exatidão os personagens.



Fonte: Arquivo Pessoal

A religião é também bastante citada em *Central...*, afinal Dora trabalha ao lado da capela na Central do Brasil; juntamente com Josué, acompanha a romaria em Pernambuco; desmaia na Sala dos Milagres – carregada de objetos de memória –, enquanto o povo canta e ora. O pai de Josué é Jesus, seus irmãos Isaías e Moisés. Numa parada na estrada há uma pequena igreja e os protagonistas realizam um enterro simbólico para a mãe de Josué, deixando pra trás seu lenço.

Fotogramas 87, 88, 89 e 90 (da esquerda para a direita): A religião está presente em vários planos do filme, como nos exemplos abaixo: no fotograma 87, no caminhão de César mostrando uma imagem de Jesus, a frase “com Deus sigo o meu destino” e o céu; no fotograma 88, um close na imagem que está na boleia do pau-de-arara. Os outros dois fotogramas mostram momentos de significado simbólico importante ao filme: o “enterro” da mãe de Josué, quando eles deixam o lenço de Ana em frente à igreja; e uma imagem da romaria em Bom Jesus do Norte, sequência que encerrará os conflitos entre Dora e Josué.



Fonte: Arquivo Pessoal

Contudo todas as referências à religião católica parecem apenas mostrar esse aspecto importante da nossa sociedade; ela não é utilizada como premissa para a construção de críticas ou análises mais elaboradas:

Em *Deus e o Diabo*¹⁴³, a religião é vista com muita acuidade, pode-se depreender que há no Nordeste uma alienação no messianismo. A alegoria de Glauber Rocha vê uma luta ambígua: seguir Sebastião, o profeta do sertão, é uma forma de não lutar, de esperar a força divina mas, ao mesmo tempo, o olhar do cineasta não imputa uma condenação. Há um respeito pela cultura popular e as contradições de seu interior. Walter Salles não se permite um olhar atencioso quanto a religião hoje no Brasil. Se é apenas moldura, adereço da narrativa, não quer enxergar o estágio mercadológico das práticas religiosas. O Cinema Novo, na sua opção em enxergar a totalidade, as ligações entre os eventos sociais, não deixaria de levantar a questão (NOGUEIRA, 2000, p. 66-67).

Essa questão, levantada por Lisandro Nogueira no texto “Central do Brasil e o melodrama” (2000), é importante porque traz à tona uma comparação muito comum nos textos e críticas ao filme no período de seu lançamento: *Central do Brasil* – e Walter Salles – e o Cinema Novo – ou a exposição e críticas ao país.

¹⁴³ Referência ao filme *Deus e o Diabo na terra do Sol* (ROCHA, 1964).

É relevante para este trabalho procurarmos compreender as críticas que foram tecidas sobre a maneira como *Central...* retrata – ou deixa de retratar – o Brasil. O filme foi o grande sucesso dos primeiros anos do período considerado a “Retomada do cinema brasileiro”; antes dele houveram mais dois filmes que tiveram maior projeção nacional e internacional: *Carlota Joaquina* (CAMURATI, 1995) e *O que é isso companheiro?* (BARRETO, 1997), contudo, esses dois filmes se configuram abordagens históricas sobre o Brasil. Desse modo, em *Central...* temos, pela primeira vez em alguns anos, um filme premiado, vistos por milhares de brasileiros e estrangeiros, que falava do Brasil contemporâneo – e de uma classe desfavorecida de brasileiros.

Diante deste quadro as comparações com o movimento cinemanovista apareceram amiúde. Como Cléber Eduardo, no artigo “*Abril Despedaçado é mais outro deslocamento inútil dos personagens de Salles*” da revista *Sinopse*:

Há uma tendência de parte da crítica brasileira a tratar o diretor como herdeiro do Cinema Novo. [...] O fato dos dois filmes serem ambientados no sertão, parcialmente no caso de *Central*, e integralmente no de *Abril* empurram as análises para essa vinculação cinemanovista. [...] No filme de Glauber também há fuga e uma busca, mas coladas em um processo social. A ação dos personagens está em sintonia com o meio por onde passam. Eles não reagem apenas depois de uma perda, mas como forma de não serem reduzidos a nada. E essa reação é fruto de condições específicas, maiores que eles, portanto resultado de um contexto sócio-político de miséria e abandono. A violência é efeito do desespero. Não existe em si. E o deslocamento é gerado por falta de opção. Não se trata de um estado de espírito como em momentos de Walter Salles (EDUARDO, 2002, p.26-27).

Neste sentido, outra crítica ao trabalho de Salles em *Central do Brasil* foi escrita por Gilberto Felisberto Vasconcellos em seu artigo para a *Folha de São Paulo*, do dia dois de maio de 1998, intitulado: “Capitalismo popular e privatização do imaginário”. No texto, Vasconcellos nomeia o filme de “cinema cordial”, lembrando a denominação do homem cordial de Sérgio Buarque, “não é por acaso que a avaliação unânime e superficial desse filme recaia no clichê do brasileiro como gente sentimental. O coração em primeiro lugar. O afeto que se encerra. O coração que faz chorar. A retórica cardiológica. O cinema cordial”. A análise de Souza (2006) sobre a construção da nossa identidade nacional, como vimos anteriormente, remete a esta mesma ideia, de que o brasileiro, no nível do senso comum, apoia as ideias do “homem cordial”, aquele guiado pelas emoções, e por conta do fato de nossa identidade nacional penetrar nas identidades individuais de modo afetivo e emocional, acabamos tendo grande identificação quando vemos esse tipo de comportamento – ligado ao povo brasileiro – em produtos culturais diversos, como nos filmes.

A crítica de Vasconcellos continua apontando a falta de luta de classes no filme “tal qual nas telenovelas” a não ser na “violência implícita à separação entre gente que sabe ler-escrever e gente ágrafa e analfabeta”, e ainda compara com a viagem dos personagens: “a chapada visibilidade do dinheiro é paralela à dissipação física do território, ou seja, a viagem da ex-professora com o menino órfão não revela, em nenhum momento, o fâcies geográfico do país, enfim, trata-se de uma viagem desterritorializada”.

Walter Salles, em artigo escrito para o periódico *Estudos de Cinema*, fala sobre a experiência de produção do filme, descreve várias abordagens cinematográficas e rebate algumas críticas, dentre elas responde diretamente ao artigo de Vasconcellos: “não poderia, 30 anos depois da discussão dos anos 60, fazer um filme que tivesse um vigor ideológico traduzido daquela forma, que os cineastas dos anos 60 fizeram” (SALLES, 1998, p.14). E completa:

Central do Brasil não toma nem poderia tomar o mesmo partido dos filmes dos anos 60 que fizeram parte de um momento único dessa segunda metade do século XX, que foram os anos de desejo de mudança, de inscrição dessa possibilidade de mudança que se fazia nas artes. [...] são momentos diferentes, que geram filmes necessariamente diferentes (SALLES, 1998, p.15).

Central do Brasil tem a pretensão de mostrar o país, como o próprio diretor enfatiza: “é um filme de busca. Uma mulher que busca se sensibilizar, um menino que busca o pai e um filme que busca um país desconhecido. Um país mais humano, afetivo e solidário do que o país das estatísticas oficiais, formado de indiferença e impunidade”¹⁴⁴.

Todavia, há duas características marcantes que diferenciam esta obra, dos *road movies* brasileiros anteriores: a primeira é que mostrar a realidade do Brasil, provocando críticas e análises sobre o país não é o mais importante neste momento, acontece, mas apenas como pano de fundo para outras discussões, centradas nas percepções de dilemas subjetivos dos protagonistas; outra distinção é que, quando o Brasil é mostrado, na maioria dos casos, há um olhar generoso e condescendente sobre o país, especialmente no nordeste, há pobreza, religião e fé, mas em vez de serem tratadas como temas a desenvolverem críticas ligadas à ignorância ou alienação do povo, o filme enfatiza o lado humano, compreensivo e solidário do povo brasileiro – o “cinema cordial” – ligados especialmente à ideia do interior idílico.

É interessante notar que os autores de artigos de jornais e revistas acadêmicas enfatizaram as diferenças entre *Central do Brasil* e outros filmes, anteriormente produzidos,

¹⁴⁴ Walter Salles em entrevista ao *Jornal do Brasil*, 03 de abril de 1998, “Bravo Brasil”, disponível na Cinemateca Nacional.

que pensam o país. *Central...* é o filme que inaugura a “Jornada Interior”, e as abordagens dos críticos à época externam essa mudança de sentido. À parte das resenhas que procuraram hostilizar o filme por não realizar críticas contundentes ao país ou retratar o Brasil como um lugar caloroso com povo afetuoso, o que nos importa é apontar que a mudança entre a maneira como a estrada foi representada no cinema é reconhecida e identificada pelos autores (jornalistas, críticos, pensadores e estudiosos) naquele momento, por isso não raro a comparação com *Deus e o diabo...*, de Glauber Rocha. A mudança se efetivou ali e abriu caminho para outros filmes que também apresentaram a estrada como um local de angústias individuais, redenção e transformação.

Mas este universo parece estar ancorado no vazio, desvinculado de uma estrutura social mais complexa. Saem fora o Estado, as elites, a exploração econômica e mais outros tantos termos ultrapassados para o vocabulário atual. A perspectiva de mudança desse estado de coisas se dá através da ação individual, da recuperação dos valores “humanos”. A bem da verdade, embora a propaganda “descoberta do Brasil” tenha marcado muito das apreciações em torno do filme, o que está no centro do interesse em *Central do Brasil* são as relações pessoais, tomadas no caso exemplar de Josué e Dora. Os rostos anônimos, os depoimentos de sotaques vários, o território urbano claustrofóbico e o sertão de faroeste são cenários, suportes para compor a cor local e metáfora para a trajetória dos protagonistas (ARAÚJO, 1998, p.4).

A errância social e coletiva se dilui na peregrinação individual que é elevada a símbolo, a mobilidade pode conduzir a uma tomada de consciência, mas que é puramente existencial, destituída de qualquer sociabilidade (SALIBA, 2001, p. 253).

Com Josué e Dora o movimento é no sentido de individualizar os conflitos como se o contexto fosse mera moldura. O que importa é a ação individual, o gozo narcísico em que tudo se resolve (NOGUEIRA, 2000, p. 68).

As críticas servem para confirmar nossa tese, de que há uma mudança de sentido ao compararmos os filmes produzidos antes de *Central do Brasil*. Assim, nossa pesquisa revela que os autores e críticos notaram que o filme deixa de centralizar as discussões políticas e sociais do país, para colocar ao centro o desenvolvimento da história pessoal de Dora e Josué, gerando críticas que foram, inclusive, rebatidas pelo próprio diretor. Os textos ressaltam essa diferença de perspectiva – e corroboram com a tese aqui defendida – da estrada como palco de discussões da nação para se tornar em *Central...*, como disse Vasconcellos (1998) uma “viagem desterritorializada”.

As abordagens dos críticos à época exploram essa mudança de sentido que foi percebida. A maneira distinta como a estrada estava representada na película foi reconhecida e identificada pelos autores (jornalistas, críticos, pensadores e estudiosos) e se efetivou,

abrindo caminho para outros filmes que também apresentaram a estrada como um local de angústias individuais, redenção e transformação.

Identidades individuais e identidade do país. É possível observarmos as duas abordagens, o país também é buscado, como o próprio diretor (e autor do argumento do filme) afirma: “estão à procura da mesma coisa: um pai e um país, mas não sabem como fazê-lo”. Contudo, apesar da “metáfora para uma sociedade à procura de identidade própria” (STRECKER, 2010, p.71), a ênfase do filme está nas transformações e conflitos íntimos dos personagens principais. *Central...* é um *road movie* alicerçado na redenção pessoal, do luto superado de Josué que encontra sua família (nos irmãos e em Dora) e em Dora, que ao final volta para sua solidão, mas modificada pela experiência da estrada.

4.2 Cinemas, aspirinas e urubus: “são três meses de viagem, e agora parece que esse Brasil não acaba nunca”

Cinemas, aspirinas e urubus é um filme dirigido por Marcelo Gomes (também responsável por seu roteiro), produzido em 2004 e lançado em 2005. Com orçamento previsto de 2 milhões de reais¹⁴⁵ e mais de 100 mil espectadores no Brasil¹⁴⁶, o filme, que ganhou cerca de 40 prêmios no Brasil e no exterior (sendo inclusive premiado em Cannes), tem como enredo – baseado em uma história real, do tio-avô de Gomes – o desenvolvimento da relação de amizade entre o alemão Johan (Peter Ketnath) e o paraibano Ranulpho (João Miguel). O estrangeiro, funcionário de laboratório farmacêutico, viaja de caminhão, levando uma tela e um projetor de cinema, pelas cidadezinhas do sertão nordestino, com o objetivo de vender aspirinas, medicamento revolucionário à época. Como forma de publicidade, ele passa um filme, em geral para pessoas que nunca haviam assistido um, acerca do Brasil e que simultaneamente também faz publicidade do produto. No caminho, enquanto viaja de cidade a cidade no interior da Paraíba, Ranulpho pega carona com ele, se juntando a Johan para ajudá-lo nas vendas.

¹⁴⁵ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-60606/>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

¹⁴⁶ Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/sertaokmf.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2014

Figura 5 e 6: Cartazes de divulgação do filme



Fonte: Cinemateca Brasileira

Cinemas... foi todo filmado em cidades do sertão paraibano, contando com atores e não-atores nordestinos, além do alemão Peter. Essa escolha se deu por uma opção de Marcelo Gomes,

Para mim, os atores nordestinos deveriam ser nordestinos e o ator alemão deveria ser alemão, porque eu queria que esse filme tivesse uma cara de documentário dos anos 40, sabe? Um filme que tivesse do cinema só elementos fundamentais para a construção dos dramas dos personagens. Um cinema que não deveria ter gordura nenhuma, sobra de nada - a direção de arte deveria ser em nome dos personagens, só podia ter objetos que eles usavam... a fotografia também inspirada num drama interior dos personagens. E o elenco, eu queria que fosse todo nordestino para dar essa cara local, esse sotaque local, e eles poderiam trazer essa memória afetiva do sertão para dentro do filme¹⁴⁷.

Apesar de se passar inteiramente no sertão, temos aqui em *Cinemas...* uma representação distinta deste espaço, pois Gomes não está preocupado em desenvolver teses sobre o sertão ou sobre a época na qual se passa o filme, seu desejo era “dar o ritmo do sertão para o interior do filme – o sertão da minha memória afetiva é um sertão de silêncios espaciais, de um ritmo vagaroso porque o sol parece que vai furar os olhos”¹⁴⁸.

Assim, o sertão aqui não é o mesmo daquele apresentado no Cinema Novo, que é palco de denúncias sociais e políticas¹⁴⁹. O espaço é, sim, apresentado como um lugar pobre e

¹⁴⁷ Entrevista de Marcelo Gomes à *Revista Época*, novembro de 2005, chamada de “Road movie de uma memória afetiva”, disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR72201-5856,00.html>>. Acesso em: 8 abr. 2014.

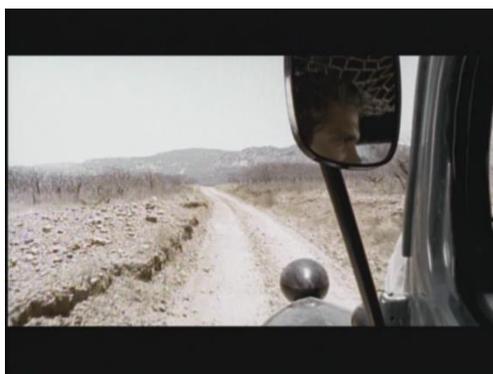
¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ Muller (2006, p. 2) defende, apesar das diferenças expostas, as proximidades do filme com os cinema-novistas, “eles estão lá, na maneira de enquadrar a paisagem da caatinga, no brilho cortante da luz, nos

atrasado, mas a diferença é que o sertão não é focado como personagem, mas cenário. O sertão já é apresentado ao público na primeira cena, uma luz branca estourada focaliza uma longa estrada, deserta, um sol escaldante. Percebemos um personagem através do retrovisor do caminhão, ao fundo, a música que toca no rádio, de Lamartine Babo, interpretada por Francisco Alves,

Serra da Boa Esperança, esperança que encerra/ no coração do Brasil um punhado de terra/ no coração de quem vai, no coração de quem vem/ Serra da Boa Esperança meu último bem/ parto levando saudades, saudades deixando/murchas caídas na serra lá perto de Deus/ Oh minha serra eis a hora do adeus vou-me embora/ Deixo a luz olhar no teu luar, adeus (ALVES, 1952).

Fotograma 91: Plano inicial do filme, após a luz estourada branca, o cenário que se apresenta é o de um homem dirigindo pela estrada.



Fonte: Arquivo Pessoal

O rádio também situa o público, é dia dezoito de agosto de 1942. Os primeiros sete minutos do filme se passam sem diálogo, Johan sozinho na estrada, num lugar quente e seco (há uma ponte sem rio, que secou). O primeiro diálogo complementa nossa impressão, Johan pergunta a um rapaz na estrada como chegar em Triunfo, uma pequena cidade do interior da Paraíba, ao que o rapaz responde que nunca ouvira falar neste lugar; o alemão pergunta onde é possível conseguir gasolina, o rapaz também não sabe responder. Está em meio ao nada, indo para lugar nenhum. Johan pergunta ao rapaz para onde ele se dirige, sugerindo uma carona, mas ele diz que vai ficar por ali mesmo.

Aos dez minutos do filme, Ranulfo nos é apresentado. Ele já está no carro com Johan, pegando carona. O alemão o contrata já que ele conhece a região, e com o dinheiro recebido,

movimentos convulsivos da câmera, e, enfim, no aproveitamento estético bem sucedido de recursos técnicos mínimos”.

Ranulpho pretende realizar seu sonho de ir para o Rio de Janeiro. A primeira fala de Ranulpho já o define, como alguém que quer deixar aquele local:

Ranulpho: O moço parece cansado

Johan: São três meses de viagem, e agora parece que esse Brasil não acaba nunca.

Ranulpho: Lugar que não presta é assim, demora pra acabar (CINEMAS..., 2004, 11:27).

Cinemas... desenvolve então a improvável amizade entre os dois, improvável porque diferentes, uma vez que pertencem a culturas distintas, mas – como percebemos ao longo do filme – têm muito em comum. Ambos estão na estrada, porque estão fugindo, Johan foge da Alemanha já que não quer lutar na 2ª Guerra, Ranulpho foge da miséria e da seca. Os caminhos de ambos são opostos: enquanto o sonho de Ranulpho é ir para a “próspera” capital, Johan quer ir para o interior, tornar-se o mais discreto possível. Entretanto os dois são estrangeiros naquele lugar, visto que não se sentem a ele pertencentes, Johan porque pertence a outro país, e Ranulpho porque não gosta daquele lugar e com ele não se identifica.

Johan é um estrangeiro, dentro da concepção de Simmel (1983), ou seja, aquele que se estabelece no destino, apesar de não se sentir pertencente a ele. Ele não se enxerga como membro do grupo, nem o grupo o enxerga como membro, apesar de ser elemento do grupo social.

Fixou-se em um grupo espacial particular, ou em um grupo cujos limites são semelhantes aos limites espaciais. Mas sua posição no grupo é determinada, essencialmente, pelo fato de não ter pertencido a ele desde o começo, pelo fato de ter introduzido qualidades que não se originaram nem poderiam se originar no próprio grupo (SIMMEL, 1983, p. 182).

O estrangeiro, o estranho ao grupo, é considerado e visto, enfim, como um não pertencente, mesmo que este indivíduo seja efetivamente um membro orgânico do grupo. O estrangeiro tem uma posição contraditória em relação ao grupo social, pois ele é seu membro, ainda que não se veja assim, ou que o grupo não o veja como membro. Ele é considerado por Simmel (1983) um “inimigo interno”, assim como os indigentes e os mendigos, que mesmo não sendo tratados como iguais, não obstante, pertencem do grupo. O estrangeiro é portador de hábitos e costumes culturais diferentes na maneira de falar (o sotaque de Johan), de se vestir (sua roupa é diferente, tanto que, ao final, para conseguir se “camuflar” no trem que parte para a Amazônia, ele veste uma roupa de Ranulpho, que fala: “essa minha roupa te deixou com cara de paraibano”), e de comer (ele come comida enlatada, que Ranulpho rejeita, mostrando-lhe a comida do Nordeste, como carne de bode, cujo sabor é demasiado forte para

o paladar do alemão). O estrangeiro não partilha tantos hábitos, costumes e ideias com o grupo, no entanto, também não partilha certos preconceitos do grupo e não se sente forçado a agir como um dos membros. Os laços sociais que o unem são muitas vezes menos fortes do que aqueles que unem os outros membros que ali estão desde o seu nascimento (SIMMEL, 1983).

