



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE
Recredenciamento e-MEC 200901929

ANA LUIZA PEREIRA ROMANIELO

O OUTRO LADO DA ESTRADA: O ESTUDO DO GÊNERO
***ROAD MOVIE* NO CINEMA DE WALTER SALLES**

TRÊS CORAÇÕES
2014

ANA LUIZA PEREIRA ROMANIELO

**O OUTRO LADO DA ESTRADA: O ESTUDO DO GÊNERO
ROAD MOVIE NO CINEMA DE WALTER SALLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso – da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Letras.

Orientador:

Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

**Três Corações
2014**

791.430981

R758o

Romanielo, Ana Luiza Pereira

O outro lado da estrada: o estudo do gênero *Road Movie* no cinema de Walter Salles / Ana Luiza Pereira Romanielo. -- Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2014.

119 f.

Orientador: Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

Monografia (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras, 2014.

1. Cinema brasileiro. 2. Road Movie. 3. Walter Salles Junior. 4. Narrativas - formação. 5. Narrativas - viagens. I. Cavalcanti, Luciano Marcos Dias, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Marisa A. F. Marques CRB-6 / 2352

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos 28 dias do mês de março do ano de dois mil e quatorze, sob a presidência do Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, e com a participação dos membros Prof^ª. Dr^ª. Cilene Margarete Pereira e Prof^ª. Dr^ª. Claudia Campos Soares que se reuniram para a banca da defesa de dissertação da mestranda Ana Luiza Pereira Romanielo, aluna do Curso de Mestrado em Letras. O título de sua dissertação é “O outro lado da estrada: o estudo do gênero road movie no cinema de Walter Salles.” O resultado foi pela aprovação. / Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 28 de março de 2014.



Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Presidente



Prof.ª. Dr.ª. Cilene Margarete Pereira
Membro da Banca



Prof.ª. Dr.ª. Claudia Campos Soares
Membro da Banca



Prof.ª. Dr.ª. Gleicione Aparecida Dias Bagne de Souza
Pró Reitora



Cíntia Mendes Stuart
Secretária Geral

Cíntia Mendes Stuart
Secretária Geral
Universidade Vale do Rio Verde

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que possibilitaram, de uma forma ou de outra, a realização desse trabalho, mas em especial,

a minha mãe, sem a qual essa conquista seria impossível;

ao Giuliano, meu companheiro de vida, pela paciência e ajuda;

ao meu filho Pedro que, mesmo tão pequeno, soube compreender minhas ausências;

ao meu orientador, Professor Doutor Luciano Cavalcanti, pela confiança, generosidade e excelentes ideias;

aos professores Doutores do Mestrado, que conseguiram passar tanto conhecimento em tão pouco tempo e, em especial, à Professora Doutora e grande amiga Cilene Pereira, que teve fundamental contribuição na escolha do tema e na evolução desse trabalho;

às bancas de qualificação e de defesa que com apontamentos relevantes contribuíram para o aprimoramento dessa dissertação;

ao meu querido pai, às tias Yara e Ivone e a minha avó, que sempre estiveram por perto, me incentivaram e apoiaram todo o tempo;

aos colegas Danilla, Diogo, Magna e Virgínia pela parceria e, em especial, ao tio-colega Francisco, companheiro de viagens (físicas e ideológicas), que tanto me ajudou;

e à CAPES, pelo incentivo à pesquisa.

O fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomençar a viagem. Sempre. O viajante volta já.

(José Saramago)

RESUMO

Os filmes de estrada, ou *road movies*, como são chamados, se baseiam em travessias, histórias que se desenrolam durante uma viagem. Esse gênero vem se desenvolvendo ao longo da história do cinema, trazendo como um grande expoente da atualidade o diretor brasileiro Walter Salles Jr. O diretor contribuiu para a consolidação do Movimento da Retomada que, por sua vez, foi fundamental para a continuidade e crescimento do cinema nacional. Esse estudo analisa quatro filmes de Salles, que possuem em comum o fato de terem a estrada como parte importante nas suas narrativas. São eles: *Terra Estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), *Diários de Motocicleta* (2004) e *Na Estrada* (2012). Através da análise dos filmes, o trabalho propõe uma discussão acerca das experiências e transformações sofridas pelos seus personagens, baseando-se nas características presentes nas narrativas de viagens e de formação, apontando um novo foco sobre o gênero *road movie*.