Apesar de Simmel não apresentar este aspecto em seu texto, podemos estender suas análises e compreender que, em alguns casos, mesmo quando o indivíduo nasce num determinado lugar, ele pode se sentir e ser considerado por outros como um estrangeiro, e é isto que acontece com Ranulpho, pois mesmo tendo nascido numa pequena cidade do sertão, não aprecia nem aceita esse espaço, querendo, antes, se deslocar para longe. De certa forma, ele também é um estrangeiro, pois não sente pertencimento (expresso em falas, como: “lugar que não presta é assim, demora pra acabar”; “aqui no Brasil nem guerra chega”; “não tem bomba que chegue neste fim de mundo”; “eu vou pra onde o moço veio, pro Rio de Janeiro, tentar a vida, cansei deste lugar, deste buraco”).

Há entre os dois uma grande diferença de personalidade, enquanto Johan é um estrangeiro gentil, dócil e educado com todos, Ranulpho é irônico, malandro, ranzinza, “ácido” – como diz Johan –, ou de “natureza meio azeda”, como ele mesmo se define; entretanto, Ranulpho não é um nordestino resignado, ele se queixa daquele lugar em vários momentos, e não se identifica com as pessoas dali:

Ranulpho: Se o moço parar na estrada para todos que pedirem condução a gente vai chegar no Rio de Janeiro no ano que vem.

Johan – Mas o senhor não pediu uma condução também?

Ranulpho: Mas esse povo só faz sujar seu carro...

Johan – Esse povo que o senhor está falando... o senhor faz parte dele também, não é?

Ranulpho: Mais ou menos... (CINEMAS..., 2004, 29:44)

Johan oferece carona a algumas pessoas no decorrer da estrada. Uma sequência de particular interesse se dá quando o estrangeiro dá carona à uma mulher que carrega uma galinha, os três estão no caminhão, mas apenas os dois protagonistas conversam, até que Johan para na estrada, pois encontra um cenário incomum.

Fotogramas 92 e 93: Ranulpho é hostil com a mulher, dizendo que a galinha sujará o carro. Ele também faz parte desse povo sertanejo – mesmo que rejeite essa ideia –, e por isso os dois são apresentados, cinematograficamente, no mesmo plano. Johan, por sua vez, é o estrangeiro, e está separado, em outro plano.



Fonte: Arquivo Pessoal

Quando Johan para o caminhão na estrada, Ranulpho afirma que não deve ser nada, mas a mulher – na única fala dela na sequência – diz: “é a seca”. Ranulpho desce para verificar e conversa com o rapaz, ele lhe explica que está construindo uma cerca, porque o rio está seco e as vacas estão fugindo. Ao invés de um discurso político, social ou religioso, Johan apresenta apenas um olhar diferente – quem sabe até antropológico – quando diz: “interessante”:

Ranulpho: O que o moço acha de interessante num lugar tão miserável assim?
 Johan: Nunca tive num lugar assim.
 Ranulpho: Aqui é seco e pobre.
 Johan: Mas pelo menos não cai bombas do céu (CINEMAS..., 2004, 29:21).

É o fim da sequência. Nela, podemos observar o olhar do estrangeiro, do *outsider*, que está na estrada. Ambos são retratados como estrangeiros: de um lado, o alemão que não conhece aquele lugar e os costumes dali; de outro, o próprio nordestino, que critica veemente a terra onde nasceu (enquanto o outro a julga “interessante”, ele acha absurdo ter algo interessante num lugar tão miserável), não se sentindo pertencente àquele lugar, sendo, por isso, um estranho ali.

Durante o filme, é possível observar que é no desenvolvimento das situações provocadas pela estrada que a amizade entre os dois irá se concretizar, e a personalidade dos dois complementar-se-ão. Como *road movie*¹⁵⁰, *Cinemas...* mostra a estrada como um

¹⁵⁰ Apesar de o filme ser classificado como drama ou comédia dramática o próprio diretor e roteirista, Marcelo Gomes, admite em entrevista que se trata de um *filme de estrada*: “eu, um dia, depois que a filmagem acabou, li um texto de um diretor americano falando que o pior tipo de filme é o filme histórico, só pior do que esse é o *road movie*, para o diretor. E eu juntei as duas coisas. Se eu soubesse disso antes, eu não tinha feito (*risos*)”.

processo de transformação, no qual o que menos importa é o destino, e mais as situações provocadas nas paradas. É assim que um dos últimos diálogos do filme endossa o exposto acima:

Ranulpho: Tá cheio de filho da puta, bota uma farda e pronto, sai gritando com todo mundo. Isso é jeito de tratar gente? Somente porque é flagelado.
 Johan: Você tratava as pessoas às vezes assim no caminho.
 Ranulpho: Eu fiz o que fizeram comigo. Agora eu mudei, posso não?!
 (CINEMAS..., 2004, 1:29:42).

Esse diálogo serve para endossar nosso ponto de vista, a saber, que a estrada se apresenta, também neste filme, como uma alegoria da transformação. Se no princípio Ranulpho é indignado com a região e o povo, amargurado, é a partir do deslocamento, das situações por ele provocadas, que o personagem irá se modificar, como ele mesmo afirma numa de suas últimas falas na película.

Cinemas... é um *road movie* com uma composição distinta, afinal, Marcelo Gomes usa frequentemente planos médios, *closes* e planos de longa duração, permeados por diálogos extensos e silêncios. Isto porque muitas sequências se dão dentro do caminhão, na estrada, durante a viagem. Os planos servem para revelar a relação e os sentimentos entre os dois protagonistas, eles dificilmente são apresentados num mesmo plano, embora muitos diálogos entre ambos aconteçam dentro do veículo. Quando eles se conhecem, logo no início do filme, ainda não existe intimidade ou amizade entre eles, de modo que são sempre retratados em planos diferentes, ou, quando juntos, as cenas não apresentam os dois personagens no mesmo eixo horizontal, separados pela profundidade de campo, um em primeiro plano, o outro, em segundo. Isto acontece, visualmente, para criar no espectador a ideia de que a amizade dos dois está em construção ou quando estão em conflito.

Contudo, essa dinâmica modifica-se quando o filme está na metade. Johan é picado por uma cobra e quase morre, mas é salvo por Ranulpho, que o sangra e cuida dele enquanto Johan sofre de febre e delírio durante dias. Essa sequência consolidará, enfim, a amizade entre os dois: Ranulpho salva a vida de Johan, e em retribuição este lhe ensina a dirigir. A partir daí, veremos os dois no mesmo plano, passando a ideia de que um laço afetivo foi criado entre eles.

Fotogramas 94 e 95: Exemplo de campo/contracampo, neste que é o primeiro diálogo entre Ranulpho (fotograma 94) e Johan (fotograma 95), eles são apresentados e mostrados em planos separados, apesar de estarem próximo fisicamente.



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 96 e 97: Exemplo dos dois personagens incluídos no mesmo plano, mas transmitindo a ideia de distância, no fotograma 96, há, interposto entre ambos, uma mesa; no fotograma 97, essa distância é simbolizada mostrando Ranulpho em primeiro plano e Johan, sem foco, atrás.



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 98 e 99: Após a aproximação e a amizade selada, os dois são apresentados no mesmo plano.



Fonte: Arquivo Pessoal

Outros aspectos especiais do filme são a luz e o som. *Cinemas...* possui uma fotografia com luz estourada (bons exemplos no primeiro e último planos), o branco

superexposto e forte contraste entre o branco e o preto. A luz estourada serve para nos passar a impressão de como os protagonistas veem o sertão, este branco muito forte passa a sensação de um calor insuportável, endossada pelas imagens áridas do lugar:

Eu falo que o filme não é sobre o sertão, ele é no sertão, o que tem uma carga dramática importante. A seca do sertão em algum momento lembra a neve na Alemanha. Gravamos na Paraíba, com 42 graus, filmava só sol a pino porque queríamos aquela luz. A gente sofreu muito para filmar nessas condições¹⁵¹ (GOMES, 2005).

Também há o contraste, no qual duas cores são predominantes, o branco mencionado anteriormente e o preto: tais cores servem para definir ora o “ambiente (lugares por onde os personagens passam) ou a situação (seu estado psicológico). A luz serve para definir a realidade da seca, que oprime quem vive nela; a sombra isola o personagem daquele contexto, torna-o individual”¹⁵².

O som (trilha sonora, vozes, ruídos e silêncios) é outra escolha que torna o filme especial. Exclusivamente diegético¹⁵³, todo o conjunto de sons que compõem o universo sonoro do filme visam contribuir para a proposta narrativa do diretor, “o roteiro dele é construído a partir de pequenos olhares, silêncios, sutilezas... Isso foi pensado desde o início do projeto. O cinema da sutileza, da singeleza, o cinema dos silêncios”¹⁵⁴.

Rodrigo Carreiro se dedica a estudar os sons do filme em seu artigo “O rádio e os silêncios: articulações sobre o uso do som em *Cinema, aspirinas e urubus*” (2010). Carreiro analisa dois elementos que são essenciais para o projeto sonoro do filme: o rádio e o silêncio.

O rádio é um elemento de extrema importância para a condução do enredo. É ele que vai situar o espectador no tempo e no espaço, através das notícias sobre o Brasil e o mundo (em especial sobre a guerra), além de apresentar músicas que servem como ilustração das emoções e do momento vivido pelos personagens.

¹⁵¹ Entrevista com Marcelo Gomes, 08 jul. 2005 disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51830.shtml>>. Acesso em: 8 abr. 2014.

¹⁵² Texto de Duanne Ribeiro, “As cores e a história de *Cinemas, aspirinas e urubus*”, disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/as-cores-e-a-historia-de-cinema-aspirina-e-urubus>>. Acesso em: 8 abr. 2014.

¹⁵³ Ou seja, todos os sons e músicas que aparecem durante o filme estão inseridos no próprio filme, todos os sons do filme são perceptíveis pelos personagens em cena.

¹⁵⁴ Entrevista com Marcelo Gomes, disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR72201-5856,00.html>>. Acesso em: 8 abr. 2014.

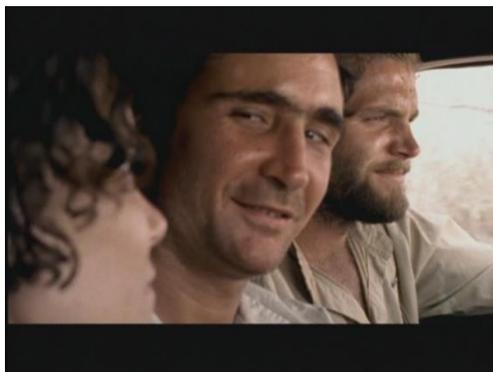
O rádio, instalado no automóvel de Johann, representa a conexão dos personagens com o mundo. [...] Em certos momentos, o rádio providencia a ambiência sonora que dá tridimensionalidade ao espaço cênico; propicia continuidade às cenas e amplia sensação de naturalismo, inclusive com o uso de vinhetas do programa Repórter Esso. É também o rádio que localiza a ação dramática no tempo, no espaço e no contexto histórico (Segunda Guerra Mundial) (CARREIRO, 2010, p. 175).

Já o segundo componente da trilha sonora é resultado de uma opção estética, o uso do silêncio como parte da narrativa, sendo que seu uso interfere no ritmo do filme, que se torna mais lento. Esse silêncio tem, durante o filme, diversos significados, pode significar tristeza, ciúme, raiva, entendimento, cumplicidade, alegria, etc. Aliado ao silêncio, boa parte da comunicação entre os protagonistas acontece através dos olhares e das expressões corporais (CARREIRO, 2010).

Cinemas..., protagonizado por dois homens, apresenta, ao longo de seus 99 minutos, três mulheres que eles encontrarão pela estrada. A primeira mulher que aparece é uma senhora de meia idade carregando uma galinha e que pede carona à Johan quando eles param para almoçar. Ranulpho se opõe à carona e é hostil com a mulher, dizendo que a galinha que carrega sujará o carro.

A segunda mulher que aparece é a que tem uma atuação mais participativa na trama. Johan para – a contragosto de Ranulpho “se o moço parar na estrada para todos que pedirem condução a gente vai chegar no Rio de Janeiro ano que vem” (CINEMAS..., 2004, 29:34) – a fim de dar carona à Jovelina (Hermila Guedes), uma jovem que foi expulsa pelo pai de casa e está indo para a casa da irmã em Recife. Quando entra no caminhão, Jovelina imediatamente começa a chorar; ambos os homens desenvolvem um interesse por ela, chegando a disputá-la. Jovelina flerta com Johan, mas Ranulpho, por sua vez, também insiste. Durante a noite, Jovelina dorme com Johan, e Ranulpho os ouve no seu intercuro sexual; no dia seguinte, ele se aborrece com o colega.

Fotograma 100: Joselina no carro com os dois protagonistas, que flertam com ela. Ela está interessada em Johan, mas Ranulpho está, literal e metaforicamente, entre os dois.



Fonte: Arquivo Pessoal

A terceira mulher é Adelina, a esposa do coronel/empresário/figurão de Triunfo, Claudionor José Pereira Carneiro de Assis (Oswaldo Mil). Quando finalmente chegam em Triunfo – o que acontece logo após Johan melhorar da picada da cobra que quase o levava à morte –, os dois amigos estão a fim de comemorar a vida. Após a exposição do filme e venda das aspirinas, Claudionor procura Johan e se oferece para comprar todo o equipamento dele, que ele revenderá por todo Nordeste. Johan aceita e então se dirigem até a casa do empresário para acertar os detalhes. A esposa é apresentada por Claudionor, “essa é Adelina, minha patroa, uma mulher maravilhosa, mas que não entende nada de política” (CINEMAS..., 2004, 58:30), entretanto, ela senta à mesa com eles e pede para também brincar com cachaça, ao que o esposo retruca “não repare não seu Johan, é que Adelina foi educada na França, quer dizer, ela viveu um ano e meio na França e voltou de lá com esses pensamentos, ela é pacifista” (CINEMAS..., 2004, 59:13). Ranulpho flerta com Adelina, que corresponde, de maneira que os dois se acariciam na sala ao lado onde estão Johan, Claudionor e seu capanga/empregado.

É possível ainda mencionar as mulheres do cabaré/prostíbulo que eles frequentam. Quando Johan acorda e percebe que sobreviveu ao veneno da cobra decide que precisa comemorar a vida, afinal, economizara dinheiro e quase morrera, não aproveitando bem ao gastá-lo. Desse modo, ele oferece ao amigo uma noite de regalias, bebidas e mulheres. Destarte, a figura da mulher aparece no filme com um duplo sentido: ao mesmo tempo em que provoca discórdias – como acontece com Jovelina – também sela a amizade entre os dois, isto é, como um “presente” do bordel.

Mas os dois protagonistas homens, apesar das diferenças culturais, apresentam em comum suas ideologias, ambos desejam uma vida melhor e para isso estão fugindo de seu local de origem, por isso estão na estrada; são estrangeiros, pois não fazem parte do sertão

apresentado. Na estrada, durante o filme, ambos estão em fuga, Johan não quer voltar para a Alemanha por conta da guerra, Ranulpho quer sair do sertão que tanto critica:

Ranulpho: A guerra mudou a vida do moço também?
 Johan: Eu me saí de lá antes que tinha guerra. Eu viajei, cheguei no Brasil, aqui nada de guerra.
 Ranulpho: Aqui no Brasil nem guerra chega (CINEMAS..., 2004, 26:01).

Ranulpho: Tá pensando na guerra, é?
 Johan: Estou.
 Ranulpho: Mas não se aperreie não, aqui o cabra tá seguro. Não tem bomba que chegue neste fim de mundo (CINEMAS..., 2004, 56:05).

Por não pertencerem àquele local, ou porque é de fato um estrangeiro – no caso de Johan – ou simbolicamente um –, no caso de Ranulpho, eles poderiam ser considerados *outsiders*, a partir da definição de Elias e Scotson (2000). Entretanto, há, no decorrer da trama, outro evento que acaba por configurar ambos como *outsiders* também a partir da definição de Becker (2008), ou seja, aquele que rompe com determinada regra social.

Quando acordam da noite no bordel, Johan vai aos Correios porque há uma carta endereçada a ele. Essa carta vai ditar o futuro dos dois amigos, pois se trata de uma convocação a Johan, sendo, pois, necessário que ele se apresente em São Paulo. Ora, o Brasil havia declarado guerra à Alemanha e seus aliados, daí a “Companhia Aspirina” havia sido fechada e seus chefes estavam em campos de concentração no interior de São Paulo. A Johan restava duas alternativas: ou voltar para Alemanha ou ir para um campo de concentração no Brasil.

Nenhuma das duas alternativas era válida para Johan, que resolve fugir, se livra de seus documentos, pinta o caminhão de preto e decide ir para a Amazônia ser soldado da borracha, lugar onde dificilmente o encontrarão. Convida o amigo para ir junto, mas este, no entanto, afirma na estação de trem que “vai fazer seu destino”, e, portanto, não segue com Johan. O alemão por sua vez presenteia o amigo com a chave do caminhão que estava abandonado numa estrada do sertão:

Ranulpho: E pode?
 Johan: Posso não.
 Ranulpho: E eu vou fazer o que com isso?
 Johan: Vai ser feliz (CINEMAS..., 2004, 1:32:33).

Johan segue de trem fugindo das autoridades e Ranulpho segue com o caminhão para o Rio de Janeiro. Deste modo, a partir da estrada e o desenvolvimento das situações ali

colocadas, os amigos optam por continuar fugindo, ainda que rompam com a lei para isso, tornando-se, assim, *outsiders*.

A estrada representa a liberdade, é ela que possibilita a realização dos sonhos, e são mediante as experiências proporcionadas pela viagem que se dão as transformações nos protagonistas. Assim, em *Cinema, aspirinas e urubus*, a estrada também atua como a esperança na realização dos sonhos, nos dois amigos, de uma vida melhor, a estrada representa a fuga de um passado doloroso e a possibilidade de um futuro mais satisfatório.

4.3 Dromedário no asfalto: “todos procuram alguma coisa, todos estão condenados a procurar, desde que abriram os olhos pela primeira vez no mundo”

Dromedário no Asfalto foi lançado em 2015, e apesar de não ter tido uma grande distribuição nas salas dos cinemas nacionais¹⁵⁵, participou de vários festivais, sendo o longa metragem de estreia do diretor Gilson Vargas, que também é responsável pelo roteiro. As críticas dos principais veículos de comunicação do país, ligados ao cinema, foram positivas, sendo que todas são unânimes em citá-lo como um *road movie*¹⁵⁶. A própria produção do filme o classifica desse modo¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Meus agradecimentos à equipe de produção de *Dromedário...*, pois como tive muita dificuldade para ter acesso ao filme, acabei por entrar em contato, pelo *Facebook*, explicando o teor da minha pesquisa e eles me forneceram a senha o que me possibilitou assistir ao filme pelo *site* de compartilhamento de vídeo *Vimeo*.

¹⁵⁶ Alguns exemplos são: André Barcinski, *Folha de São Paulo*, <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/07/1661904-critica-direcao-segura-mostra-cinema-nacional-digno-de-ser-apreciado.shtml>>. Acesso em: 18 out. 2015; Susana Schild, *O Globo*, <<http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/eventos/criticas-profissionais/dromedario-no-asfalto-13588.aspx>>. Acesso em: 18 out. 2015; Alysson Oliveira, *Cine Web*, <http://cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=4935>. Acesso em: 18 out. 2015; Robledo Milani, *Papo de Cinema*, <<http://www.papodecinema.com.br/filmes/dromedario-no-asfalto>>. Acesso em: 18 out. 2015; Pablo Villaça, *Cinema em Cena*, <<http://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/8179/dromedario-no-asfalto>>. Acesso em: 18 out. 2015.

¹⁵⁷ Como é possível observar na página do filme: <<http://www.dromedarioasfalto.com.br/#!/c/jg9>>. Acesso em: 19 out. 2015.

Figuras 7 e 8: Cartazes de divulgação do filme



Fonte: Site oficial do filme. <<http://www.dromedarioasfalto.com.br/>>. Acesso em: 20 out 2015.

Dromedário... é um filme sobre um homem angustiado, Pedro (Marcos Contreras), que pega caronas na estrada. Isto é tudo que sabemos nos minutos iniciais. A narrativa desenvolve-se com tranquilidade, não há pressa em situar o protagonista. É aos poucos que a história nos apresenta Pedro e o conhecemos melhor: de onde é, para onde vai e o motivo da viagem.

Assim, no decorrer do filme, percebemos que Pedro estava em Porto Alegre e segue para alguma cidade do Uruguai, com o objetivo de rever seu pai. O protagonista está dividido em sua angústia por sua mãe, falecida, que representa seu passado, e seu pai, que não vê há anos, que pode representar seu futuro. O motivo da viagem nos é apresentado em *flashbacks*, por meio dos quais tomamos conhecimento de que a mãe, antes de seu falecimento, deixara uma carta ao filho, na qual pede que procure o pai a fim de perdoá-lo por tê-los abandonado.

Pedro tem condições financeiras de viajar para o Uruguai de ônibus, mas, ao fim, opta por pedir caronas, hospedando-se em pequenos hotéis, pousadas e motéis. A sensação que temos é que ele prolonga seu período na estrada, porque percebe sua existência nela como um momento de reflexão e redenção. Ao contrário dos outros filmes em que o processo de transformação está embutido/escondido noutro foco da narrativa, ou seja, a transformação é consequência, em *Dromedário...* a transformação é o fato central da narrativa, tornando-se causa. Pedro vai para a estrada em busca da transformação, por isso os estados de silêncio, solidão, dificuldades são importantes obstáculos que o protagonista se impõe a fim de contribuir com o estado de consciência.

Como exemplar do *road movie*, o filme foi sendo construído de acordo com o que a estrada trazia para o diretor, sendo que o roteiro foi flexível e modificado algumas vezes,

como o próprio diretor, Gilson Vargas, admite: “queria que a gente tivesse a liberdade de ir reinventando o filme, de absorvendo as coisas fortuitas, ocasionais à nossa volta”. Para o diretor, algumas estratégias da produção de um documentário foram introjetadas na produção do filme, “de estar com o olho vivo para o que está no entorno, não ir excessivamente planejado pra realizar só aquilo que tu imagina que funciona”¹⁵⁸.

Nessa mesma entrevista, o diretor fala sobre o processo de feitura de um *filme de estrada*, destacando o fato de toda a equipe ficar junta durante o decurso de produção do filme, e faz uma observação interessante para este trabalho: “é um gênero narrativo muito imagético, de paisagem e de rito de passagem. Eu acho que por isso ocorre tanto de o *road movie* ser o primeiro longa-metragem de muitos autores, porque também é um rito para o realizador”¹⁵⁹.

A viagem tem objetivo, existe uma consciência da estrada. No isolamento provocado por ela, Pedro consegue entrar em contato com seus sentimentos profundos, como vamos observando nas narrações, amparadas nos planos e enquadramento da câmera. Há poucos diálogos no filme e eles servem pouco à estória, são bem menos importantes que a narração em *off* e as imagens. Logo no início a narração de Pedro confirma:

Parece que dizer uma palavra pode ferir o silêncio. O silêncio é o som de todas as coisas em volta. Menos meus passos, menos minha voz. Quanto mais calado fico, mais calado preciso ficar. Como um vício pelo silêncio. Quando falo, estranho minha própria voz (DROMEDÁRIO..., 2014, 02:56).

Desse modo, para que se faça o silêncio que Pedro julga importante, as imagens têm um papel fundamental no filme, elas dialogam todo o tempo com a narração do protagonista, são ilustrações e demonstrações poéticas de como ele se sente no mundo. Assim, as imagens em *Dromedário...* são importantes metáforas para compreender os sentidos que são colocados pelo diretor do filme.

¹⁵⁸ As falas do diretor, a partir de uma entrevista, estão disponíveis em: <<http://telatela.cartacapital.com.br/em-dromedario-no-asfalto-um-caminho-possivel/>>. Acesso: 19 out. 2015.

¹⁵⁹ Disponível em: <<http://telatela.cartacapital.com.br/em-dromedario-no-asfalto-um-caminho-possivel/>>. Acesso: 19 out. 2015.

Fotogramas 101 e 102: Exemplo de como as imagens são importantes na composição do personagem, durante o filme, sempre que Pedro está no interior de uma casa ou passa em frente a uma, as janelas estão fechadas, o que reflete seu estado interior de solidão e reclusão. Apenas no fim do filme, quando chega à casa do pai, que está vazia, Pedro abre a porta e vai até a varanda observar o horizonte, simbolizando uma mudança.



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 103, 104, 105, 106, 107 e 108 (da esquerda para a direita): Outro exemplo de metáfora das imagens com o estado de espírito do protagonista é a relação de Pedro com a água. A água aparece todo momento no filme, apesar de, paradoxalmente Pedro não saber nadar. Ele está sempre contemplando o mar ou o rio. A água representa purificação, limpeza, e é neste sentido que ela aparece, para corroborar o processo de transformação do protagonista. Ao final, no último plano do filme, Pedro encontra o pai, que estava – assim como o filho – contemplando o mar. Neste caso, o mar, grande, parece representar o futuro dos dois.



Fonte: Arquivo Pessoal

A narração também é relevante e está em extrema sintonia com as imagens. Ela funciona como confissões importantes no processo renovatório de Pedro. Deste modo, a sequência das imagens muitas vezes parecem desconectadas, pois dão lógica aos sentimentos do protagonista. A sucessão das imagens que o filme apresenta nem sempre são regulares, algumas vezes fragmentadas, pois é como o protagonista sente e percebe o mundo.

Um bom exemplo é o início do filme, ainda nos créditos iniciais ouve-se a voz de Pedro dizendo: “o favo é no gomo, o gomo na fruta, a fruta na árvore, a árvore na terra, a terra no mundo, o mundo no favo” (DROMEDÁRIO..., 2014, 00:42). Posteriormente, os primeiros planos são de Pedro olhando por uma janela, mas a janela dá para uma parede, nos transmitindo a ideia de como ele está encurralado e como é pequeno no mundo.

Fotogramas 109 e 110: O primeiro plano do filme é uma parede, e em seguida Pedro, no escuro, olhando pela janela. Essa sequência, janela e parede, aparece noutro momento, bem como uma sequência que mostra o teto do hotel que Pedro está pernoitando. As imagens, colocadas desta forma, dão uma ideia de confinamento e clausura, que refletem o estado de espírito do protagonista.



Fonte: Arquivo Pessoal

Pedro está na estrada e apesar de ter seus conflitos internos e suas inquietações é sempre muito simpático e conversador quando encontra pessoas durante a viagem. São onze caronas, sendo que muitas vezes as pessoas com as quais se depara também lhe oferecem pouso e companhia, como Alessandra, uma bióloga com quem conversa e toma vinho; almoça com uma família na beira de uma estrada; vai a um show de forró; encontra Uwe, um alemão, e Olga, uma uruguaia com quem tem um breve envolvimento amoroso; dois homens em Montevideú; uma família que lhe dá carona e lhe oferece pouso por alguns dias. Esses encontros são curtos, características de *road movies*, e servem para nos contar um pouco da história de Pedro, de modo que também o auxiliem nesse processo de autoconhecimento.

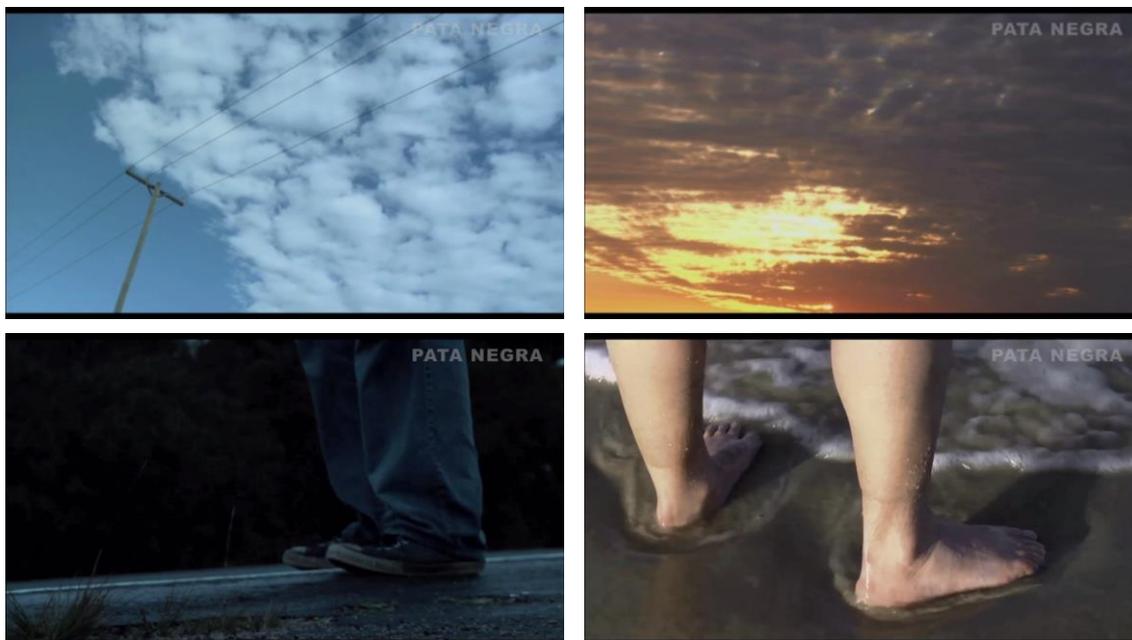
Por outro lado, o filme é construído a partir de oposições semânticas: a mãe e o pai, seu interior e sua aparência, o passado e o futuro. A mãe é o começo da estrada, seu pai, o fim, seria ele a própria estrada? O meio entre o passado e o futuro? Essa dúvida acompanha o

protagonista, como confirma a última narração do filme, enquanto Pedro caminha numa longa estrada de chão:

Quanto tempo é necessário pra que o tempo tenha passado? Quanto tempo é necessário pra que o passado tenha passado? Que distância necessária pra que eu ache distante? Quanto tempo é necessário pra ser outra pessoa? Quanto tempo é necessário pra eu voltar a ser eu mesmo? Quando ela se foi a distância era uma medida até a porta, até a escola, até a casa do vizinho, até a loja, até a praia mais próxima. Quando ela se foi o tempo era o tempo de almoço, de um carro descendo a rua, de uma visita na sala, de uma chuva no meio da tarde... Quanto tempo é necessário pra que o tempo se perca com a memória? Quanto tempo será necessário pra eu levantar os olhos e te ver, mais uma vez? (DROMEDÁRIO..., 2014, 1:13:24).

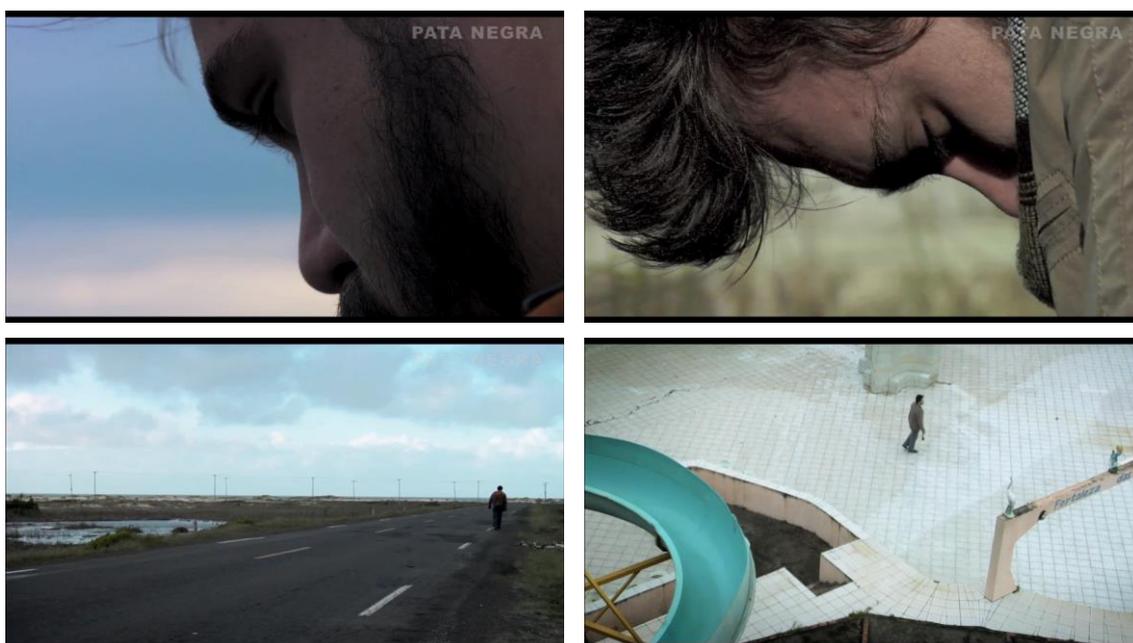
As imagens, mais uma vez dando um importante suporte semântico para os sentimentos e inquietações do protagonista, funcionam como metáforas expondo essas relações complementares.

Fotogramas 111, 112, 113, e 114 (da esquerda para a direita): Céu e terra. Planos mostrando o céu são comuns durante o filme e podem ser interpretados como a relação de Pedro com sua mãe, falecida. Outros planos que são comuns no filme, ainda mais constantes que o enquadramento do céu, são imagens que mostram os pés de Pedro. Essas imagens parecem representar as raízes do personagem, seu passado que está sendo lembrado em vários momentos da viagem. O presente de Pedro é ligado tanto ao passado, com sua mãe, quanto ao futuro, com seu pai.



Fonte: Arquivo Pessoal

Fotogramas 115, 116, 117 e 118 (da esquerda para a direita): *Super close* e planos gerais. Esses dois tipos de enquadramento são muito comuns durante o filme. O *close e super close*, como nos fotogramas 115 e 116, expressam uma ideia de intimidade, isto é, que vamos lidar com sentimentos e questões íntimas do personagem. Por outro lado, os planos gerais, frequentes durante o filme, expressam a maneira como Pedro se percebe no mundo, pequeno. Na sequência representada no fotograma 117, Pedro caminha na estrada, a câmera parada, ele está perto da câmera, grande, e vai andando na estrada, ficando cada vez menor; ao fundo, ouvimos sua voz, que confirma: “fui ficando tão pequeno, cada ano que eu crescia fui ficando, cada vez, menor. Via cada vez mais como as coisas eram maiores, mais complicadas. Cada dia o horizonte na frente dos meus olhos era maior, e cada dia eu ficava menor” (DROMEDÁRIO..., 2014, 08:45).



Fonte: Arquivo Pessoal

Pedro está na estrada em busca de algo, como diz em determinado momento: “todos procuram alguma coisa, todos estão condenados a procurar, desde que abriam os olhos pela primeira vez no mundo, até o momento em que os fecham, todos procuram alguma coisa” (DROMEDÁRIO..., 2014, 19:30). É ele o dromedário, mais uma vez uma metáfora, pois assim como o animal que possui apenas uma corcova, Pedro carrega sua mochila.

Fotogramas 119 e 120: Em vários planos, vemos Pedro de lado, carregando sua mochila. Seu perfil faz um desenho parecido com o dromedário, animal que dá nome ao filme. No fotograma 120, mais uma metáfora: o caminhão que dá carona a Pedro carrega em “suas costas” uma casa, assim como Pedro e sua mochila, que é tudo que ele tem.



Fonte: Arquivo Pessoal

As imagens servem para evocar sentimentos, como é o caso dos *flashbacks* que ocorrem no decorrer do filme, são cinco e todos com a mesma configuração: as imagens são embaçadas, desfocadas e sem sentidos entre si, assim como, muitas vezes, são nossas lembranças mais tenras. As lembranças são fundamentais para o processo de reflexão e transformação do protagonista, fazendo parte do rito de passagem.

É através do ato de rememorar fatos passados que podemos conhecer melhor Pedro e compreender suas angústias e aflições. Destarte, o *flashback* funciona como um elemento cinematográfico importante, no sentido de que é a partir da memória e das lembranças que o espectador preenche algumas lacunas sobre quem é o protagonista, o motivo dele estar na estrada e de seu atual estado de espírito.

Fotogramas 121 e 122: Imagens dos *flashbacks* de Pedro. É através de suas lembranças que vamos entendendo as motivações e inquietudes do personagem. Mas assim como são algumas de nossas lembranças mais antigas, isto é, destituídas de nexos, também são apresentadas as imagens dos *flashbacks*, embaçadas e borrões sem sentido.



Fonte: Arquivo Pessoal

Uma sequência interessante, pois carregada de elementos simbólicos, se dá quando Pedro está na caçamba de um caminhão, mas em momento algum vemos a frente do veículo ou a estrada de frente, apenas Pedro, a caçamba, o céu e a estrada já percorrida.

Não há nenhum diálogo, nenhuma narração, o protagonista está em silêncio, como deseja estar em sua travessia. Uma música instrumental, alegre, ao fundo apenas. Contudo outra frase, que Pedro profere noutro momento resume bem a sequência: “eu trocaria o rastro que deixei por um sinal de futuro, o menor sinal que fosse, um olhar pequeno, menos olhar possível, ainda seria um olhar. O resto são pistas não contadas, de um caminho que se apaga, a cada passo” (DROMEDÁRIO..., 2014, 36:34).

Fotogramas 123 e 124: Apesar do silêncio podemos entender que Pedro pensa em sua vida e em seu passado, a sequência privilegiando a estrada. No fotograma 124, o interessante é ver Pedro olhando para a estrada que fica para trás, e simboliza seu passado.



Fonte: Arquivo Pessoal

Pedro parece contemplativo, se encontra sozinho e em silêncio, como em outras sequências durante o filme. A diferença aqui é que, pela primeira vez, o personagem deixará algo para trás. Acontece ao final da sequência, quando está olhando para a estrada segura seu cachecol e o solta, deixando cair.

O cachecol que fica na estrada é simbólico, já que representa parte de si que está deixando para trás, a fim de se transformar em outra pessoa. Outra cena emblemática é quando está em Montevideo, sai e acaba gastando todo seu dinheiro. Não tem dinheiro para pagar o hotel, e mesmo com o recepcionista irritado, a única solução é deixar sua mochila com ele, para trás, com a promessa de ir buscá-la, mediante o pagamento da diária. Ali se concretiza sua transformação, quando, simbolicamente, deixa para trás quem foi.

Fotogramas 125 e 126: Pedro olha para a estrada, levanta seu cachecol, o segura por um instante e depois o solta, deixando cair e ficar na estrada.



Fonte: Arquivo Pessoal

Em *Dromedário...* a estrada funciona como evidente rito de passagem, no qual Pedro precisa sair de seu local de origem, permanecer na estrada (na *communitas*) e chegar ao seu destino final transformado e revitalizado por sua experiência na *communitas*. Fazem parte dessa experiência as pessoas que encontrará na estrada e as lembranças que farão parte de seu processo de percepção de si, de cura do luto pela morte da mãe e de encarar seu relacionamento com o pai.

Há uma consciência da estrada e de suas representações simbólicas, como uma alegoria da transformação, situada pelo próprio diretor da película, Gilson Vargas, quando afirma que é um gênero “de paisagem e de rito de passagem”. Interessante notar esta mesma relação na produção de um *road movie*, que é, de acordo com o diretor, muitas vezes o primeiro longa-metragem de outros diretores, “porque também é um rito para o realizador”¹⁶⁰.

Conforme citamos no primeiro capítulo, Bauman (2008), ao analisar a construção da identidade no mundo globalizado, afirma que há uma busca frenética por identidades, a qual é efeito colateral da combinação das pressões globalizantes e individualizadoras e das tensões que elas geram. A solução proposta pelo autor é pensar no processo de identificação, ou seja, uma atividade que nunca termina, está sempre incompleta e na qual estamos sempre engajados, por necessidade ou desejo. Essa ideia encontra seu expoente máximo em *Dromedário...* já que Pedro está na estrada em busca de sua identificação, conciliando seu passado e presente, construindo sua própria identidade, ainda que fragmentada.

¹⁶⁰ Disponível em: <<http://telatela.cartacapital.com.br/em-dromedario-no-asfalto-um-caminho-possivel/>>. Acesso: 19 out. 2015.

4.4 A estrada como alegoria da transformação na “Jornada Interior”

Assim, como tentamos delinear ao longo deste capítulo, o *road movie* é compreendido e escolhido, nesta segunda fase, como gênero cinematográfico no qual a estrada é alegoria da mudança individual. A estrada, nestas obras, é momento de reflexão e redenção. Durante o trajeto, e até mesmos nos desvios, os protagonistas terão condições de confrontar o passado e compreender o presente, fato que funciona, assim, como agente de mudança, como libertação e por isso auxílio no processo de descoberta do novo eu.