Palavras-chave: *road movie*, Walter Salles, narrativas de formação, narrativas de viagens.

ABSTRACT

Road movies are based on crossing stories that unfold during a trip. This genre has been evolving through the history of cinema, bringing as a great exponent the brazilian director Walter Salles Jr. The director directly contributed to the “Retomada” Movement which, in turn, was crucial to the continuity and growth of national cinema. This project will analyse four Salles movies, that have in common the road as an important part in their narratives. They are: *Terra Estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), *Diários de Motocicleta* (2004) and *Na Estrada* (2012). Through the analysis of the films, this study proposes a discussion about the experiences and transformations undergone by the characters, based on the features present in apprenticeship novels and travel narratives, pointing to a new focus on the road movie genre.

Keywords: road movie, Walter Salles, apprenticeship novels, travel narratives.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1 – Cena de *Viagem à Lua* – p. 23
- Imagem 2 – Cena de *Bonnie and Clyde* – p. 25
- Imagem 3 – Cena de *Thelma and Louise* – p. 27
- Imagem 4 – Cena de *Um Cão Andaluz* – p. 29
- Imagem 5 – Cena de *O Cangaceiro* – p. 34
- Imagem 6 – Cena de *O Bandido da Luz Vermelha* – p. 35
- Imagem 7 – Cena de *Abril Despedaçado* – p. 45
- Imagem 8 – Cena de *O Quatrilho* – p. 48
- Imagem 9 – Cena de *Terra Estrangeira* (Minhocão e *outdoors*) – p. 56
- Imagem 10 – Cena de *Terra Estrangeira* (Manuela chega em casa cansada) – p. 57
- Imagem 11 – Cena de *Terra Estrangeira* (pronunciamento Ministra na TV) – p. 58
- Imagem 12 – Cena de *Terra Estrangeira* (casal com navio encalhado ao fundo) – p. 64
- Imagem 13 – Cena de *Terra Estrangeira* (estrada em plano aéreo) – p. 65
- Imagem 14 – Cena de *Central do Brasil* (fachada prédio Dora) – p. 74
- Imagem 15 – Cena de *Central do Brasil* (paisagem ruralizada em plano aberto) – p. 74
- Imagem 16 – Cena de *Central do Brasil* (Dora é amparada por Josué) – p. 77
- Imagem 17 – Cena de *Central do Brasil* (Dora usa vestido azul como o céu) – p. 80
- Imagem 18 – Cena de *Central do Brasil* (carona no caminhão de trabalhadores) – p. 82
- Imagem 19 – Cena de *Diários de Motocicleta* (moto pequeno ponto na paisagem) – p. 88
- Imagem 20 – Cena de *Diários de Motocicleta* (carona no caminhão de trabalhadores) – p. 89
- Imagem 21 – Cena de *Diários de Motocicleta* (Che reflexivo diante do mar) – p. 91
- Imagem 22 – Cena de *Diários de Motocicleta* (Che observa trabalhadores na mina) – p. 92
- Imagem 23 – Cena de *Diários de Motocicleta* (fotos reais dos povos nativos) – p. 95
- Imagem 24 – Cena de *Na Estrada* (carona no caminhão de trabalhadores) – p. 101
- Imagem 25 – Cena de *Na Estrada* (letreiro iluminado da *Broadway*) – p. 104
- Imagem 26 – Cena de *Na Estrada* (Dean lê *No Caminho de Swan*) – p. 107
- Imagem 27 – Cena de *Na Estrada* (amigos comentam sobre a obra de Céline) – p. 107
- Imagem 28 – Cena de *Na Estrada* (estrada deserta) – p. 108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. AS NARRATIVAS DE VIAGEM E DE FORMAÇÃO NA COMPOSIÇÃO DO GÊNERO <i>ROAD MOVIE</i>	
1.1 Narrativas de Formação.....	11
1.2 Narrativas de Viagens.....	17
1.3 <i>Road Movie</i>	22
2. A TRADIÇÃO E O MOVIMENTO DA RETOMADA NO CINEMA DE WALTER SALLES JR	
2.1 O Cinema Nacional e o surgimento do Movimento da Retomada.....	33
2.2 O Cinema de Walter Salles Jr.....	50
3. PELA ESTRADA – OS <i>ROAD MOVIES</i> DE SALLES	
3.1 <i>Terra Estrangeira</i>	55
3.2 <i>Central do Brasil</i>	69
3.3 <i>Diários de Motocicleta</i>	83
3.4 <i>Na Estrada</i>	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	114
APÊNDICES	120