A viagem, nos filmes deste período, especialmente a partir de *Central do Brasil*, é mais que deslocamento físico, mas especialmente encarada como uma jornada interior. A estrada é uma travessia, um rito de passagem, a partir da “busca existencial” empreendida pelo protagonista, que a procura estimulado por um desejo de encontrar algo que preencha sua incompletude.

Desse modo, diferente dos filmes que compõe o período da “Viagem Física”, nos quais a estrada nos é apresentada como uma alegoria do Brasil, há, na segunda fase, uma mudança, já que agora a estrada é uma alegoria da transformação pessoal.

Destarte, as diferenças na alegoria da estrada que nos permitem distinguir a “Viagem Física” da “Jornada Interior”, algumas semelhanças são mantidas. Como os filmes são *road movies*, acabam por assumir características semelhantes, que os permitem ser categorizados a partir de tal gênero cinematográfico. Desse modo, alguns elementos aparecem como o desenvolvimento do enredo a partir de uma viagem, as paradas na estrada e os obstáculos que são importantes para a narrativa.

Nesta segunda fase, os protagonistas dos *filmes de estrada* continuam a ser configurados como *outsiders*, já que são personagens que buscam a estrada porque não se encaixam na sociedade, não conseguem se tornar estabelecidos, para usar o termo de Elias e Scotson (2000). Apesar do primeiro filme desta fase ser protagonizado por Fernanda Montenegro, vivendo Dora, em *Central do Brasil*, a participação das mulheres nos filmes desta segunda fase é reduzida, configurando-se, em sua maioria, como apoio ao protagonista homem, sendo, por um lado, motivo da geração de conflitos, e, por outro, solução deles, como o exemplo descrito na análise de *Cinemas, aspirinas e urubus*, item 3.2.

Na “Jornada Interior”, a centralidade da narrativa está no desenvolvimento de histórias pessoais, de conflitos que são resolvidos a partir de uma viagem. Assim, esta fase

nos apresenta *road movies* nos quais a estrada é representada como uma odisseia subjetiva, um espaço existencial, de transformação, que se configura como um ritual de passagem.

Essas ideias estão alinhadas com as mudanças que podemos observar nas construções das identidades culturais, como sinaliza Hall (2005), que são presentemente mais fragmentadas e centradas no indivíduo. O projeto de nação e de identidade nacional persiste, mas precisa agora dialogar com as outras identidades culturais que o sujeito constrói pra si. Walter Salles (apud STRECKER, 2010, p.252) reflete: “nos *filmes de estrada* a crise de identidade dos personagens se confundiria com a crise de identidade das próprias culturas nacionais”. Desse modo, nossa hipótese é que as mudanças na alegoria da estrada, apresentada nos *road movies* brasileiros, retratam as transformações da nossa própria identidade, agora centrada também nas questões subjetivas e seus confrontos com o mundo.

A “Jornada Interior” se assemelha com o que Hall (2005), ao analisar as concepções de identidade, chama de sujeito pós-moderno. Se na “Viagem Física” está em vigor o sujeito sociológico, cuja visão de identidade é construída na interação entre o eu e a sociedade, a “Jornada Interior” é representada pelo sujeito pós-moderno, marcado pelo fato de que tanto o sujeito quanto a estrutura social estão em transformação. O sujeito se torna fragmentado, com identidades muitas vezes contraditórias, e as paisagens sociais são outras, a partir de mudanças estruturais e institucionais. Esse *sujeito pós-moderno* não tem uma identidade fixa ou permanente, mas é uma “celebração móvel” (HALL, 2005, p.13).

É neste sentido que a “Jornada Interior” aparece, caracterizada por *road movies* que apresentam a estrada como uma alegoria da transformação pessoal, da mudança. Em geral, o que observamos são protagonistas que sofrem algum tipo de angústia e, ao iniciarem seu percurso na estrada, acabam por superar seus problemas. Desta forma, a estrada pode ser compreendida, nesta fase, como um ritual de passagem, no qual identidades são confrontadas e, após o afastamento da estrutura social, ressurgem com novo status.

A partir do ritual, a estrada é encarada como um elemento simbólico capaz de representar um processo de transformação; é um espaço de passagem, um não-lugar. Neste processo, a estrada, nestes filmes, é o momento de liminaridade dentro do contexto de um ritual de passagem, podendo também ser interpretada, nestes casos, como estado de *communitas*. A estrada pode ser pensada como *communitas* já que algumas regras sociais estão em suspenso – ainda que temporariamente –, e o indivíduo se encontra num entre-lugar (*betwixt and between*).

Isto pode ser compreendido quando analisamos os filmes desse período. Ao mesmo tempo em que o protagonista procura a estrada com aflições pessoais e angústias subjetivas, a

estrada lhe oferece o anonimato que o auxilia no processo de transformação. Nesse percurso, a solidão e o silêncio são ferramentas de grande valor.

Neste processo de perdão, reflexão e transformação a memória é fundamental, pois representa a situação a ser superada, e é através das lembranças que os personagens entrarão neste processo ritual de transformação. A memória é uma importante categoria para compreender como as transformações operam nos personagens dos filmes, já que a partir do ato de rememorar os personagens podem ter consciência do seu próprio presente relegando suas angústias ao passado.

Essas proposições foram comprovadas ao analisarmos os três filmes durante este capítulo, ao passarmos pela história de Dora e Josué, em *Central do Brasil* (SALLES, 1998); semelhantemente, a de Johan e Ranulpho, em *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005); e de Pedro em *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014).

Em *Central...*, os protagonistas vivem o ritual de passagem, confirmado pelo próprio diretor ao descrever a estrada como “possibilidade de redenção por meio do afeto” (SALLES, 1996)¹⁶¹. Desse modo, o filme trata da redenção pessoal, do luto superado de Josué que encontra sua família (nos irmãos e em Dora) e em Dora, que ao final volta para sua solidão, mas modificada pela experiência. Ao estar na estrada, e ancorado pelas memórias de seu passado e pelas experiências vividas no trajeto, Dora chega ao fim revitalizada e transformada pela viagem e pelo convívio com Josué. Este convívio se torna ainda mais intenso por estarem sozinhos durante o percurso, sem dinheiro e tendo que improvisar para chegar ao destino final.

Como o caso do outro filme que analisamos: *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005). Neste *buddy-road movie*, a transformação dos protagonistas é consequência dos movimentos impostos pela estrada, e confirmada em um dos diálogos finais, quando Ranulpho conclui: “agora eu mudei, posso não?!” (CINEMAS..., 2004, 1:29:42). A fuga é um elemento importante do filme, Johan é um alemão que está fugindo da guerra, Ranulpho é um paraibano que está fugindo da fome e da seca de sua região. É a partir das situações e imprevistos provocados pela estrada que a amizade entre os dois irá se concretizar e a personalidade de ambos se transformará. Como *road movie*, *Cinemas...* mostra a estrada como um processo de transformação, no qual o que importa é menos o destino do que as situações provocadas nas paradas.

¹⁶¹ Fala de Walter Salles, na entrevista para *O Estado de São Paulo*, 06 nov. 1996, para o Caderno 2, “Walter Salles Jr. inicia filmagem de *Central do Brasil*”.

Finalmente, em *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014), temos um filme que torna ainda mais evidente o papel transformador da estrada. Pedro prolonga seu período na estrada, porque percebe sua existência nela como um momento de reflexão e redenção. Os estados de silêncio, solidão, dificuldades são importantes obstáculos que o protagonista se impõe a fim de contribuir com o estado de consciência. No isolamento provocado pela permanência na estrada, Pedro consegue entrar em contato com seus sentimentos profundos, sendo esses sentimentos potencializados a partir das escolhas cinematográficas: poucos diálogos, *narração em off* que muitas vezes são metáforas de como o protagonista se sente, os planos e enquadramentos da câmera.

Nos filmes analisados durante este capítulo, há uma similaridade nas alegorias da estrada, retratada nos três, como um espaço de transformação. Apesar de estarem nela por motivações diferentes: Dora para levar Josué ao pai, Johan a trabalho e Ranulpho para chegar na capital e Pedro para procurar seu pai, em todos os casos analisados a viagem funcionou nos protagonistas como rito de passagem, já que os personagens estão na estrada inicialmente carregados de angústias pessoais e chegam ao final dela transformados. A estrada funciona nessas películas como um momento de liminaridade, no qual, afastados de seu local de origem e vivendo as situações e imprevistos provocados pelo trajeto, eles podem rever a própria vida e se renovar.

Como já mencionado, esse processo é auxiliado pela memória, muitas vezes demonstrada cinematograficamente nos filmes através de *flashbacks* ou de histórias contadas pelos próprios personagens. A exposição do passado é importante porque situa o espectador das aflições e sofrimentos dos protagonistas, ao passo que serve também para que o personagem deixe para trás o que foi vivido no passado, conseguindo superar seus problemas. A memória está presente em *Central...* nas cartas que funcionam como objetos biográficos (MORIN apud BOSI, 1994) e nas histórias narradas por Dora, que expõe seu passado sofrido, o abandono do pai que resultou numa pessoa sofrida, amarga e fria que, na verdade, tem medo da solidão.

Em *Cinemas...* a memória é revivida através do diálogo entre os protagonistas, muitas vezes estimulado pelas notícias que são trazidas pela rádio Esso, e que demonstra o medo de Johan da guerra em seu país e também as amarguras de Ranulpho, de viver num lugar miserável. Por sua vez em *Dromedário...* há alguns *flashbacks* que funcionam mesmo como fragmentos de memória – as imagens são apresentadas como borrões, assim como nossas memórias mais antigas – no qual podemos conhecer os motivos da tristeza de Pedro e o que ele está buscando na estrada.

Toda a teoria trabalhada pôde ser articulada ao analisarmos os filmes neste capítulo. Embora ao analisarmos as histórias dos filmes não possamos traçar grandes similitudes entre elas tal como fizemos no capítulo três, essa conclusão só corrobora, uma vez mais, a tese aqui defendida: enquanto no capítulo anterior os personagens dos filmes analisados eram alegorias do povo brasileiro e a estrada alegoria do Brasil, daí a possibilidade de traçar várias semelhanças nos enredos apresentados, agora, neste momento, tal tarefa se mostra mais ingrata que prevista, posto que o centro das narrativas é justamente mostrar o universo individual de cada um desses personagens. A história deles pouco coincide, ainda que nos três casos os personagens centrais sejam submetidos ao processo de renovação, confirmando nossa hipótese de que, neste período, a estrada funciona como alegoria da transformação pessoal.

CONCLUSÃO

*Moça, olha só o que eu te escrevi
É preciso força pra sonhar e perceber
Que a estrada vai além do que se vê*
Marcelo Camelo

Durante todo trabalho buscamos analisar a hipótese de que as transformações que ocorrem nas identidades culturais brasileiras podem ser observadas no cinema, partindo da premissa de que há uma relação direta entre cinema e sociedade. Esta hipótese foi confirmada ao investigarmos essa relação a partir do estudo do *road movie* brasileiro produzido entre os anos 1960 e 2015 e da análise de seis *filmes de estrada* nacionais.

Defendemos nas páginas anteriores que o cinema auxilia na construção do nosso sentimento de pertencimento, constituindo-se como “narrativa da nação” (HALL, 2005) na medida em que fornece “uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências compartilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (HALL, 2005, p. 52). Desse modo, “re-apresentando’ seus quadros da realidade por meio dos códigos que emprega, de suas convenções e dos mitos e ideologias da cultura em que está inserido, o cinema é capaz de apresentar discursos da identidade nacional” (GONÇALVES, 2009, p. 28).

Contudo, como buscamos sustentar neste trabalho, as identidades culturais sofreram um processo de transformação, o que Hall (2005) chegou a chamar de “crise de identidade”, pois há uma mudança estrutural nas sociedades modernas no fim do século XX que abalam a ideia do sujeito como integrado e sólido, resultando num duplo deslocamento: tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos.

O mundo moderno, de acordo com Hall (2005), está centrado na relação do sujeito com os valores, sentidos e símbolos do mundo que habita, sendo que as culturas nacionais constituem um das principais fontes de identidade cultural. De acordo com essa visão, a identidade é construída na interação entre o eu e a sociedade, a identidade individual dialoga e é influenciada fortemente pelos mundos culturais. Neste período, a identidade nacional e o nacionalismo são elementos vigorosamente presentes na cultura de uma sociedade.

Todavia, é possível observar, a partir de finais do século XX, que há um deslocamento das identidades culturais, ocasionado por mudanças que são conhecidas, por alguns autores, sob o termo globalização ou “modernidade líquida” para Bauman (2001). A globalização tem deslocado as identidades fechadas de uma cultura nacional, produzindo “uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas” (HALL, 2005, p. 87).

Neste cenário, o lugar do indivíduo na sociedade e as identidades adquiridas são fluidos e facilmente trocados, podendo ser escolhidas livremente e facilmente adotadas e modificadas, configurando-se como “identidade fragmentada” (HALL, 2005). Para Bauman (2008), a principal incerteza que atormenta os indivíduos não diz respeito à consecução das identidades de sua escolha, mas quais e como escolhê-las e evitar que sejam logo destruídas ou diluídas.

Com este trabalho, buscou-se demonstrar esta mudança, a partir da forma como a identidade é representada nos *road movies* nacionais de determinado período histórico, sendo que, num primeiro momento os filmes apresentaram uma identidade coletiva (a identidade nacional), modificando-se posteriormente, até aqueles que trazem uma representação da identidade fragmentada. Assim, essa mudança da identidade cultural, de uma perspectiva mais coletiva para outra mais individual e fragmentada foi alvo de investigação nos *road movies* brasileiros. Desse modo, esta tese pretendeu estudar este gênero cinematográfico específico, durante um período histórico em particular: do início dos anos 1960 até 2015.

O *filme de estrada* é uma categoria fílmica com características peculiares que privilegiam essa análise, tais como: o desenvolvimento do enredo a partir de uma viagem; locações na estrada física; a centralidade da narrativa nas relações estabelecidas tanto na viagem em si quanto nas paradas ao longo da estrada; um desejo de espaço, de descobrimentos e (re)encontros. Ao contrário dos outros, os filmes deste gênero estão focados nas interações e nos encontros que acontecerão ao longo da estrada.

Essa qualidade do gênero possui por consequência diferenças na construção e condução do roteiro do filme; por isso que ao analisarmos as falas de diretores que apareceram ao longo do trabalho, podemos observar recorrentemente a afirmação de que o *road movie* possui particularidades, como a improvisação. Jorge Bondazky, ao comentar em entrevista¹⁶² sobre o

¹⁶² Revista *Isto é*, v. 47, páginas 49-50, 25 maio 1977.

processo de produção de *Iracema, uma transa Amazônica*, afirma que eles possuíam um roteiro, mas que servia apenas como um guia:

O filme é desprezioso no sentido de criar situação dramática. Eu não fui lá com um roteiro extremamente detalhado, com uma história com começo e fim, etc... fazendo aquilo que estava no papel. Não, a gente se deixou envolver pelos fatos que aconteceram na nossa frente (BONDAZKY, 1977, p. 49-50).

Cacá Diegues esclarece¹⁶³ sobre *Bye bye Brasil*:

O filme tem uma característica muito interessante porque ele tem um roteiro, mas na verdade nós improvisamos muito durante as filmagens. Eu costumava dizer: isso aqui é um *filme de estrada*, o que se passa mais na estrada é tão importante que o que se passa ao leito (DIEGUES, 2013).

Walter Salles (2010) também falou sobre as especificidades do roteiro de um *road movie* cujas condições são constantemente alteradas, “a realidade vai transformar o filme, sua textura, diariamente. Se você não é permeável a isso, o filme vai certamente perder a espontaneidade” (SALLES *apud* STRECKER, 2010, p. 246). O diretor de *Dromedário no asfalto* Gilson Vargas também admite¹⁶⁴ que o roteiro foi flexível e modificado algumas vezes, sendo construído a partir do que a estrada trazia de informação: “queria que a gente tivesse a liberdade de ir reinventando o filme, de absorvendo as coisas fortuitas, ocasionais à nossa volta”.

Outra característica recorrentemente levantada pelos produtores e diretores dos *road movies* aqui analisados é a proximidade entre a categoria fílmica e os documentários. Para Vargas¹⁶⁵, algumas estratégias da produção de um documentário foram introjetadas na produção do filme, “de estar com o olho vivo para o que está no entorno, não ir excessivamente planejado pra realizar só aquilo que tu imagina que funciona”.

Iracema... também gerou debates, especialmente porque um de seus diretores, Jorge Bodanzky, o classificou como “documentário-ficção”¹⁶⁶. O filme entrelaça, em vários momentos, a história ficcional do casal formado por Tião Brasil Grande e Iracema e suas viagens na famosa Transamazônica. Bodanzky incorpora a improvisação em várias cenas, considerando que o diretor evitou repetições, o que resultou em vários planos com os

¹⁶³ Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/caminhos-do-brasil-caravana-g1/platb/>>. Acesso em: 08 set. 2015.

¹⁶⁴ Disponível em: <<http://telatela.cartacapital.com.br/em-dromedario-no-asfalto-um-caminho-possivel/>>. Acesso em: 20 out. 2015.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2903200601.htm>>. Acesso em: 15 ago 2015.

personagens olhando diretamente para a câmera. O próprio diretor defende: “eu parto do documentário, meus filmes são basicamente documentários com alguns elementos de ficção” (BODANZKY apud BRUZZO, 2006, p. 296).

Walter Salles (apud STREECKER, 2010, p. 252-253) ratifica essa relação próxima: “o *road movie* deve obedecer a apenas uma regra: acompanhar as transformações das personagens em confronto com a realidade. A câmera deve acompanhá-los com leveza, à maneira dos documentários”¹⁶⁷.

Interessante notar que este tipo de filme também permite, por ter como cenário as estradas e regiões do país, um registro geográfico e histórico do país. Essas características, que assemelham o *road movie* com o documentário, como a improvisação e o registro cinematográfico, ficaram evidentes a partir da leitura de entrevistas e declarações dos próprios diretores e produtores dos filmes que analisamos na tese. Entretanto, não localizamos autores que tenham se debruçado sobre esta questão, valendo aqui a sugestão para futuros pesquisadores.

Por ser rodado em grande parte na estrada permitindo registros do país de uma determinada época, é possível estabelecer uma relação entre este tipo de filme e o período histórico e social que o produziu. Cohan e Hark (1997) fizeram trabalho semelhante ao analisarem a história dos *road movies* americanos, pois demonstram que há uma relação entre a sociedade e os períodos históricos com o desenvolvimento do gênero no país. Os autores defendem, assim, que momentos chaves da história do gênero estão ligados a períodos de reviravolta, de deslocamento, como a grande depressão, ou a períodos em que ideologias dominantes geram fantasias de escape, como nos anos 1960, com a contracultura. Essa é, também, a tese central de Jaime Correa em seu texto “*El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico*” (2006). Para o autor, o *road movie* não é apenas uma maneira de fazer e de pensar o cinema, mas também uma das formas mais proveitosas de se pensar os Estados Unidos e a sua civilização.

Nesta tese, partimos também de tal sentença, ao tentarmos compreender como os *road movies* brasileiros nos auxiliam a compreender nossa própria sociedade. Assim, procuramos comprovar a hipótese de que transformações que ocorrem nas identidades culturais brasileiras

¹⁶⁷ *Viajo porque preciso volto porque te amo* (GOMES; AINOZ, 2009) possui novidades na montagem e no roteiro, pois é uma mistura de imagens documentais, colhidas no início da década de 1990 pelos diretores, com uma história ficcional, do geólogo José Renato que é contada através de narração em *off*, já que o protagonista nunca aparece.

estão conectadas ao cinema e, especificamente, às maneiras como a estrada é representada na categoria fílmica *road movie*.

Como resultado, procuramos demonstrar e confrontar a tese de que, observados os *filmes de estrada* produzidos no Brasil no período de 1960 a 2015, é possível delimitar duas fases distintas, que chamamos “Viagem Física” e “Jornada Interior”. O que caracteriza cada uma das fases é, especialmente, as alegorias que a estrada incorpora, sendo que estas são diferenciadas a partir de uma relação com a perspectiva de identidade cultural na nossa sociedade brasileira.

Conforme tentamos evidenciar no decorrer da tese, há uma diferença na alegoria da estrada entre os *road movies* que pertencem à “Viagem Física” e os da “Jornada Interior”. Essa diferença coincide, como tentamos defender, com a mudança de sentidos que a identidade cultural assumiu na sociedade brasileira, passando de uma perspectiva mais totalizante (o sujeito sociológico de Hall) para uma mais fragmentada (sujeito pós-moderno para o mesmo autor).

Na primeira fase, da “Viagem Física”, a estrada é representada como uma alegoria da nação brasileira, privilegiando a moldura nacional das questões, na intenção de um diagnóstico do país. A estrada é utilizada como uma forte crítica, necessária para demonstrar uma situação precária e como instrumento para denunciar e apresentar situações do país. O deslocamento aparece nos *road movies*, muitas das vezes, como denúncia social e política, no qual questões como migração, pobreza, miséria e desigualdades sociais foram expostos. Os protagonistas dos filmes da “Viagem Física” são alegorias do povo brasileiro, muitas vezes são os excluídos e pobres que buscam na estrada uma saída para a sobrevivência. Comprovamos essas afirmações ao analisarmos, no terceiro capítulo, três filmes de estrada lançados neste período: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974); *Bye bye Brasil* (DIEGUES, 1979) e *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988), após uma análise individual de cada filme, procuramos compreender as similaridades que aproximam esses três filmes e nos permitem confirmar que a estrada é, neste período, uma alegoria do Brasil, fazendo referências ao modo de ser brasileiro – ao menos o conhecido pelo senso comum¹⁶⁸ – e contribuindo, assim, para a (re)construção da nossa identidade nacional.

Defendemos que, a partir de *Central do Brasil* (SALLES, 1998), deu-se início da segunda fase, nomeada “Jornada Interior”. A partir de então, o *road movie* se aproxima de outros temas e se concentra na subjetividade, de maneira que a estrada aparece como uma

¹⁶⁸ Sobre as diferenças entre a concepção do é ser brasileiro no senso comum e a partir da perspectiva sociológica ver Souza (2009).

alegoria da transformação individual. Deste período em diante, podemos encontrar diretores que defendem o gênero e que o utilizam conscientemente.

Na “Jornada Interior”, a experiência da viagem é centrada no protagonista (ou protagonistas) e suas inquietações pessoais. Tal categoria é caracterizada por *road movies* que apresentam a estrada como uma alegoria da transformação e da mudança. A estrada representa a liberdade e é ela que possibilita a realização dos sonhos, ou dito de outro modo, são nas experiências proporcionadas pela viagem que ocorrem transformações nos protagonistas; de maneira que por esta razão podemos compreender a viagem, neste momento, como um processo ritual de passagem. A estrada é uma alegoria da mudança individual, a partir da superação de angústias pessoais, configurando-se como um momento de reflexão e transformação.

Essa premissa foi testada e comprovada, no quarto capítulo, na análise dos três filmes desta fase: na relação de Dora e Josué em *Central do Brasil* (SALLES, 1998), na amizade de Johan e Ranulpho em *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005) e no luto vivido por Pedro em *Dromedário no Asfalto* (VARGAS, 2014).

Acabamos por confirmar nossa hipótese da mudança ocorrida nos *road movies* brasileiros, a partir da análise das críticas tecidas à época do lançamento de *Central do Brasil*, filme que – como dito há pouco – inaugura a “Jornada Interior”. Essas críticas demonstram que seus autores notaram a redução do papel de exposição de nossa sociedade em *Central...* frente aos outros filmes do gênero, lançados anteriormente, algumas vezes tecendo críticas negativas à película que se preocupa mais com a história de Dora e Josué: “a errância social e coletiva se dilui na peregrinação individual” (SALIBA, 2001, p.253); “com Josué e Dora o movimento é no sentido de individualizar os conflitos como se o contexto fosse moldura” (NOGUEIRA, 2000, p.68); “a perspectiva de mudança desse estado de coisas se dá através da ação individual, da recuperação dos valores ‘humanos’”¹⁶⁹. Estes textos nos mostram a dificuldade que os críticos tiveram de analisar *Central do Brasil* à luz da experiência anterior do *filme de estrada* nacional que apresentava a estrada como alegoria da nação.

O confronto entre as duas fases: “Viagem Física” e “Jornada Interior” a partir das características detalhadamente tecidas e da análise de filmes (e tipos comuns) dos períodos, permitiu-nos concluir:

Na “Viagem Física” há uma alegoria da estrada com o Brasil, a estrada é o palco no qual se discute a nação, este é o primeiro plano dos *road movies* deste período. Há também o

¹⁶⁹ Luciana Araújo, no artigo “*Central do Brasil* ou o cinema das boas intenções”, sem número de página. Fonte: Cinemateca Nacional.

desenvolvimento da trama dos personagens, mas esses funcionam mais como alegorias do povo brasileiro, são tipos como Iracema, Jorge, Lorde Cigano e Salomé.

Já na outra fase, da “Jornada Interior”, o protagonismo está nos relacionamentos e questões individuais enfrentadas pelos personagens, a estrada funciona como uma odisseia subjetiva operando mudanças nos indivíduos que nela estão em transição. Os personagens enfrentam a estrada carregados de angústias e obstáculos que serão resolvidos a partir da e na estrada. Aqui a discussão da nação e as críticas sociais e políticas não desaparecem, mas operam em segundo plano.

Outras diferenças devem ser consideradas, na “Viagem Física”, período no qual pressupõe-se que não havia ainda consciência do gênero cinematográfico, é comum observar nos *filmes de estrada* a errância, personagens que estão na estrada, caminhando sem destino ou com vários destinos. Já na “Jornada Interior”, as viagens dos *road movies* têm sempre um objetivo, um destino final que nem sempre é contemplado no filme, já que a jornada em si é o elemento central da história.

É interessante notar que o conceito de *outsider* também é representado de maneiras distintas entre a “Viagem Física” e a “Jornada Interior”. Enquanto na primeira fase há uma aproximação maior com o *outsider* de Becker (2008), pois é comum a existência de personagens fora-da-lei, com um comportamento desviante, e que romperam com alguma regra social; na segunda fase, os protagonistas possuem algum tipo de angústia pessoal, e vão para a estrada porque precisam de um momento de reflexão, isto é, se isolarem, posto que muitas vezes não se encaixam na sociedade. Em suma, os personagens precisam da estrada, tomando-a como fuga ou sensação de liberdade, pois não se enquadram nas regras sociais estipuladas na cidade/civilização, não pertencem ao “grupo dos estabelecidos”, são *outsiders* no conceito desenvolvido por Elias e Scotson (2000).

Com relação aos protagonistas, há diferenças entre as duas fases aqui concebidas. Na “Viagem Física”, o protagonista não escolhe a estrada, ele está nela por alguma contingência, ou é um fora-da-lei, ou precisa estar em deslocamento procurando uma vida melhor (em geral motivado por uma situação de humilhação ou pobreza) ou porque trabalha na estrada.

O trabalhador da estrada também aparece na “Jornada Interior”, como caminhoneiro, o projetista e vendedor Johan, em *Cinemas, aspirinas e urubus*, o palhaço de circo Benjamin, em *O palhaço*, e até o geólogo José Renato, em *Viajo porque preciso volto porque te amo*. Mas agora também aparecem personagens que buscam a estrada como um lugar no qual angústias pessoais podem ser superadas e vividas em sua plenitude.

Na “Viagem Física”, os personagens são alegorias do povo brasileiro, já na “Jornada Interior”, os protagonistas, ainda que representem tipos que podemos associar ao brasileiro a partir de características típicas, são agora desenvolvidos a partir de questões pessoais e íntimas que compõem a história de cada um deles. Essa diferença é facilmente identificada ao notarmos que, nos *road movies* que pertencem à primeira fase, os personagens são apresentados no presente, pouco sabemos de suas questões e motivações e muito pouco sabemos de seu passado. Na segunda fase, os protagonistas são construídos através da apresentação de suas histórias de vida, suas questões do passado, muitas vezes em *flashbacks* ou conversas que parecem um desabafo. Os filmes desta fase, ratificando nossa tese, ao relatarem as questões íntimas de cada protagonista, acabam por individualizar suas histórias e enfocar a viagem como uma transformação pessoal.

As diferenciações entre as fases do *road movie* aqui traçadas estão intimamente relacionadas com as mudanças que observamos nas nossas identidades culturais. Assim como procuramos demonstrar ao longo do primeiro capítulo, a identidade cultural, em especial a identidade nacional, modificou-se nas sociedades modernas para as pós-modernas (HALL, 2005).

Neste sentido, é possível observar mudanças nas construções das identidades culturais, como sinaliza Hall (2005), que são agora mais fragmentadas e centradas no indivíduo. O projeto de nação e de identidade nacional persiste, mas precisa agora dialogar com as outras identidades culturais que o sujeito constrói pra si. O lugar do indivíduo na sociedade e as identidades adquiridas são fluidos e facilmente intercambiados.

Como confirma Bauman (2008, p. 186): “não existe a possibilidade de um ‘reencaixe final’ no fim da estrada; estar na estrada tornou-se o modo contínuo de vida dos indivíduos (agora cronicamente) desencaixados”. A metáfora de Bauman com a estrada é preciosa para esse trabalho – estar na estrada, constantemente em busca, em estado de angústia visto se encontrar cronicamente desencaixado. As identidades culturais agora não são fixas, mas estão suspensas, em transição, em diferentes posições. A estrada, neste sentido da busca constante por identificação, é um lugar do (re)conhecimento de si e do outro.

Depois de cuidadosa análise dos elementos, concluímos que há forte relação entre os filmes e a realidade de seu tempo. As situações criadas longe de ser pura ficção são verdadeiro retrato da mudança verificada na identidade nacional.

Podemos inferir que as mudanças alegóricas que os *road movies* demonstram no cinema brasileiro confluem com as transformações na construção da nossa própria identidade, presentemente centrada também nas questões subjetivas e seus confrontos com o mundo.

Desse modo, buscamos comprovar a relevância da obra de arte, em nosso caso o cinema, como objeto de estudo da antropologia e sociologia. Os *filmes de estrada* possuem peculiaridades que são consideradas universais, contudo, apresentam, para além da superfície, características culturais específicas do povo que o produz, como procuramos desvendar ao estudarmos os *road movies* brasileiros.

No simples ato de assistir a um filme, estamos lidando com nossas emoções – nos divertimos, nos emocionamos, nos irritamos, etc. – mas também estamos assistindo na tela representações de como somos enquanto sociedade, amparados em detalhes que dizem muito sobre nossa própria cultura.

Neste sentido, podemos considerar profícua a relação entre as Ciências Sociais e o Cinema, constituída especialmente no campo da Antropologia do Cinema, pelo antropólogo-espectador que encara o cinema não como meio, mas objeto de pesquisa e diante da imagem se dedica à sua interpretação como representações simbólicas (HIKIJ, 2012). Esta tese pretendeu contribuir neste campo de estudos, apoiado no procedimento metodológico conhecido por “etnografia fílmica”, método que consistiu no processo exploratório das imagens fílmicas através do ato de assistir aos filmes, tomando-os como objetos de estudos.

A “etnografia fílmica” é método de análise fílmica que requer um olhar antropológico, cuja pesquisa pretende fazer da película etnografia, “diante da imagem, dedica-se à decifração” (HIKIJ, 2012, p.31). Encontramos dificuldade na execução deste procedimento, posto que o campo cinematográfico no qual se encontra o gênero *road movie* é vasto e difícil de mapear. Por mais que tenhamos nos empenhado em procurar todos os filmes que se enquadrariam nesta categoria fílmica, através de catálogos de filmes, literatura acadêmica, sites especializados e pesquisa na Cinemateca Nacional, temos consciência de que existe uma grande possibilidade de que filmes que podem ser considerados *road movies* tenham sido deixados de fora desta pesquisa por desconhecimento da sua existência. Por consciência deste “lapso” metodológico, preocupamos em conhecer os filmes que compõem o gênero, mas nossa análise ficou detida em seis películas, escolhidas a partir de critérios como: o reconhecimento do público, premiação e também levando em consideração a hipótese levantada na tese.

Admitindo que há ampla possibilidade de diálogo entre a Antropologia e o Cinema, que perpassa não apenas o estudo do filme, mas também as condições sociais de produção, etnografias e estudos das salas de cinema, dos *sets* de filmagens, dos eventos relacionados à área, dos atores sociais envolvidos (atores, diretores, equipe de produção, críticos, público, etc.), é preciso reconhecer que nosso trabalho abarca apenas uma parte deste campo de

estudos, ao estudar nos filmes as relações entre sua produção imagética e a própria vida social.

Partimos do pressuposto que há um diálogo, estabelecido a partir de cargas simbólicas da equipe de produção e compreendido pelos espectadores a partir de suas competências simbólicas. Destarte, valores e símbolos culturais são colocados em jogo para a produção de significados de um filme permitindo ao seu público “ler” as imagens exibidas.

Neste trabalho, podemos confirmar que o cinema como objeto permite o estudo das representações e alegorias apresentadas em nossa sociedade. Esses dispositivos estão presentes em outros cenários da vida social, entretanto as narrativas cinematográficas se revelam também instrumentos importantes para o conhecimento e compreensão de nossa vida cultural em determinado período.

Temos consciência das limitações deste trabalho, que permitiria outras abordagens teóricas (o estudo da mobilidade e da desterritorialização, por exemplo) ou mesmo metodológicas (a partir de entrevistas com a equipe de produção, estudos dos espectadores, dentre outros). Contudo, temos conhecimento das escolhas que são necessárias para a produção de uma pesquisa e ciência de que, dentro do que nos propusemos a estudar, há coerência na construção do pensamento e na análise dos dados dispostos. Outros temas e procedimentos podem ser palco, futuramente, de novas pesquisas relacionadas a este objeto de estudo.

De todo modo, esta tese pretendeu contribuir ao diálogo entre as narrativas antropológicas e cinematográficas e no estudo sobre as formas de representação e construção de sentidos presentes na nossa sociedade.

Por isso, podemos confirmar, ao final, a importância do filme também como um produto cultural, ficando patente, neste trabalho, a relevância do cinema – e de seus produtos, os filmes – como artefato cultural de um povo que pode ser estudado como evidência de transformações reais ocorridas num grupo social.

O levantamento dessas questões não exaure o assunto, antes, é apenas mais uma contribuição a propor que a forma de analisar os filmes produzidos no país pode ser encarada como um valioso instrumento para se pensar acerca de nossa própria sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick. **Los gêneros cinematográficos**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Luciana. Central do Brasil ou o cinema das boas intenções. In: **Informativo – Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes**, v. 3, n. 13, p. 4-5, Jun.-Ago. 1998.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

_____. **A análise do filme**. Lisboa: Armand Colin, 2004.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BARBOSA, Andréa C. M. M. Ana Lúcia Andrade. O Filme dentro do Filme. **Revista de Antropologia**, v. 43. n. 1, São Paulo, 2000.

BATESON, Gregory. An analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex. In: MEAD, Margaret; MÉTRAUX, Rhoda. **The study of culture at a distance**. Berghahn Books, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**: vidas contadas e histórias vividas. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Identidade**: entrevista à Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Globalização: as consequências humanas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BECKER, Howard. **Outsiders: estudo da sociologia do desvio.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Paris, capital do século XIX. In: _____. **Passagens.** Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imesp, 2007.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOBBIO, Norberto. **Estado, governo e sociedade: para uma teoria geral da política.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** São Paulo: T.^a Queiroz, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp/Zouk, 2007.

BRAGA, Elizabeth dos Santos. **Memória e Narrativa: da dramática constituição do sujeito social.** 2002. 207 p. Tese (Doutorado em Pedagogia) – Unicamp, São Paulo, Faculdade de Educação, 2002.

BRAGANÇA, Maurício de; TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Org.). **Corpos em Projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

BRANDÃO, Alessandra. Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI. **Rebeca** – revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, ano 1. n 1. p. 72-98, jan./jun, 2012.

_____. **Lands in Transit: Imag(in)ing (im)mobility in contemporary Latin America cinema**. 2009. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

BRANDELLERO, Sara. **The Brazilian Road Movies: journeys of (self) Discovery**. Cardiff: University of Wales Press, 2013.

BRUZZO, Cristina. Iracema... de Bodansky e Senna: uma ficção pouco comportada. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 27, n. 94, p. 295-299, jan./abr. 2006.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II** – documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

CARREIRO, Rodrigo. O rádio e os silêncios: articulações sobre o uso do som em Cinema, aspirinas e urubus. In: Samuel Paiva; Laura Cánepa; Gustavo Souza. (Org.). XI ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL. **Anais...** 1.ed. São Paulo: SOCINE, 2010, v. 11, p. 166-181.

CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla. Feminino Plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970. IN: BRAGANÇA, Maurício de; TEDESCO, Marina Cavalcanti. (orgs.). **Corpos em Projeção** – gênero e sexualidade no cinema latino-americano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CLIFFORD, James. **Itinerarios Transculturales**. Barcelona, España: Editorial Gedisa S.A., 1999.

COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The road movie book**. New York: Routledge, 1997.

CORREA, Jaime El road movie: elementos para la definición de un gênero cinematográfico. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 2, n. 2, abr.-set. 2006, p. 270-301.

CORRIGAN, Timothy. **A cinema without walls: movies and culture after Vietnam**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 1999.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a.

_____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b.

_____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

DINIZ, Eli. Globalização, reforma do Estado e teoria democrática contemporânea. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 4. São Paulo, out./dez., 2001.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasilme, 1983.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. **Da divisão do trabalho social.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

EDUARDO, Cléber. Abril Despedaçado é mais outro deslocamento inútil dos personagens de Salles. **Revista Sinopse**, v.4, n.9, p.26-27, ago. 2002.

ELIAS, Nobert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FLETCHER, Angus. **Allegory: the theory of a symbolic mode.** Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1993.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. **Digital de Cinema Documentário**, v.3, p. 51-61, 2007.

_____. A questão do autor no cinema documentário. In: **Significação**, n. 24, p. 43-60, 2005.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal.** São Paulo: Global, 2003.

GALVÃO, Gustavo. **Outros rumos: a reinvenção do road movie.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

GERBER, Raquel. Perspectiva 80: Bye bye Brasil e outros caminhos do Cinema Novo, ou, bye bye Iracema, ou, o poder do falo. **Filme Cultura**, v. 13, n. 35/36, p. 55-57, jul./set. 1980.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia.** Porto Alegre: ArtMed, 2005.

_____. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **As consequências da modernidade.** São Paulo: Unesp, 1991.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada.** Rio de Janeiro: LTC, 1975.

GOMES, Marcelo. **Road movie de uma memória afetiva**. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR72201-5856,00.html>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

_____. **Cineasta premiado em Cannes enfrenta saga para estrear no Brasil**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51830.shtml>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Carlos Pereira. **Cinema brasileiro na estrada – identidade, mitologia e cultura contemporânea no gênero road movie (anos 1990-2000)**. 2011. 419 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

GONÇALVES, Maurício R. **Cinema e identidade nacional no Brasil 1898-1969**. São Paulo: LCTE Editora, 2009.

_____. O cinema de Hollywood nos anos trinta, o American way of life, e a sociedade brasileira. In: Mariarosaria Fabris... et al. (Org.). **Estudos Socine de Cinema**, ano III, 2001. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 533-546.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HELD, David; MCGREW, Anthony. **Prós e contras da globalização**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

HERMANNNS, Ute. A viagem no cinema brasileiro. **Cinemais** – revista de cinema e outras questões audiovisuais, n. 17, p. 119-134, maio-jun. 1999.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; DOARÉ, Hélène Le; SENOTIER, Danièle (Org.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octávio. **A era do globalismo**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997.

_____. Globalização: novo paradigma das Ciências Sociais. **Estudos avançados** 8(21), p. 147-163, 1994.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LADERMAN, David. **Driving visions: exploring the road movie**. Austin: University of Texas Press, 2002.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador/São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.

LANG, Robert. My own private Idaho and the new queer road movies. In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The road movie book**. New York: Routledge, 1997.

LAUERHASS Jr, Ludwig; NAVA, Carmen (Org.). **Brasil: uma identidade em construção**. São Paulo: Ática, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas/São Paulo: Unicamp, 2003.

LINS, Paula Diniz. **O pobre em cena – representação no cinema brasileiro contemporâneo**. 2009. 126f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009.

LOBATO, Ana Lúcia. A mediação da mulher na relação entre índios e brancos em “Como era gostoso o meu francês” e “Iracema, uma Transa Amazônica”. In: FABRIS, Mariarosaria... et al. (Org.). **Estudos Socine de Cinema**, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

LUZ, Ignez Pereira da. A composição do gênero no cinema brasileiro contemporâneo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004,. **Anais...**, Porto Alegre: INTERCOM, 2004.

MACÊDO, Carolina Ruiz de. O Brasil na estrada: em busca da identidade nacional – análise de duas obras cinematográficas. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: ANPUH, 2009.