INTRODUÇÃO

A viagem não é só o deslocamento físico. As mudanças também acontecem dentro dos personagens. Existem muitas maneiras de viajar e buscar uma redefinição. Quando você se afasta do ponto de origem, entende melhor quem você é.

Walter Salles Jr.

Este estudo tem como objetivo discutir, a partir da análise de quatro filmes do diretor Walter Salles Jr., classificados como *road movies*, de que modo este gênero se utiliza de características comuns às narrativas de viagens e de formação. Os filmes de Salles selecionados foram *Terra Estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), *Diários de Motocicleta* (2004) e *Na Estrada* (2012), sendo *Terra Estrangeira* em coautoria com Daniela Thomas. Em comum, nesses filmes, nos quais considerável parte de suas narrativas se passam na estrada, os protagonistas passam por alguma mudança a partir das ocorrências vividas no desenrolar das viagens. São essas transformações e experiências adquiridas pelos personagens que se pretende abordar, reconhecendo, nas obras, aspectos em comum e que remetam aos recursos utilizados pelas narrativas de viagens e de formação.

O *road movie* é um gênero cinematográfico que surgiu a partir de outro gênero, o *western* norte americano. Seu enredo constitui-se a partir da necessidade do deslocamento em busca de algo ou de alguém e se baseia na experiência da estrada. Entre as suas características principais estão os encontros, paradas, além de situações que envolvem rupturas e rebeldia. A jornada da descoberta e os deslocamentos rumo ao desconhecido, presentes nos *road movies*, também podem ser encontrados nas narrativas de viagens e nos romances de formação.

Embora apresente características em comum com o *road movie*, o romance de formação é considerado, por muitos, um gênero restrito ao contexto que determinou o seu surgimento. Dessa forma, serão apontados, nesse estudo, elementos do romance de formação que estão evidentes no cinema de estrada, sem que este seja considerado um gênero circunscrito ao romance.

Assim como nas narrativas de formação, os acontecimentos na trajetória dos personagens constituem o foco da trama nos *road movies*. Em geral, são esses acontecimentos que culminam na mudança sofrida pelos protagonistas. Dessa maneira,

a viagem empreendida pelos personagens possibilita que estes adquiram novos olhares a partir de experiências e passem por um processo de amadurecimento e transformação. O viajante experimenta um mundo novo e se modifica interiormente. É uma jornada do indivíduo em busca do outro que, no final, encontra a si mesmo.

O cinema de estrada ainda possui poucos estudos a seu respeito. Ao longo dos anos, a maior parte dos autores vem apontando apenas para suas gêneses, os aspectos formais e estéticos que o caracterizam. Assim, torna-se interessante uma discussão com foco nas situações vividas pelos personagens e as transformações advindas dessas experiências, promovendo um novo olhar sobre o gênero a partir de um possível diálogo entre o *road movie* e as características presentes nas narrativas de viagens e de formação.

O campo dos estudos cinematográficos e a temática da estrada foram escolhidos por uma preferência pessoal, mas tal escolha foi muito profícua ao possibilitar um diálogo com os estudos literários, através das narrativas de viagens e de formação.