MAGNO, Maria Ignês Carlos; GOSCIOLA, Vicente. A construção do imaginário em deslocamento: um estudo da descolografia no sertão do cinema brasileiro. **Razón y Palabra**, v.76, p. 1-13, 2011.

MARTINS, Andréa França. A invenção do lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo. **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 1, n 1. p. 54-71. jan./jun. 2012.

_____. Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo. **Alceu**, v.2. n.4. p. 61-75, jan./jun. 2002.

MATTOS, Patrícia. A dor e o estigma da puta pobre. In: SOUZA, Jesse. **Ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MAUAD, Ana Maria. Bye, bye Brasil e as fronteiras do nacional popular. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A história vai ao cinema**. São Paulo: Record, 2001.

MULLER, Adalberto. Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar Cinema, Aspirinas e Urubus. **Logos 24** - cinema, imagens e imaginário, ano 13, 1ª semestre 2006.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 437-453.

MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. IN: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II** – documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

NOGUEIRA, Lisandro. Central do Brasil e o melodrama. **Estudos Socine**: Porto Alegre, p. 65-69, nov. 2000.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador/São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.

NOVOA, Jorge; BARROS, José d'Assunção. **Cinema e História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo – Um Balanço Crítico da Retomada**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. Globalização: notas sobre um debate. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 1, p. 231-254, jan./abr. 2009.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PAIVA, Samuel; SCHVARZMANN, S. (Org.). **Viagem ao Cinema Silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011a.

_____. Samuel. A estrada das mulheres em filmes brasileiros dos anos 1970. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2011b, Recife/Pernambuco. **Anais...** Recife, 2011b.

_____. Gêneses do gênero *road movie*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33., 2010. **Anais...**, Caxias do Sul, 2010.

_____. A Propósito do gênero *road movie* no Brasil: um romance, uma série de TV, um filme de estrada. **Rumores** (USP), v.6. Disponível em: <<http://www3.usp-http://www3.usp>>. Acesso em: 23 abr. 2009.

_____. Dimensões transculturais do gênero audiovisual: argumentos para uma pesquisa sobre o filme de estrada. In: ENCONTRO NACIONAL DA COMPÓS, 17., 2008. **Anais...** Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo: 2008. (Biblioteca Compós).

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, n.10, p. 200-212, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1992.

_____. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos** n.3, p. 3-16, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1989.

PRYSTON, Angela. Da alegoria continental às jornadas interiores: o *road movie* latino-americano contemporâneo. **Revista Ícone**, Pernambuco, v.2, n. 9, dez. 2006.

PUCCINI, Sérgio. Cinema brasileiro e roteiro: o caso *Central do Brasil*. **Estudos de Cinema**, São Paulo, v. 3, 2000, p. 61-78.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil. In: **Tempo Social** – Revista Sociologia da USP, São Paulo, 1(1), 1. Semestre, 1989, p. 18-31.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

_____. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, José Mario Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. **Social and Cultural anthropology: the key concepts**. London: Routledge, 2000.

RIBEIRO, Duanne. As cores e a história de Cinemas, Aspirinas e Urubus. In: **Overmundo**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/as-cores-e-a-historia-de-cinema-aspirina-e-urubus>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

ROBERTS, Shari. Western meets Eastwood. In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The road movie book**. New York: Routledge, 1997.

RODRIGUES, Ana Karla. **A viagem no cinema brasileiro: panorama dos filmes de estrada dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil**. 2007. 83 f. (Dissertação em Multimeios), Unicamp, São Paulo, 2007.

ROSA, Carlos Adriano. Bye Bye Brasil. In: LABAKI, Amir. (Org.). **O Cinema Brasileiro**. São Paulo: PubliFolha, 1998. p. 119-121.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SALIBA, Elias Thomé. História e mobilidade em Central do Brasil. In: SOARES, Mariza de Carvalho. **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SALLES, Walter. Debate sobre Central do Brasil. **Estudos de Cinema**, São Paulo, n. 3, p. 229-230, 2000.

_____. Terra Estrangeira e Central do Brasil – a transição. In: **Revista Estudos de Cinema**, n. 2. São Paulo: EDUC, 1998, p. 12 - 29.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SCHABER, Bennet. Hitler can't keep'em that long. COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The road movie book**. New York: Routledge, 1997.

SILVA NETO, Antônio Leão. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

SILVA, Denise Tavares da. **As viagens de Salles, Solanas e Sarqués: identidade em travessias**. 2009. 237 f. Tese (Doutorado em Integração da América Latina) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SILVA, Emanuelle; TORRES, Roberto; BERG, Tábata. A miséria do amor aos pobres. In: SOUZA, Jesse. **Ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

SIMMEL, Georg. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUZA, Jesse. **Ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. O casamento secreto entre identidade nacional e teoria emocional da ação ou porque é tão difícil o debate aberto e crítico entre nós. In: **A Invisibilidade da desigualdade brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 97-116.

STRECKEER, Marcos. **Na estrada: o cinema de Walter Salles**. São Paulo: Publifolha, 2010.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo, Summus, 1997.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 2013.

VALENTE, Eduardo. O primado da ficção. In: **Contracampo**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas/ São Paulo: Papyrus, 2012.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

WEAKLAND, John Hast. An analysis of seven cantonese films. In: MEAD, Margaret; MÉTRAUX, Rhoda. **The study of culture at a distance**. Oxford: Berghahn Books, 2000.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano. **Balalaica**: revista brasileira de cinema e cultura, USP, São Paulo, n.1, p. 84-101, 1997.

_____. O cinema verdade vai ao teatro. **Filme Cultura**, v. 14, n. 37, p. 64-66, jan./mar. 1981.

DOCUMENTO SONORO

ALVES, Francisco. **Serra da Boa Esperança**. Lamartine Babo. Os grandes sucessos de Francisco Alves, 1952.

BUARQUE, Chico. **Bye bye Brasil**. *Vida*. Polygram, 1980.

CARLOS, Roberto. **Eu sou terrível**. Roberto Carlos em ritmo de aventura. *CBS*, 1967.

NASCIMENTO, Milton. **Visões**. Túlio Mourão. Trilha sonora do filme *Jorge, um brasileiro*, 1988.

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

ABRIRAM a estrada, o cinema veio atrás. **Isto é**, Rio de Janeiro, p.49-50, 25 maio 1977.

AVELLAR, José Carlos. Iracema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03 abr. 1981. Caderno B, p. 11.

_____. “Bye bye Brasil”, um pouco de sol na máquina dos sonhos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 10 maio 1980.

BARBARA, Danusia. Jorge Bodanzky: pé no chão e câmera na mão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 15 dez. 1976.

BERNARDET, Jean-Claude. Iracema: poderia ser diferente? **Última Hora**, Rio de Janeiro, p. 15, 10 jun. 1979.

BRAVO Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03 abr. 1998.

BYE bye Brasil, dos primeiros em Cannes. **Folha da tarde**, São Paulo, 22/03/1980, p.19.

BYE bye em nove cinemas de Paris. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 30, 18 nov. 1980.

BYE Brasil: êxito mundial. Para Diegues a prova que o filme é a imagem do país. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 29, 20 dez. 1980.

BYE bye Brazil, Hello New York. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 32, 25 nov. 1980.

BYE bye Brasil nas telas de Nova York. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 20, 08 out. 1980.

CACÁ avalia sucesso de Bye bye. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 20, 03 dez. 1980.

CANNES seleciona filme brasileiro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 15, 22 mar. 1980.

DURANTE os debates um diretor feliz”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 set. 1980. Caderno B, p.1.

MELLO, Rodney. Bye bye Brasil: elogios e aplausos. E o sucesso em Nova York. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.20, 18 mar. 1981.

MONTEIRO, José Carlos. As rugas que o tempo deixou em Iracema. **Isto é**, Rio de Janeiro, 08 abr. 1981, n. 224, p.8.

NA BELÉM – Brasília a ideia do filme. **O Globo**, Rio de Janeiro, p.3, 29 mar. 1981.

O PADRÃO global de colonialismo. **Folhetim**, n. 172, 04 maio 1980.

SALLES estreia Central do Brasil no Sundance Festival. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, Caderno 2, 17 jan. 1998.

VASCONCELOS, Gilberto. Capitalismo popular e privatizações do imaginário. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 maio 1998. Ilustrada, p.4-6.

WALTER Salles Jr. inicia filmagem de Central do Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, caderno 2, 06 nov. 1996. Entrevista.

SÍTIOS VIRTUAIS VISITADOS NA INTERNET

www.adorocinema.com

www.blogquemteviuquemteve.blogspot.com.br...

www.cinamateca.gov.br

www.cineplayers.com

www.dromedarionoasfalto.com.br

www.folha.uol.com.br

www.imdb.com/

www.nacionalidades.ufc.br

www.olhepramimdenovo.wordpress.com

www.revistacinetica.com.br

www.sociedadeencena.com

www.telatela.cartacapital.com.br

www.umadoseviolenta.com

FILMOGRAFIA:

Fichas técnicas e sinopses dos filmes citados¹⁷⁰

ABRIL despedaçado. **Direção:** Walter Salles. Brasil, 2001 (90 min). **Sinopse:** Abril 1910 – Na geografia desértica do sertão brasileiro, uma camisa manchada de sangue balança com o vento. Tonho, filho do meio da família Breves, é impelido pelo pai a vingar a morte do seu irmão mais velho, vítima de uma luta ancestral entre famílias pela posse da terra. Se cumprir sua missão, Tonho sabe que sua vida ficará partida em dois: os 20 anos que ele já viveu, e o pouco tempo que lhe restará para viver. Ele será então perseguido por um membro da família rival, como dita o código da vingança da região. Angustiado pela perspectiva da morte e instigado pelo seu irmão menor, Pacu, Tonho começa a questionar a lógica da violência e da traição. É quando dois artistas de um pequeno circo itinerante cruzam o seu caminho....

ACONTECEU naquela noite. (*It happened one night*). **Direção:** Frank Capra. Estados Unidos, 1934. (105 min). **Sinopse:** A mimada Ellie Andrews foge de seu pai milionário que quer impedi-la de se casar com um inútil playboy. No caminho para Nova York, Ellie conhece

¹⁷⁰ Os dados foram obtidos em sites especializados, livros e nas embalagens dos DVDs.

um jornalista desempregado, Peter Wayne. Quando o ônibus em que viajam quebra, os dois saem para uma amalucada expedição em busca de carona. Peter aposta na possibilidade de transformar sua história numa matéria. Mas os problemas surgem quando a herdeira fugitiva e o impetuoso repórter se apaixonam.

AOPÇÃO ou as rosas da estrada. **Direção:** Ozualdo Candeias. Brasil, 1981 (87 min). **Sinopse:** Mulheres de vida simples, semianalfabetas e inocentes vivem à beira de estradas, conhecem diversos tipos de seres humanos e procuram por novas oportunidades em grandes centros. A fim de sobreviverem e buscando locais mais desenvolvidos do país, que ofereçam melhores condições de trabalho, aceitam qualquer tipo de serviço, incluindo a prostituição.

ÁRIDO movie. **Direção:** Lírio Ferreira. Brasil, 2006 (115 min). **Sinopse:** Jonas é o repórter do tempo de uma grande rede de TV, que mora em São Paulo, mas está rumo à sua cidade-natal, localizada no interior do Nordeste. O motivo é a morte de seu pai, com quem teve pouquíssimo contato e que foi assassinado inesperadamente. Jonas enfrenta problemas para chegar à cidade, até que recebe carona de Soledad, uma *videomaker* que está fazendo um documentário sobre a água no sertão. Ao chegar ele encontra uma parte da família a qual não conhecia até então, que lhe cobra que se vingue da morte do pai.

ARUANDA. **Direção:** Linduarte Noronha, Brasil, 1960 (21 min). **Sinopse:** A história de formação do quilombo Olho d'Água na Serra do Talhado em Santa Lúcia do Sabugi, alto sertão da Paraíba. A fundação feita pelo ex-escravo Zé Bento e sua família que sobreviveu cultivando algodão e produzindo cerâmica nos períodos de grande estiagem.

ALICE nas cidades. (*Alice in den Städten*). **Direção:** Win Wenders. Alemanha, 1974 (110 min). **Sinopse:** Philip Winter vai para os Estados Unidos para fazer algumas reportagens. Ele não consegue, tendo que voltar para a Alemanha. Só que o aeroporto está fechado, e ele só consegue passagem para o dia seguinte. Ele conhece uma mãe e uma filha na mesma situação, com quem divide seu quarto em um hotel. Quando acorda na manhã seguinte, a mãe da menina foi embora e ele resolve ir atrás da avó da jovem Alice, na Alemanha.

ANDARILHO. **Direção:** Cao Guimarães. Brasil, 2006 (80 min). **Sinopse:** “Andarilho” é um filme sobre a relação entre o caminhar e o pensar. Lugar do deslocamento constante das coisas que não se fixam, dos pensamentos transitórios, das imagens e dos sons efêmeros, da vida como uma mera passagem.

ANJO nasceu, O. **Direção:** Júlio Bressane. Brasil, 1969 (82 min). **Sinopse:** Santamaria é um assassino impiedoso e cruel, que, junto com Urtiga, seu companheiro de crime, realiza horrendos assassinatos. Um dia, Santamaria vislumbra um anjo que motiva a si e a seu companheiro cometerem muitos crimes para, segundo suas crenças, chegarem mais rápido ao anjo que lhes proverá a salvação. Durante um crime, eles são perseguidos por um policial. Conseguem fugir e se abrigam em uma casa isolada, onde matam o dono e humilham as mulheres antes de matá-las.

BEIRA do caminho, À. **Direção:** Breno Silveira. Brasil, 2012 (102 min). **Sinopse:** Para fugir dos traumas do passado, o caminhoneiro João resolve deixar sua cidade natal para trás e cruzar o país. Ele dirige Brasil afora, sempre solitário, até que numa de suas viagens descobre que o menino Duda se escondeu em seu caminhão. Duda é órfão de mãe e está à procura do pai, que fugiu para São Paulo antes mesmo dele nascer. A contragosto, João aceita levá-lo até a cidade mais próxima. Entretanto, durante a viagem nascem elos entre os dois, que faz com que João tenha coragem para enfrentar seu passado.

BONNIE e Clyde – uma rajada de balas (*Bonnie and Clyde*). **Direção:** Arthur Penn. Estados Unidos, 1967 (112 min). **Sinopse:** Durante a Grande Depressão, Bonnie Parker conhece Clyde Barrow, um ex-presidiário que foi solto por bom comportamento, quando este tenta roubar o carro de sua mãe. Atraída pelo rapaz, ela o acompanha. Ambos iniciam uma carreira de crimes, assaltando bancos e roubando automóveis. Conhecem o mecânico C.W. Moss, que passa a ser o novo companheiro da dupla, mas durante um assalto matam uma pessoa e são caçados daí em diante como assassinos. Ao grupo une-se Buck, o irmão de Clyde recém-saído da cadeia, e Blanche, sua mulher. Sucedem-se os assaltos e logo o quinteto ganha fama em todo o sul do país. Uma noite, são cercados por vários policiais e, obrigados a matar para fugir, são perseguidos em vários estados.

BRAVO guerreiro, O. **Direção:** Gustavo Dahl. Brasil, 1968 (80 min). **Sinopse:** Jovem deputado da oposição decide mudar para o partido da situação achando que só no poder conseguirá fazer alguma coisa pela causa pública. Um cabo eleitoral adverte-o que pelegos tentam tomar o sindicato tendo por motivo projeto de lei de sua autoria. O deputado vai à Assembleia Geral do sindicato e faz um discurso narrando a sua história política, concluindo que não é mais indicado para defender os sindicalizados. De volta ao lar, encosta o cano de um revólver no céu da boca.

BUSCA, A. **Direção:** Luciano Moura. Brasil, 2013 (90 min). **Sinopse:** Theo Gadelha e Branca são casados e trabalham como médicos. O casal tem um filho, Pedro, que desaparece quando está perto de completar 15 anos. Para piorar a situação, Theo fica sabendo que Branca quer se separar dele e que seu mentor está à beira da morte. Theo sai em busca do filho sumido e aproveita a viagem para se redescobrir.

BYE, bye Brasil. **Direção:** Cacá Diegues. Brasil, Argentina e França, 1979 (100 min). **Sinopse:** Salomé, Lorde Cigano e Andorinha são três artistas ambulantes que cruzam o país juntamente com a Caravana Rolidei, fazendo espetáculos para o setor mais humilde da população brasileira e que ainda não tem acesso à televisão. A eles se juntam o sanfoneiro Cicho e sua esposa, Dasdô, e a Caravana cruza a Amazônia até chegar a Brasília.

CAÇADA sangrenta. **Direção:** Ozualdo Candeias. Brasil, 1974 (90 min). **Sinopse:** Um escultor é acusado de ter provocado a morte de sua tia milionária, a qual o sustentava. Ele vai preso, mas, por falta de provas, é solto novamente. Quando ele é acusado de outro assassinato, desta vez da dona de um antiquário, foge para o Mato Grosso, onde será violentamente perseguido pela polícia e pelo amante da dona morta.

CAFAJESTES, Os. **Direção:** Ruy Guerra. Brasil, 1962 (85 min). **Sinopse:** Jandir e seu amigo Vavá, um playboy, vivem no mundo das drogas e sexo de Copacabana. Só que a situação de Vavá não é boa, já que seu pai corre o risco de perder tudo o que tem. É quando a dupla tem a ideia de tirar fotos comprometedoras de Leda, a amante do tio de Vavá, no intuito de chantageá-lo. Eles a levam a uma praia deserta e, tiram fotos da moça nua. Após a sessão de fotos eles decidem ir até Cabo Frio, onde está a filha do tio de Vavá, tirar fotos comprometedoras da garota.

CAMINHO das nuvens, O. **Direção:** Vicente Amorim. Brasil, 2003 (85 min). **Sinopse:** Romão é um caminhoneiro que está desempregado no momento. Sem conseguir emprego e tendo que sustentar sua mulher Rose e seus cinco filhos, ele decide partir em busca de um local onde possa conseguir o sonhado emprego que lhe pagará o salário de R\$ 1000,00. Romão e sua família partem então numa jornada de 3200 km, saindo de Santa Rita, na Paraíba, até o Rio de Janeiro de bicicleta.

CARLOTA Joaquina, princesa do Brasil. **Direção:** Carla Camurati. Brasil, 1995 (100 min). **Sinopse:** Um painel da vida de Carlota Joaquina, a infanta espanhola que conheceu o príncipe de Portugal com apenas dez anos. Sempre mostrou disposição para seus amantes e pelo poder e se sentiu tremendamente contrariada quando a corte portuguesa veio para o Brasil, tendo uma grande sensação de alívio quando foi embora.

CARONEIROS. **Direção:** Martina Rupp. Brasil, 2006 (52 min). **Sinopse:** 18 mil km em dois fuscas dando carona pela América do Sul. Dentro dos carros brasileiros, argentinos, chilenos, paraguaios e uruguaios expõem seus pontos de vista sobre o intercâmbio cultural que existe, ou não, entre os países, as rixas e os preconceitos, o domínio norte-americano e nossa educação. Caroneiros é um projeto independente que acredita na discussão desses temas para a preservação da identidade latino-americana... O filme segue uma ideia que parece saída dos sonhos de Jack Kerouac ou do Che Guevara.

CENTRAL do Brasil. **Direção:** Walter Salles. Brasil, 1998. (113 min). **Sinopse:** Dora trabalha escrevendo cartas para analfabetos na estação Central do Brasil, Rio de Janeiro. A escritã ajuda um menino, após sua mãe ser atropelada, a tentar encontrar o pai que nunca conheceu, no interior do Nordeste.

CÉU de Suely, O. **Direção:** Karim Ainouz. Brasil, 2006 (89 min). **Sinopse:** Hermila é uma jovem de 21 anos que está de volta à sua cidade-natal, a pequena Iguatu, localizada no interior do Ceará. Ela volta juntamente com seu filho, Mateuzinho, e aguarda para daqui a algumas semanas a chegada de Mateus, pai da criança, que ficou em São Paulo para acertar assuntos pendentes. Porém o tempo passa e Mateus simplesmente desaparece. Querendo deixar o lugar de qualquer forma, Hermila tem uma ideia inusitada: rifar seu próprio corpo para conseguir dinheiro suficiente para comprar passagens de ônibus para longe e iniciar nova vida.

CHEGADA do trem à estação de Ciotat, A. (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*). **Direção:** Auguste Lumière e Louis Lumière. França, 1895 (50 seg.). **Sinopse:** O filme, que tem apenas a duração de 50 segundos, consta apenas de um plano em perspectiva diagonal a

partir da estação de *La Ciotat*, com alguns passageiros à espera na estação. Vemos um carregador avançar em direção à câmara. O comboio proveniente de Marselha aparece ao fundo e para no lado esquerdo da tela. Os passageiros descem de uma carruagem, entre os quais se vê uma senhora. Os próximos passageiros preparam-se para partir e vê-se um homem transportando um barril.

CIDADE de Deus. **Direção:** Fernando Meirelles. Brasil, 2002 (130 min). **Sinopse:** Buscapé vive na Cidade de Deus, favela carioca conhecida por ser um dos locais mais violentos da cidade. Amedrontado com a possibilidade de se tornar um bandido, Buscapé acaba sendo salvo de seu destino por causa de seu talento como fotógrafo, o qual permite que siga carreira na profissão. É através de seu olhar atrás da câmara que Buscapé analisa o dia a dia da favela onde vive, onde a violência aparenta ser infinita.

CINEMAS, aspirinas e urubus. **Direção:** Marcelo Gomes. Brasil, 2005 (99 min). **Sinopse:** Em 1942, no meio do sertão nordestino, dois homens vindos de mundos diferentes se encontram. Um deles é Johann, alemão fugido da 2ª Guerra Mundial, que dirige um caminhão e vende aspirinas pelo interior do país. O outro é Ranulpho, um homem simples que sempre viveu no sertão e que, após ganhar uma carona de Johann, passa a trabalhar para ele como ajudante. Viajando de povoado em povoado, a dupla exhibe filmes promocionais sobre o remédio "milagroso" para pessoas que jamais tiveram a oportunidade de ir ao cinema. Aos poucos surge entre eles uma forte amizade.

COLEGAS. **Direção:** Marcelo Galvão. Brasil, 2012 (99 min). **Sinopse:** Stalone, Aninha e Márcio eram grandes amigos e viviam juntos em um instituto para garotos com Síndrome de Down. Um belo dia surge a ideia de sair dali para realizar o sonho individual de cada um e inspirados pelos inúmeros filmes que já tinham assistido na videoteca local. A imprensa começa a cobrir o caso e a polícia coloca dois policiais trapalhões no encalço dos jovens, que só querem realizar os seus sonhos e estão dispostos a viver essa grande aventura, que vai ser revelar repleta de momentos inesquecíveis.

DESAFIO, O. **Direção:** Paulo César Saraceni. Brasil, 1965 (81 min). **Sinopse:** Logo após a revolução de 1964 que depôs o presidente João Goulart, a atmosfera é de depressão, angústia, medo e falta de perspectiva. Ada e Marcelo se conhecem numa exposição de pintura, nascendo logo entre os dois uma forte amizade.

DESCAMINHOS. **Direção:** Alexandre Baxter, Armando Mendz, Cristiano Abud, João Flores, Leandro HBL, Luiz Felipe Fernandes, Maria de Fátima Augusto, Marília Rocha. Brasil, 2006 (75 min). **Sinopse:** Documentário feito por oito diretores, em seis episódios, entre paisagens naturais e urbanas, que propõem uma viagem antropológica pelas cidades e pela vida das comunidades à margem das ferrovias. Durante 36 dias de gravações, os diretores percorreram seis trechos ferroviários em Minas Gerais, Bahia, Espírito Santo e Rio de Janeiro e também pequenas cidades. A partir de depoimentos sobre o presente ou o passado, foi traçado um amplo painel do cotidiano de comunidades distintas que mantêm um ponto em comum – a linha férrea.

DEUS é brasileiro. **Direção:** Cacá Diegues. Brasil, 2003 (110 min). **Sinopse:** Deus está cansado de ver os homens cometerem tantos erros e resolve tirar férias. Para isso, precisa encontrar um substituto para cuidar de suas obrigações. Ele vai procurar no Brasil, um país extremamente religioso, mas sem nenhum santo reconhecido pela Igreja. Para isso vai ter a ajuda de Taoca, um pescador malandro.

DEUS e o diabo na terra do sol. **Direção:** Glauber Rocha. Brasil, 1964 (125 min). **Sinopse:** Manuel é um vaqueiro que se revolta contra a exploração imposta pelo coronel Moraes e acaba matando-o numa briga. Ele passa a ser perseguido por jagunços, o que faz com que fuja com sua esposa Rosa. O casal se junta aos seguidores do beato Sebastião, que promete o fim do sofrimento através do retorno a um catolicismo místico e ritual. Porém ao presenciar a morte de uma criança Rosa mata o beato. Simultaneamente Antônio das Mortes, um matador de aluguel a serviço da Igreja Católica e dos latifundiários da região, extermina os seguidores do beato.

DEUSES e os mortos, Os. **Direção:** Ruy Guerra. Brasil, 1970 (97 min). **Sinopse:** Na Bahia em 1930, um aventureiro sem nome nem história, entra em uma batalha por terra e plantações de cacau. Seu plano é tomar o lugar do Coronel Santana, tomando seu dinheiro e sua mulher. Ele começa um sangrento conflito no qual muitas pessoas simples e latifundiários morrem.

DEZENOVE mulheres e um homem. **Direção:** David Cardoso. Brasil, 1977 (88 min). **Sinopse:** Dezoito universitárias paulistas e uma professora resolvem fazer uma excursão ao Paraguai alugando um ônibus numa empresa, cujo diretor, Rubens, decide servir de motorista e gozar assim suas férias, junto com as moças. A viagem é interrompida por cinco criminosos, fugidos da cadeia, que confinam o grupo numa fazenda do pantanal mato-grossense, após matar os empregados. Os marginais brutalizam as jovens e algumas que tentam fugir são eliminadas. Auxiliado por dois meninos, filhos do dono da fazenda, Rubens entra em contato com alguns amigos, pilotos do Aeroclube, através de um rádio transmissor, simulando uma fuga para distrair os marginais. E, enquanto ele luta com os bandidos, os aviões conseguem pousar e resgatar as moças sobreviventes.

DIÁRIOS de motocicleta. **Direção:** Walter Salles. Brasil, 2004 (126 min). **Sinopse:** Che Guevara era um jovem estudante de Medicina que, em 1952, decide viajar pela América do Sul com seu amigo Alberto Granado. A viagem é realizada em uma moto, que acaba quebrando após 8 meses. Eles então passam a seguir viagem através de caronas e caminhadas, sempre conhecendo novos lugares. Porém, quando chegam a Machu Pichu, a dupla conhece uma colônia de leprosos e passam a questionar a validade do progresso econômico da região, que privilegia apenas uma pequena parte da população.

2000 Nordestes. **Direção:** Vicente Amorim e David França Mendes. Brasil, 2000 (70 min). **Sinopse:** Do Ceará à Bahia, passando pelo Rio Grande do Norte, pela Paraíba e por Pernambuco (e com o contraponto da diáspora nordestina em São Paulo e no Rio de Janeiro), o filme busca fazer um levantamento do imaginário nordestino contemporâneo: uma mistura das mais ricas ou arcaicas tradições regionais com influências da mais moderna cultura de massa da era da globalização.

DOSE violenta de qualquer coisa, Uma. **Direção:** Gustavo Galvão. Brasil, 2013 (96 min). **Sinopse:** Pedro fugiu de casa, pegou a estrada e não sabe para onde ir. Lucas também não sabe, mas a estrada é seu palco. Eles têm pouco mais de 30 anos e levam apenas a roupa do corpo. Depois de se conhecerem numa lanchonete de beira de estrada, em Minas Gerais, os dois percorrem o interior do Brasil em busca de uma dose violenta de qualquer coisa.

DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro, O. **Direção:** Glauber Rocha. Brasil, 1969 (100 min). **Sinopse:** Numa cidadezinha chamada Jardim das Piranhas aparece um cangaceiro que se apresenta como a reencarnação de Lampião. Seu nome é Coirana. Anos depois de ter matado Corisco, Antônio das Mortes (personagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) vai à cidade para ver o cangaceiro. É o encontro dos mitos, o início do duelo entre o dragão da maldade contra o santo guerreiro. Outros personagens vão povoar o mundo de Antônio das Mortes. Entre eles, um professor desiludido e sem esperanças; um coronel com delírios de grandeza, um delegado com ambições políticas; e uma linda mulher, Laura, vivendo uma trágica solidão.

DROMEDÁRIO no asfalto. **Direção:** Gilson Vargas. Brasil, 2014 (84 min). **Sinopse:** Dromedário no Asfalto é feito de dois movimentos: o andar e o sentir. Andar sob o céu do inverno platino; e sobre o asfalto. Sentir sob o silêncio da jornada; reviver as memórias afetivas. Pedro anda e sente; caminha e cruza a fronteira entre países irmãos, Brasil e Uruguai. Segue em busca de um homem que, assim como ele, vive recluso em suas próprias memórias: seu pai.

ESTORVO, O. **Direção:** Ruy Guerra. Brasil, 2000 (95 min). **Sinopse:** Depois de uma noite mal dormida, um homem acorda com a campainha da porta tocando insistentemente. Pelo olho mágico vê um desconhecido de terno e gravata, barba e cabelos longos, que lhe lembra alguém que não consegue identificar. Não sabe o porquê daquele homem estar ali nem quem ele é, mas tem uma certeza imediata: ele representa uma ameaça sua vida. Veste-se depressa, aproveita uma distração do visitante e escapa de sua própria casa. Com a certeza de que o desconhecido está em seu percalço, ele passa a desconfiar de tudo e de todos numa fuga sem destino, que penetra cada vez mais fundo no seu próprio mundo.

ESTRADA da vida, A. (*La strada*) **Direção:** Federico Fellini. Itália, 1954 (108 min). **Sinopse:** Gelsomina é vendida pela mãe para o brutamonte Zampanò, estrela de um número em que arrebenta correntes amarradas em seu corpo. A jovem auxilia Zampanò e passa a também ser apresentar como palhaça, seguindo o estilo de Chaplin. A garota é constantemente maltratada pelo homem, que ainda a agride sempre que tenta fugir. Quando os dois se juntam a um circo, Gelsomina fica encantada com Bobo, provocando ciúmes em Zampanò.

FACUNDO, a sombra do tigre. (*Facundo, la sombra del tigre*). **Direção:** Nicolás Sarquís. Argentina, 1995 (200 min). **Sinopse:** El film se centra en el viaje del general Juan Facundo Quiroga hacia el norte con el propósito de solucionar el conflicto entre las provincias de Salta y Tucumán. Durante el viaje, rememora su pasado y algunos acontecimientos políticos y

militares. Y antes de llegar a destino, encuentra la muerte a manos de un oscuro capitán, servidor de los hermanos Reinafé.

FEMININO Plural. **Direção:** Vera de Figueiredo. Brasil, 1976 (80 min). **Sinopse:** Sete mulheres em motocicletas, pela Via Dutra, dirigem-se à Baixada Fluminense, microcosmo do Brasil. Mergulhando na memória e questionando o comportamento imposto às mulheres, elas procuram resgatar a força do feminino. A nova mulher, nascida na terra brasileira, incorpora as Amazonas e a Santa Guerreira. A seu lado, o novo homem, mais solto e criativo. Fechando o ciclo, a estrada inicial é retomada.

FUZIS, Os. **Direção:** Ruy Guerra. Brasil, 1963 (120 min). **Sinopse:** Ano de 1963, policiais chegam a uma cidade pobre do Nordeste brasileiro para impedir que a população saqueie um depósito de alimentos. Em meio a um cenário desolador, os policiais ficam chocados com a negligência do governo que, ao invés de mandar alimentos para os moradores famintos, manda soldados.

GARGALHADA final. **Direção:** Antônio Meliande. Brasil, 1978 (77 min). **Sinopse:** A dupla de artistas mambembes sem dinheiro, o veterano palhaço Trombada e o jovem Marreco, viaja pelo interior do país, aprontando confusões, namorando mulheres e entretendo o público das praças e circos populares.

GRANDE arte, A. **Direção:** Walter Salles. Brasil, 1991 (99 min). **Sinopse:** O fotógrafo americano Peter Mandrake está desenvolvendo um livro sobre o Rio de Janeiro. Para vingar a morte de Gisele e o ataque à sua namorada Marie, Peter decide aprender a arte de manusear facas com o assassino profissional Hermes.

GUATANAMERA. **Direção:** Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. Cuba, Espanha e Alemanha, 1995 (105 min). **Sinopse:** Depois da morte de sua tia, Yoyita, na cidade de Guantánamo, Georgina, seu marido Adolfo e um amigo de Yoyita, Candido, partem para uma viagem de carro para enterrar o corpo da falecida em Havana, no outro extremo do país. Seus caminhos se cruzam várias vezes durante a viagem com dois motoristas de caminhão, Mariano e Ramon.

HERDEIROS, Os. **Direção:** Cacá Diegues. Brasil, 1970 (103 min). **Sinopse:** Jorge Ramos é um jornalista ambicioso, que se casa por interesse com Eugênia, a filha de um arruinado fazendeiro de café. Com a volta da democracia, em 1946, ele retorna à cidade grande e se transforma, aos poucos e às custas de constantes traições, em um político poderoso. Até que seu próprio filho vinga suas vítimas, aliando-se aos militares e traindo o pai.

HISTÓRIAS mínimas. (*Historias mínimas*). **Direção:** Carlos Sorín. Argentina, 2002 (94 min). **Sinopse:** Diferentes histórias de personagens de um mesmo povoado: uma jovem que ganha um prêmio de um programa de TV, um velho que sai em busca de seu cão fugitivo e um homem que pretende o amor de uma mulher que é sua cliente. Cada um deles viaja por sua conta pelas solitárias rotas da Patagônia, onde suas histórias se entrecruzam.

HISTÓRIA real, Uma. Direção: David Lynch. Estados Unidos, Reino Unido e França, 1999 (112 min). **Sinopse:** O Viúvo Alvin Straight, vive numa comunidade rural no estado de Iowa, com sua filha Rose. Numa noite Rose recebe um telefonema com a notícia de que Lyle, o irmão mais velho de Alvin, sofreu um derrame. Alvin então, passa a refletir sobre a vida e os motivos de dez anos de distância entre eles e decide: vai visitá-lo antes que seja tarde demais. Com a visão prejudicada e sem dinheiro, Alvin, orgulhoso demais para pedir ajuda, resolve fazer a longa viagem pelo único meio que lhe é possível: no seu cortador de grama. Serão quase 500 quilômetros numa emocionante viagem de encontros e surpresas até o grande reencontro.

HOTEL Atlântico. Direção: Susana Amaral. Brasil, 2009 (107 min). **Sinopse:** Alberto é um ator desempregado, que vive no Hotel Atlântico. Um dia, após ver o IML retirar um cadáver do hotel em que vive, ele decide iniciar uma jornada. No caminho, conhece diversas pessoas que mudam sua vida. Durante a viagem de ônibus ele conhece uma polonesa. Ao chegar, recebe abrigo de um sacristão, que lhe dá a batina de um padre morto. Alberto passa a agir como se realmente fosse um padre. Após sofrer um acidente e ser levado a um hospital, ele conhece o enfermeiro Sebastião e Diana, a filha do médico que o atende. Os dois provocam grandes mudanças em sua vida.

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil, 1974 (91 min). **Sinopse:** Em 1974, em plena ditadura, quando o governo militar alardeava a propaganda da construção do "Brasil Grande", Jorge Bodanzky e Orlando Senna filmam Iracema uma transa amazônica, ficção com uma feição documental que se tornou marco na cinematografia brasileira. O filme faz um contraponto à propaganda oficial da época sobre a Amazônia, revelando as queimadas, o trabalho escravo e a prostituição infantil através da história da menina ribeirinha Iracema, que, atraída pela cidade grande e pela lúbia do motorista de caminhão Tião Brasil Grande, acaba se prostituindo às margens da rodovia Transamazônica. Proibido durante seis anos no Brasil, recebeu inúmeros prêmios em festivais internacionais. Em 1981, foi o grande vencedor do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

JARI. Direção: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Brasil, 1979 (60 min). **Sinopse:** Documentário filmado na própria área do Projeto Jari – enclave multinacional, localizado entre o Pará e o Território do Amapá, por ocasião da visita feita ao Projeto pela Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) sobre a devastação da Amazônia. Jari é a maior ocupação de terras da Amazônia de que se tem notícia, e provavelmente no mundo, pertencente a um único proprietário, o milionário norte-americano Daniel Keith Ludwig. O filme documenta as várias atividades da empresa, entre elas a produção de celulose, extraída de uma árvore asiática trazida para a Amazônia, especialmente para o Projeto Jari.

JORGE, um brasileiro. Direção: Paulo Thiago. Brasil, 1988 (113 min). **Sinopse:** Baseado no romance homônimo de Oswaldo França Jr., Jorge, Um Brasileiro mostra o universo dos caminhoneiros que atravessam estradas, florestas e rios para chegar aos destinos mais distantes. Jorge é um deles. Depois de brigar com a sua antiga companheira Sandra, ele sai para mais uma viagem, lembrando-se dos fatos mais marcantes de sua vida, suas maiores aventuras e os melhores amigos de estrada. Por sua mente passam as figuras mais exóticas

que já encontrou pelo folclórico interior do Brasil. São delegados, bêbados, profetas, policiais, fazendeiros, homens puros e gente desonesta. Mas os obstáculos devem ser vencidos para que Jorge cumpra a missão dada por seu carismático chefe Mário. Em um mundo sem fronteiras e repleto de aventuras, Jorge verá o desenvolvimento de uma saga jamais imaginada por qualquer outro brasileiro.

LASCADOS. **Direção:** Vítor Mafra. Brasil, 2013 (88 min). **Sinopse:** 1994. Felipe, Burunga e Deco são três jovens amigos que querem curtir o carnaval baiano. Para isso, eles pegam uma velha kombi dos anos 70, usada para vender cachorro-quente, e saem da capital paulista rumo à Bahia. Só que, no meio do caminho, surge Cenilde, uma jovem sensual e manipuladora que está louca para fugir das garras do pai e vai colocar a amizade dos três em teste. Juntos, o grupo vai viver uma série de situações inusitadas e embarcar em uma incrível viagem.

MAD Max. (*Mad Max*). **Direção:** George Miller. Austrália, 1979 (88 min). **Sinopse:** Num futuro próximo, o combustível que alimenta os motores dos carros é também motivo para crimes perpetrados por violentas gangues. Max é um jovem policial e junto com seus companheiros patrulha as estradas a fim de impedir a ação daqueles que insistem em perturbar a paz. A morte de um membro pelas mãos de Max dá início a uma série de crimes cruéis cometidos contra sua família e o melhor amigo. Assim, Max só tem uma escolha: vingança.

MÁGICO de Oz, O. (*The wizard of Oz*). **Direção:** Victor Fleming. Estados Unidos, 1939 (102 min). **Sinopse:** Dorothy é uma garota que vive com os tios em uma fazenda no Kansas. Mas por causa de um ciclone, ela e seu cãozinho Totó, são levados para a terra lendária de Oz. Na Cidade Esmeralda, ela trilha a mais famosa estrada da história do cinema: a estrada dos Tijolos Amarelos. Enquanto procura o caminho de volta para seu lar, Dorothy acaba conhecendo grandes amigos, como o Espantalho, o Homem-de-Lata e o Leão Covarde. E descobre que está num mundo de sonhos que viram realidade, de florestas encantadas e recheadas de maravilhosas canções.

MAMAZÔNIA, a última floresta. **Direção:** Celso Luccas. Brasil, 1996 (108 min). **Sinopse:** A ocupação humana e econômica da Floresta Amazônica. 'Mamazônia' é um *road movie* amazônico, verde e indignado, sobre a devastação da floresta. A colonização desordenada de Rondônia, um dos portões de entrada da Amazônia, trouxe para a região milhares de trabalhadores totalmente despreparados para lidar com o delicado ecossistema da floresta, que desaparece num ritmo alarmante.

MAR de rosas. **Direção:** Ana Carolina Soares. Brasil, 1977 (99 min). **Sinopse:** Esta é a história de uma perseguição. Do tumulto de uma viagem. Três pessoas viajam para o Rio. Há uma briga do casal Sérgio e Felicidade na frente da filha, Betinha. Quando chegam ao Rio, Felicidade tenta matar Sérgio dentro do banheiro do hotel. Corta o pescoço do marido com uma gilete. Depois, foge com Betinha, convencida de que Sérgio está morto, e já na estrada, percebe que um carro preto vem atrás do seu. No volante, está Orlando Barde, capanga de Sérgio, e Felicidade se sente perseguida enquanto persegue a filha. Betinha usa sua diabólica imaginação para propor as mais absurdas situações.