Devido à grande produção de *road movies*, principalmente americanos, foi necessário fazer um recorte e selecionar alguns filmes para a análise. A escolha das obras se deu pela existência de filmes de estrada que fazem parte da trajetória de um mesmo diretor brasileiro, possuem características em comum e relações entre si. A escolha de Walter Salles se deve ao fato deste ser experiente em produções com a temática da viagem, que utilizam a estrada como cenário.

Todos os quatro filmes apresentam situações de crise, ruptura, subversão, encontros, partida em direção a um rumo desconhecido e a estrada como um elemento constante. Também em todos eles os protagonistas passam por experiências que possibilitam algum tipo de transformação em maior ou menor grau.

No primeiro capítulo deste estudo, serão trabalhadas as características do gênero *road movie*, seu desenvolvimento e suas gêneses; a apresentação da narrativa de formação, juntamente com os elementos que a compõem e ainda um histórico das narrativas de viagens, com a análise de suas características predominantes e como são retrabalhadas no cinema e na literatura. A intenção não é encerrar o assunto, mas mostrar como uma tipologia narrativa pode ter contribuído para a formação de um gênero cinematográfico de grande importância.

O segundo capítulo trata da contextualização da tradição no cinema de Walter Salles Jr., partindo-se da análise do Movimento da Retomada, com suas motivações e consequências para o cinema nacional. Para embasar os estudos sobre a história do

cinema brasileiro e o Movimento da Retomada são utilizadas como referência as obras de Frantjesco Ballerini (2012), Ismail Xavier (2000 e 2001), Lúcia Nagib (2002) e Luiz Zanin Oricchio (2003), além de informações retiradas nos sites oficiais do Ministério da Cultura e suas entidades vinculadas e no Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores.

O terceiro e último capítulo consiste na efetiva análise dos filmes de estrada de Salles selecionados, associando-os aos conceitos e teorias sobre o *road movie*, as narrativas de viagens e de formação desenvolvidos nos capítulos anteriores e estabelecendo possíveis relações entre eles. No que se refere à bibliografia utilizada, a construção desse estudo encontrou grande contribuição na obra *Na Estrada: O Cinema de Walter Salles*, de Marcos Strecker (2010), que apresenta um bom panorama analítico da filmografia do diretor, o mais completo encontrado.

1. AS NARRATIVAS DE VIAGEM E DE FORMAÇÃO NA COMPOSIÇÃO DO GÊNERO *ROAD MOVIE*

No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa.

Octávio Ianni

1.1. NARRATIVAS DE FORMAÇÃO

O Romance de Formação ou *Bildungsroman*, como é denominado, tem origem na Alemanha e representa as narrativas nas quais o personagem sofre um processo de desenvolvimento; seja ele físico, moral, psicológico ou social, sempre no sentido ascendente, de melhora ou elevação.

O livro *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe, é considerado o marco inicial do gênero ou seu modelo clássico. A obra traça um painel da sociedade e suas classes no final do século XVIII. A Alemanha experimentava várias transformações que possibilitaram a sua entrada na modernidade. A instrução e a razão passavam a compor importantes papéis na construção do “novo homem” do iluminismo. Surge a valorização do patrimônio (material e cultural) adquirido por mérito próprio e não herdado, sendo que a formação e a educação constituem as ferramentas-chaves para esse sucesso.

O romance passava a se afirmar como o gênero naquele momento e era capaz de mostrar a diversidade de indivíduos que compunham a sociedade com seus hábitos, costumes e a moral vigente. Em *A Teoria do Romance*, George Lukács, estudioso do gênero romance e responsável pelo posfácio no livro de Goethe (na tradução brasileira da Editora 34, ano de 2006), afirma que a temática da inadequação do personagem ao seu destino e à sua situação, característica do romance de formação, é um dos principais temas inerentes aos romances desse período (LUKÁCS, 2000, p. 99).

Publicado em duas partes (1795 e 1796), *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* conta a história de um jovem e sua trajetória de crescimento espiritual e social a partir da decisão de seguir seus próprios caminhos, contrariando os desejos de sua família burguesa.

O professor e estudioso do romance de formação Marcus V. Mazzari faz uma introdução ao romance de Goethe, na qual destaca a importância da obra como ferramenta de análise da sociedade e dos indivíduos daquela época. Segundo ele:

Com meios estéticos até então inéditos na literatura alemã, Goethe empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão da formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas. (MAZZARI *apud* GOETHE, 2006, p. 08).

Neste romance, Meister, o protagonista da narrativa, é filho de um casal burguês alemão que anseia que ele se torne um grande comerciante. Entretanto, contrariando sua família, ele se junta a uma trupe de teatro e, a partir daí, vive uma série de acontecimentos, encontros e desventuras. Em sua trajetória, Meister cruza com pessoas de diferentes classes sociais, o que possibilita Goethe traçar um elaborado perfil da sociedade da época. O enredo segue os passos do protagonista desde a sua juventude, até a maturidade, destacando as diversas etapas de seu processo de amadurecimento. Dessa forma, Goethe constrói um romance baseado na questão da formação do indivíduo, porém utilizando-se de um contexto histórico real. Luckacs afirma que o tema central da obra seria “a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta” (LUCKÁCS, 2000, p. 138).

Para o crítico húngaro, a obra de Goethe é um típico romance burguês, sendo esse um gênero individualista, focado no interior do sujeito, que possui projetos próprios. Um contraponto em relação à epopeia, que tratava de temas coletivos, de heróis que lutavam por um bem comum (Conf. LUCKÁCS, 2000, p. 141).

Luckacs posiciona o herói do Romance de Formação em condição intermediária entre aquele presente no que ele chama de Romance de Idealismo Abstrato, representado pela ação e vontade de intervenção no mundo e o herói pertencente ao Romance do Romantismo da Desilusão, marcado por uma atividade passiva e de contemplação diante da realidade. Assim, o protagonista do Romance de Formação (ou Educação como propõe Luckacs), tomando-se como exemplo o jovem Wilhelm Meister, surge como ponto de equilíbrio entre ação e contemplação, intervenção no meio e capacidade receptiva em relação a ele (LUCKÁCS, 2000, p. 141).

De acordo com Mazzari, na narrativa de Goethe, Meister expõe seus ideais e concepções que juntos formam uma espécie de manifesto do Romance de Formação,

por consistirem “motivos fundamentais do gênero como os de autonomia (formar-se a si mesmo), totalidade (formação plena) e, por fim, a harmonia (a inclinação irresistível por formação harmônica)” (MAZZARI *apud* GOETHE, 2006, p. 14).

A temática da formação do indivíduo reflete o fenômeno de evolução do romance. Para Bakhtin, “a criação de um novo tipo de romance no século XVIII é acompanhada por uma série de julgamentos particularmente significativos” (BAKHTIN, 2002, p. 402). Dentre as características presentes nessa nova fase do gênero, o autor destaca que “O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida.” (BAKHTIN, 2002, p. 402).

Apesar de possuírem diversas características em comum, os romances de formação podem apresentar enredos bastante heterogêneos, quando comparados entre si. Para Bakhtin:

Uns organizam-se em torno da ideia pedagógica da educação do homem, outros se desinteressam dela; uns seguem um plano rigorosamente cronológico, uma evolução no aprendizado do protagonista, e são quase totalmente isentos de enredo romanesco, outros, pelo contrário, organizam-se em torno de um enredo feito de aventuras elaboradas. As diferenças são ainda mais substanciais quando se trata da relação existente entre esses romances e o realismo e, sobretudo, com o tempo histórico real. (BAKHTIN, 1997, p. 236).