MENTIROSO, O. **Direção:** Werner Schünemann. Brasil, 1988 (95 min). **Sinopse:** Quatro pessoas caem na estrada, sem dinheiro e sem convicções. Fazem de uma pequena viagem de fim de semana o princípio das possibilidades de libertação. Uma desastrada discussão com a polícia rodoviária leva o grupo a ter certeza de estar sendo perseguido. De pequenos furtos para poderem comer, dormir e prosseguir viagem, os quatro acabam se envolvendo com mentirosos profissionais.

MORANGOS Silvestres. (*Smultronstället*). **Direção:** Ingmar Bergman. Suécia, 1957 (95 min). **Sinopse:** No caminho da Universidade de Lund, onde receberá um prêmio pelos 50 anos de carreira, o professor de medicina Isak Borg (interpretado pelo cineasta Victor Sjöström) relembra os principais momentos de sua vida, temendo a morte que se aproxima. Ao lado de *Umberto D.*, de Vittorio de Sica, e *Viver*, de Akira Kurosawa, Morangos Silvestres é um dos mais belos filmes sobre a velhice e a memória. Essencial.

MOTORISTA sem limites. **Direção:** Milton Barragan. Brasil, 1969 (90 min). **Sinopse:** Um motorista de caminhão passa a maior parte do tempo cantando, e vira herói ao salvar sua namorada e o pai dela de perigosos assaltantes de banco.

MULHERES de cinema. **Direção:** Ana Maria Magalhães. Brasil, 1976 (38 min). **Sinopse:** A participação profissional da mulher, como atriz ou integrante da equipe técnica, ao longo da história do cinema brasileiro.

NANOOK, o esquimó. (*Nanook of the North*). **Direção:** Robert J Flaherty. Estados Unidos, França, 1922 (70 min). **Sinopse:** O filme documenta um ano da vida do esquimó Nanook e de sua família, que vivem em Hudson Bay, no Canadá. A caça (a animais como o leão marinho), a pesca e as migrações de um grupo que estão totalmente à parte da industrialização da década de 20. O cotidiano de uma família que realiza as atividades do dia-a-dia em volta basicamente de uma única questão: ter o que comer.

NAVEGAR Amazônia com Jorge Mautner. **Direção:** Jorge Bodanzky e Evaldo Mocarzel. Brasil, 2009 (50 min). **Sinopse:** O documentário Navegar Amazônia, com direção de Jorge Bodanzky e Evaldo Mocarzel, registra a visita de Jorge Mautner, junto com outros artistas convidados, às comunidades de Abaetetuba e Tauerá-açu (estado do Pará), oferecendo oficinas de música, cinema, fotografia, vídeo e arte. São os próprios ribeirinhos que registram a sua realidade, do coração da Amazônia para o mundo.

NINFAS diabólicas. **Direção:** John Doo. Brasil, 1978 (85 min). **Sinopse:** Pai de família respeitável é assediado por duas jovens estudantes quando segue em viagem de negócios para o litoral. Depois de pedir carona, elas o seduzem e o levam até uma praia deserta onde, inesperadamente, fatos estranhos e perturbadores começam a acontecer.

NO MEIO do rio entre as árvores. **Direção:** Jorge Bodanzky. Brasil, 2009 (70 min). **Sinopse:** Documentário sobre populações que vivem no Alto Rio Solimões, no Amazonas. É resultado de uma expedição ao Alto Solimões, onde foram ministradas oficinas de vídeo, circo,

fotografia às comunidades ribeirinhas, entro de reservas ambientais. O filme é feito por eles, a partir da tecnologia recém aprendida, numa visão de dentro para fora, sem intérpretes.

NOITES de Cabíria. **Direção:** Federico Fellini. Itália, França 1957 (115 min). **Sinopse:** Cabíria é uma jovem romântica e ingênua que se prostitui para sobreviver. Mesmo enfrentando muitas dificuldades, ela demonstra uma confiança impressionante e sonha com o verdadeiro amor enquanto sofre constantes decepções amorosas.

O QUE é isso companheiro? **Direção:** Bruno Barreto. Brasil, 1997 (110 min). **Sinopse:** Na década de 1960, durante o período da ditadura militar brasileira, vários estudantes abraçam a luta armada, entrando na clandestinidade, e em 1969 militantes do MR-8 elaboram um plano para sequestrar o embaixador dos Estados Unidos (Alan Arkin) para trocá-lo por prisioneiros políticos, que eram torturados nos porões da ditadura.

OLHE pra mim de novo. **Direção:** Kiko Goifman e Claudia Priscilla. Brasil, 2011 (77 min). **Sinopse:** Um *road movie* no sertão nordestino que acompanha a história de Silvyo Luccio, um transexual masculino. Ele expõe suas inquietações e dramas pessoais ao viajar com a equipe por vários estados do Nordeste, para interagir com outras pessoas vítimas de preconceito. Mostra situações do cotidiano de algumas pessoas que estão à margem da sociedade, praticamente isoladas no meio do agreste.

PAGADOR de Promessas, O. **Direção:** Anselmo Duarte. Brasil, 1962 (97 min). **Sinopse:** Zé do Burro e sua mulher Rosa vivem em uma pequena propriedade a 42 quilômetros de Salvador. Um dia, o burro de estimação de Zé é atingido por um raio e ele acaba indo a um terreiro de candomblé, onde faz uma promessa a Santa Bárbara para salvar o animal. Com o restabelecimento do bicho, Zé põe-se a cumprir a promessa e doa metade de seu sítio, para depois começar uma caminhada rumo a Salvador, carregando nas costas uma imensa cruz de madeira. Mas a via crucis de Zé ainda se torna mais angustiante ao ver sua mulher se engrajar com o cafetão Bonitão e ao encontrar a resistência ferrenha do padre Olavo a negar-lhe a entrada em sua igreja, pela razão de Zé haver feito sua promessa em um terreiro de macumba.

PALHAÇO, O. **Direção:** Selton Mello. Brasil, 2011 (88 min). **Sinopse:** Benjamin trabalha no Circo Esperança junto com seu pai, Valdemar. Juntos, eles formam a dupla de palhaços Pagaré & Puro Sangue e fazem a alegria da plateia. Mas a vida anda sem graça para Benjamin, que passa por uma crise existencial e assim, volta e meia, pensa em abandonar a trupe. Seu pai e amigos lamentam o que está acontecendo com o companheiro, mas entendem que ele precisa encontrar seu caminho por conta própria.

PARIS, Texas. **Direção:** Win Wenders. França, Reino Unido, Alemanha, Estados Unidos, 1984 (147 min). **Sinopse:** Um homem é encontrado exausto e sem memória em um deserto ao sul dos Estados Unidos. Aos poucos se recordando de sua vida, ele é acolhido pelo irmão Walt, que é casado com Anne. Com eles vive também Alex, filho do homem sem memória, que aos poucos volta a se identificar com o pai.

PEQUENA miss Sunshine. (*Little Miss Sunshine*). **Direção:** Jonathan Dayton, 2006 (101 min). **Sinopse:** Nenhuma família é verdadeiramente normal, mas a família Hoover extrapola. O pai desenvolveu um método de autoajuda que é um fracasso, o filho mais velho fez voto de silêncio, o cunhado é um professor suicida e o avô foi expulso de uma casa de repouso por usar heroína. Nada funciona para o clã, até que a filha caçula, a desajeitada Olive, é convidada para participar de um concurso de beleza para meninas pré-adolescentes. Durante três dias, eles deixam todas as suas diferenças de lado e se unem para atravessar o país numa kombi amarela enferrujada.

PERDIDA. **Direção:** Carlos Alberto Prates Correia. Brasil, 1975 (75 min). **Sinopse:** Estela é uma humilde doméstica constantemente abusada pelos patrões em Rio Verde. Não suportando mais, ela sai sem rumo e vai parar num restaurante de estrada quando resolve aceitar ajuda do caminhoneiro Júlio César. Ela se apaixona por ele, mas o homem não quer compromisso e a deixa no prostíbulo de Dona Emília, onde se torna a prostituta conhecida como Janete. Um dos clientes, o jornalista local e aspirante a poeta Zeca de Oliva se apaixona por ela e quer se casar, mas a moça ainda espera pelo caminhoneiro. Ocorre uma tragédia então Estela resolve novamente mudar de vida e vai trabalhar numa fábrica até que se reencontra com Júlio, que quer que ela volte ao prostíbulo.

PRINCÍPE, O. **Direção:** Ugo Giorgetti. Brasil, 2002 (102 min). **Sinopse:** Gustavo é um homem de meia idade, que vive em Paris há mais de 20 anos. Ele leva uma vidinha pacata de intelectual sul-americano no exílio, feita de conferências, palestras, traduções e artigos para publicações especializadas, de pouca tiragem, mas de muito prestígio. Durante todo esse tempo Gustavo não tinha feito nenhuma visita ao Brasil. Só que sua mãe passa a ter a saúde cada vez mais frágil e, após seu sobrinho adoecer, Gustavo decide retornar ao Brasil. É quando ele passa a reencontrar a cidade e o país os quais deixou há mais de duas décadas, tendo que se adaptar à nova realidade local.

PRISCILLA, a rainha do deserto. (*The adventures of Priscilla, queen of the desert*) **Direção:** Stephan Elliott. Austrália, Estados Unidos, 1994 (104 min). **Sinopse:** As drag queens Anthony e Adam e a transexual Bernadette são contratadas para realizar um show em Alice Springs, uma cidade remota localizada no deserto australiano. Eles partem de Sydney a bordo de Priscilla, um ônibus, tendo a companhia de Bob. Só que no caminho eles descobrem que quem os contratou foi a esposa de Anthony.

PROPÓSITO dos tristes trópicos, A. **Direção:** Jorge Bodanzky, Patrick Menget e Jean-Pierre Beurenaut. França, 1990 (46 min). **Sinopse:** O documentário aborda a vida de comunidades indígenas brasileiras a partir do livro "Tristes Trópicos", obra mais célebre de Lévi-Strauss. Para isso, utiliza imagens registradas nos anos 30 pela mulher do antropólogo e nos anos 80 pela equipe do documentário. Há também trechos de duas entrevistas com Lévi-Strauss.

ROBERTO Carlos a 300 quilômetros por hora. **Direção:** Roberto Farias. Brasil, 1968 (101 min). **Sinopse:** Mecânico de concessionária de automóveis, talentoso ao correr com carros possantes de clientes, forma equipe de automobilismo, improvisada, pois vê sua chance de ser piloto quando o corredor principal, seu patrão, sofre acidente, grave, a ficar com trauma de corridas automobilísticas.

ROBERTO Carlos em ritmo de aventura. **Direção:** Roberto Farias. Brasil, 1971 (min). **Sinopse:** Roberto Carlos faz um filme, quando se vê perseguido por bandidos internacionais que queriam levá-lo para os Estados Unidos. Os bandidos o seguem em loucas correrias pela cidade, na estrada do Corcovado, em situações de perigo.

SEM Destino. (*Easy Rider*). **Direção:** Dennis Hopper. Estados Unidos, 1969 (94 min). **Sinopse:** Dois motociclistas viajam através do sul e sudoeste do Estados Unidos, com o objetivo de alcançar a liberdade pessoal. Um marco na filmografia de contracultura, e a "pedra-de-toque" de uma geração" que "capturou a imaginação nacional", *Easy Rider* explora as paisagens sociais, assuntos e tensões na América da década de 1960, tal como a ascensão e queda do movimento *hippie*, o uso de drogas e estilo de vida comunal.

SOCORRO Nobre. **Direção:** Walter Salles. Brasil, 1995 (23 min). **Sinopse:** A surpreendente correspondência entre o artista plástico Frans Krajcberg e a presidiária Socorro Nobre.

SUA mãe também, E. **Direção:** Alfonso Cuarón. México, 2001 (106 min). **Sinopse:** Tenoch e Julio são dois adolescentes de 17 anos que são controlados pelos seus hormônios e desejam se tornar adultos rapidamente. Em uma tarde festiva eles encontram Luisa, uma garota espanhola 11 anos mais velha que eles e que é casada com o primo de Tenoch. Eles a convidam para uma viagem à praia de *Boca del Cielo*, convite este inicialmente recusado e posteriormente aceito, após Luisa receber uma desagradável notícia. Porém, tanto Julio quanto Tenoch não conhecem o caminho até a praia e nem mesmo se ela realmente existe, fazendo com que os três se aventurem em uma viagem onde inocência, sexualidade e amizade irão colidir.

TAPETE vermelho. **Direção:** Luis Alberto Pereira. Brasil, 2005 (100 min). **Sinopse:** Quinzinho mora em uma roça bem distante de qualquer cidade grande. Decidido a cumprir uma promessa, ele decide levar seu filho Neco, de 9 anos, para assistir a um filme estrelado por Mazaropi em uma sala de cinema, assim como fez seu pai quando era garoto. Desejando cumprir a promessa a qualquer custo, Quinzinho, sua esposa Zulmira, Neco e o burro Policarpo viajam pelas cidades em busca de um cinema que possa exibir o filme.

TERRA em transe. **Direção:** Glauber Rocha. Brasil, 1967 (115 min). **Sinopse:** Num país fictício chamado Eldorado, o jornalista e poeta Paulo oscila entre diversas forças políticas em luta pelo poder. Porfírio Diaz é um líder de direita, político paternalista da capital litorânea de Eldorado. Dom Felipe Vieira é um político populista e Julio Fuentes, o dono de um império de comunicação. Em uma conversa com a militante Sara, Paulo conclui que o povo de Eldorado precisa de um líder e que Vieira tem os pré-requisitos para a missão. Grande clássico do Cinema Novo, o filme faz duras críticas à ditadura.

TERRA estrangeira. **Direção:** Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil e Portugal, 1996 (110 min). **Sinopse:** Anos 90. Sem perspectiva de vida num Brasil tomado pelo caos em plena era Collor, Paco decide viajar para Portugal após a morte da mãe, levando uma misteriosa encomenda. Em Lisboa, ele conhece Alex, brasileira namorada de Miguel, todos envolvidos num esquema de contrabando, que vai tornar suas vidas em um pesadelo.

THELMA e Louise. (*Thelma & Louise*). **Direção:** Ridley Scott. Estados Unidos, 1991 (130 min). **Sinopse:** Cansadas da vida monótona que levam, duas amigas, uma garçonete quarentona (Louise) e uma jovem dona-de-casa (Thelma) resolvem deixar tudo para trás num fim de semana. Mas no caminho se envolvem em encrencas e acabam sendo perseguidas pela polícia.

TRANSAMÉRICA. (*Transamerica*). **Direção:** Duncan Tucker. Estados Unidos, 2004 (103 min). **Sinopse:** Transamérica é a história de uma mulher transexual chamada Bree que, uma semana antes de fazer a cirurgia de readequação sexual, descobre ter um filho de 17 anos que precisa de ajuda. Sua psicóloga proíbe que ela se submeta à cirurgia sem resolver esse assunto, por isso Bree viaja para Nova Iorque para encontrar o garoto. Num autêntico *road movie*, Bree e o filho iniciam a viagem de volta para Los Angeles e, no caminho, muita coisa acontece.

ÚLTIMA estrada da praia, A. **Direção:** Fabiano de Souza. Brasil, 2011 (93 min). **Sinopse:** Esta adaptação livre de “O Louco de Cati”, de Dyonelio Machado, traz a história de três grandes amigos, e também amantes: Leo, Norberto e Paula. Em uma viagem pelo litoral gaúcho, eles encontram um homem estranho, que não fala, e acaba seguindo viagem com ele. Juntos, os quatro fazem novas descobertas.

VIAGEM, A – a aventura de ser jovem. (*El Viaje – la aventura de ser joven*) **Direção:** Fernando Ezequiel Solanas. Argentina, 1992 (128 min). **Sinopse:** “Martin Nunca, de 17 anos, vive com a mãe e o pai adotivo no sul mais profundo da Patagônia. Martin decide um dia pegar na bicicleta e partir em busca do seu pai. Um pai quase lendário, autor de Banda Desenhada e geólogo cujo paradeiro Martin desconhece em absoluto, mas mesmo assim, inicia uma grande viagem através da América Latina. Uma viagem ao encontro das suas origens e de si próprio, que passa pela riqueza dos mitos e da História da América Latina, dos índios do Brasil aos astecas do México”.

VIAJO porque preciso volto porque te amo. **Direção:** Marcelo Gomes e Karim Ainouz. Brasil, 2009 (75 min). **Sinopse:** “José Renato tem 35 anos, é geólogo e foi enviado para realizar uma pesquisa, onde terá que atravessar todo o sertão nordestino. Sua missão é avaliar o possível percurso de um canal que será feito, desviando as águas do único rio caudaloso da região. À medida que a viagem ocorre ele percebe que possui muitas coisas em comum com os lugares por onde passa. Desde o vazio à sensação de abandono, até o isolamento, o que torna a viagem cada vez mais difícil”.

VIDAS secas. **Direção:** Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963 (103 min). **Sinopse:** “Uma família miserável tenta escapar da seca no sertão nordestino. Fabiano, Sinhá Vitória, seus dois filhos e a cachorra Baleia vagam sem destino e já quase sem esperanças. Adaptação da obra de Graciliano Ramos”.

VINHAS da ira. (*The grapes of wrath*). **Direção:** John Ford. Estados Unidos, 1940 (129 min). **Sinopse:** Oklahoma, Grande Depressão. Tom, filho mais velho de uma pobre família de

trabalhadores rurais, retorna para casa após cumprir pena por homicídio involuntário. Ele planeja levar os parentes até a Califórnia, onde dizem que trabalho não falta. Durante a viagem eles passam por diversos tipos de provações e quando finalmente chegam na 'Terra Prometida' descobrem que é um lugar bem pior do que aquele que deixaram.

VOO cego rumo ao sul. **Direção:** Hermano Penna. Brasil, 2004 (89 min). **Sinopse:** No final do dia 1º de abril de 1964 quatro jovens e simplórios militantes de esquerda partem do Rio de Janeiro para Porto Alegre, na crença de que lá encontrariam a tão sonhada resistência ao golpe militar. Aníbal, Sargento, Abílio e Ribamar se conhecem no sindicato dos bancários no fatídico dia. Desiludidos com os acontecimentos na Guanabara e animados pelos boatos e o que escutam no rádio, viajam com a esperança de se engajarem na resistência que Brizola estaria organizando no Rio Grande. "Vôo Cego Rumo Sul" narra as aventuras e desventuras dessa viagem.

APÊNDICE A – Lista de *road movies* da fase “Viagem Física”

Após um levantamento dos filmes brasileiros lançados entre 1960 e 1998 que poderiam se encaixar no gênero *filme de estrada*, esta lista foi elaborada. É importante esclarecer que, desses 20 filmes, nem todos são casos exemplares do gênero cinematográfico, entretanto os filmes aqui listados apresentam elementos e características relevantes para compreendermos o *road movie* brasileiro.

Aruanda (Noronha, 1960)
Os cafajestes (Guerra, 1962)
Os fuzis (Guerra, 1963)
Vidas Secas (Santos, 1963)
Deus e o diabo na terra do sol (Rocha, 1964)
O anjo nasceu (Bressane, 1969)
Motorista sem limites (Barragan, 1969)
Caçada sangrenta (Candeias, 1974)
Iracema, uma transa amazônica (Bodanzky e Senna, 1974)
Perdida (Correia, 1975)
Dezenove mulheres e um homem (Cardoso, 1977)
Mar de rosas (Soares, 1977)
Ninfas diabólicas (Doo, 1978)
Gargalhada Final (Meliande, 1978)
Bye bye Brasil (1979)
A Opção ou as rosas da estrada (Candeias, 1981)
O mentiroso (Schunemann, 1988)
Jorge, um brasileiro (Thiago, 1988)

APÊNDICE B – Lista de *road movies* da fase “Jornada Interior”

Esta lista contém os filmes que estamos considerando como *road movies* e que nos auxiliaram na elaboração do capítulo 4 (quatro).

Central do Brasil (Salles, 1998)

Deus é brasileiro (Diegues, 2003)

O caminho das nuvens (Amorim, 2003)

Voo cego rumo ao sul (Penna, 2004)

Cinemas, aspirinas e urubus (Gomes, 2005)

Tapete Vermelho (Pereira, 2005)

Hotel Atlântico (Amaral, 2009)

Viajo porque preciso, volto porque te amo (Gomes e Ainouz, 2009)

A última estrada da praia (Souza, 2011)

O palhaço (Mello, 2011)

À beira do caminho (Silveira, 2012)

Colegas (Galvão, 2012)

A busca (Moura, 2013)

Lascados (Mafra, 2013)

Uma dose violenta de qualquer coisa (Galvão, 2013)

Dromedário no asfalto (Vargas, 2014)