Em *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin estabelece uma classificação do Romance de Formação ou Educação (como prefere chamar) em cinco tipos. No primeiro deles, o tempo corresponde ao desenrolar da vida humana, da infância à velhice, passando pela juventude e maturidade. O autor o chama de “romance cíclico de tipo puro”. O segundo tipo pode ser chamado de “cíclico de experiência”. Ele apresenta um modelo de desenvolvimento típico, que retrata a transformação de um jovem idealista em um adulto sério e resignado. O terceiro modelo de romance de formação apontado é o biográfico, no qual a transformação do sujeito é individual, não pode ser generalizada e resulta de uma série de acontecimentos vivenciados pelo personagem. O quarto tipo é o que ele chama de “didático-pedagógico”. Ele mostra todo um processo educacional no sentido literal da palavra. Bakhtin afirma ser o quinto o mais relevante deles – o Romance de Formação realista. O autor considera que neste a transformação do homem está totalmente ligada à evolução histórica. Sendo assim, o personagem se cria juntamente com o mundo, suas ações são reflexo da formação da sociedade. Nesse

último tipo o autor enquadra *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe (Cf. BAKHTIN, 1997, p. 238 - 239).

Não é de surpreender que, nesse tipo de romance de formação, os problemas sejam expostos em toda a sua envergadura, pois que se trata da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, da iniciativa criadora. A imagem do homem em devir perde seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca numa esfera totalmente diferente, na esfera espaçosa da existência histórica. Este é o último tipo do romance de formação, o tipo realista. (BAKHTIN, 1997, p. 240).

Wilma Patrícia Maas, em sua obra *O Cânone Mínimo*, faz um estudo aprofundado do *Bildungsroman*, demonstrando a sua importância para a literatura alemã e como o gênero refletiu os ideais da classe burguesa no final do século XVIII. De acordo com Maas, “a transformação do homem pela cultura passou a ser a tônica dominante” naquele momento. (MAAS, 2000, p. 14). Para ela:

O *Bildungsroman* desvenda-se como instituição social, como um mecanismo de legitimação de uma burguesia incipiente, que quis ver refletidos seus ideais em um veículo literário (o romance) que apenas começara a se firmar. (MAAS, 2000, p.17).

Segundo a autora, a conceituação do termo *Bildungsroman* é complexa na medida em que envolve uma carga cultural, semântica e histórica. O verbo *bilden*, em Alemão, significa dar forma, formar, fabricar. A junção dos radicais *Bildung* (formação) e *Roman* (romance) é que dá origem ao termo. Maas aponta que esses termos “correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas” (MAAS, 2000, p. 13) e começam a ser utilizados no vocabulário acadêmico na segunda metade do século XVIII. A ensaísta destaca ainda que a procura pela evolução enquanto indivíduo, do jovem de família burguesa, e sua formação são fatores que despontam na sociedade simultaneamente ao amadurecimento do gênero romance.

Cíntia Schwantes, em seu texto *Narrativas de formação contemporânea*, concorda com Maas ao também pontuar a complexidade da conceituação do romance de formação. Segundo ela:

Em parte, isso se deve à principal característica do gênero: narrativizar o processo de formação de um/a protagonista. Isso porque o processo de formação de um/a jovem visa principalmente torná-lo/a um

membro integrado e produtivo de seu grupo social. (SCHWANTES, 2007, p.1).

Devido às circunstâncias peculiares do termo *Bildungsroman* e os diversos estudos a respeito de suas características determinantes, críticos como Maas restringem consideravelmente as obras pertencentes a esse gênero. Assim, o ideal é evitar-se o emprego do termo em análises contemporâneas, trabalhando com o conceito da narrativa de formação, que pressuponha a existência de um processo de transformação do sujeito.

Para Maas, existe um problema ao se tentar aplicar o conceito do romance de formação na literatura atual, pois o mesmo estaria restrito a um determinado momento da história, com suas implicações. Segundo a autora:

A grande circulação do termo *Bildungsroman* pelas literaturas nacionais europeias, e, mais recentemente, também pelas americanas, levou a uma superexposição do conceito. O recurso ao *Bildungsroman* passou a ser uma estratégia teórica e interpretativa capaz de abarcar toda produção romanesca na qual se representasse uma história de desenvolvimento pessoal. (MAAS, 2000, p.24).

A transformação interior pelo contato com o mundo; a capacidade de adaptação e o aperfeiçoamento através da experiência com o outro; a elevação moral; a melhora física; bem como os ritos de iniciação¹; são elementos constantes nas narrativas de formação.

A iniciação nas sociedades é composta de numerosas cerimônias, que se realizam no decorrer de vários anos. Não se trata simplesmente de um rito de passagem de um nível etário a outro. A iniciação dura longos anos e é progressiva, dividida em graus e composta de vários ritos. (MAAS, 2006, p.10).

As narrativas de formação pressupõem o desenvolvimento do sujeito, por disposição própria, através dos recursos existentes no meio. Assim, não seria característica do gênero uma transformação por necessidade de adequação ou imposição. Sobre o personagem do romance de formação, Luckacs afirma:

¹ Em seu texto, Maas afirma que os rituais de iniciação são eventos recorrentes nos romances de formação. Segundo ela, tais acontecimentos marcam uma fase de transformação do personagem preparando-o para uma nova etapa que está por vir (Cf. MAAS, 2006, p.10).

Sua ação tem que ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação. (LUCKACS, 2000, p.141).

O protagonista da narrativa de formação, à medida que vai percorrendo as etapas de sua evolução, tende a adquirir um sentido amplificado de existência, de lugar no mundo. Dessa maneira, a ideia de formação transpõe o âmbito individual e passa a configurar uma possibilidade de transformação do outro também.

Apesar de o desenvolvimento pessoal constituir o foco desse tipo de narrativa, o aspecto social sempre se fará presente, pois o crescimento se dará a partir da interação com os demais e com o ambiente no qual o protagonista está inserido. Mais do que isso: o indivíduo necessita da sociedade e não do isolamento para se desenvolver.

O fato de ser a sociedade estritamente patriarcal até meados do século XX contribuiu para uma entrada tardia da personagem feminina como protagonista nas narrativas de formação. Até então, os espaços destinados à expressão da mulher na sociedade eram extremamente escassos ou inexistentes. De qualquer maneira, cada vez mais a mulher se firmava com uma grande leitora de romances e, dessa forma, passava a constituir um público alvo interessante, que desejava ver nos livros um reflexo de seu cotidiano.

Embora ainda haja controvérsia a respeito da data de início da escritura de romances de formação com protagonista feminina, não é de causar espanto o fato de que o gênero só vai aproximar-se do modelo (paradigmático, portanto) que é o romance de formação com protagonista masculino já em pleno século XX. (SCHWANTES, 2006, p.15)².

Nas narrativas de formação, o conteúdo é privilegiado, e não a forma. Dessa maneira, os fatos que se sucedem durante a trajetória dos personagens é que são fundamentais para a definição da obra.

² As narrativas de formação, por constituírem desde o início um instrumento essencial de caracterização da sociedade, passam a ser uma forma de representação da identidade de grupos minoritários, como as mulheres. “Como sempre, quando se trata de grupos minoritários, a formação feminina é transgressiva. (...) uma protagonista feminina, para empreender uma trajetória de formação, precisa recusar a definição corrente de feminilidade.” (SCHWANTES, 2006, p.16).

Não há um elenco de passos obrigatórios em um romance de formação, mas um elenco de experiências, que podem variar, mas são equivalentes, pelas quais o protagonista precisa passar. São elas: uma viagem, que lhe permita alargar seus horizontes; conflito de gerações (caso contrário ele simplesmente seguiria os passos de seus pais, sem procurar nenhuma mudança significativa); dois casos de amor, um bem e o outro mal sucedido, que lhe permitam experimentar tanto o fracasso, quanto o sucesso; a escolha profissional, que lhe permita encontrar seus talentos e, ao mesmo tempo, seu lugar no grupo social; e a formação que o habilite a exercer a profissão escolhida. (SCHWANTES, 2006, p.15)³.

A formação propriamente dita implica um caminho, um percurso. É um processo histórico e temporal. Ela consiste na ideia de movimento em direção à maturação do personagem. O conteúdo do romance, segundo Luckacs, “é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (LUCKACS, 2000, p. 91).

1.2. NARRATIVAS DE VIAGENS

O itinerário percorrido pelo protagonista nos romances de formação muito se assemelha às narrativas de viagens, nas quais os personagens devem superar uma série de obstáculos para chegar ao destino final. Maria Alzira Seixo, em *Poéticas da Viagem na Literatura*, afirma que “a ideia da viagem integra potencialmente um conjunto nocional de componentes enraizadas na existência humana (v.g. partida, chegada, projeto, realização, caminho, travessia, finalização e retorno)” (SEIXO, 1998, p.12).

O *topos* da narrativa de viagem centra-se no deslocamento, na substituição de um lugar por outro à medida que se desenvolve um percurso. Para Seixo, “o movimento é o coração da viagem” (SEIXO, 1998, p. 13). Entretanto, essa transferência de lugares nem sempre constitui o foco da narrativa, dando-se destaque às paragens, que servem de pausa e articulação das diversas fases da viagem. Essas características podem ser observadas desde as primeiras obras literárias que abordam o tema da viagem.

A narrativa de viagem é um gênero bastante antigo, que remete à Antiguidade Clássica, mais precisamente à *Odisseia*, de Homero. Isso porque, segundo observa

³ Para as protagonistas femininas das narrativas de formação, muitas vezes se tornaria difícil a execução de todos esses passos até bem pouco tempo atrás, pois a autonomia da mulher não era considerada e ela vivia em função do homem. Sobretudo no âmbito profissional, a mulher vem ganhando destaque apenas nos últimos anos. Schwantes observa: “e para que precisaria de formação uma mulher, destinada a casar e cuidar da casa, do marido e dos filhos?” (SCHWANTES, 2006, p. 15).

Ianni, “na literatura, a viagem parece ser a metáfora mais frequente e diferenciada” (IANNI, 2003, p.26).

Entretanto, as viagens presentes nas narrativas modernas se diferenciam das antigas tanto nas condições em que são realizadas, como nas motivações. Apesar disso, se assemelham no fato de possuírem o deslocamento e a provação como elemento comum. Os infortúnios, aventuras, intempéries, perigos e frustrações ainda estão presentes em quase todas as narrativas de viagens e pode-se dizer que quanto mais “testado” for o viajante, maior será reconhecido o seu heroísmo e também maior será a ideia de liberdade. Segundo Ianni:

Na medida em que viaja, o viajante se desenraiza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras, inventar diferenças e imaginar similaridades. A sua imaginação voa longe, defronta-se com o desconhecido, que pode ser exótico, surpreendente, maravilhoso, ou insólito, absurdo, terrificante. Tanto se perde como se encontra, ao mesmo tempo que se reafirma e modifica. (IANNI, 2003, p.31).

Muitas vezes, a viagem se apresenta como uma metáfora de transformação do indivíduo, trazendo em si muitos significados, diversos encontros e paradas. O herói frequentemente se inquieta e se interroga com o que e quem vai encontrando pelo caminho.

A viagem pode ser uma longa faina destinada a desenvolver o eu. As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca ou foge. Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. (IANNI, 2003, p.26).

O tema do encontro é universal, bastante recorrente nas narrativas de viagens e se apresenta como elemento fundamental de auxílio na travessia. As situações de encontro estão presentes praticamente em todas as obras literárias, sejam elas com o próprio interior do sujeito ou com outros indivíduos. Sobre o encontro com o outro, Seixo destaca:

O outro enquanto entidade torna-se elemento constituinte fundamental da noção de travessia (e desejo dela, necessidade de imersão), que sem ele poderia restringir-se a um simples alargamento ou difusão. Também a entidade outro começa quando a travessia acaba, e por isso

participa na configuração da mudança como outra face da travessia, coparticipante da determinação do espaço na sua contaminação temporal, uma vez definida a dêixis integral (espaço x tempo) que faz desaparecer a margem quando se atingiu o seu termo. (SEIXO, 1998, p.24).

Em todos os encontros a situação temporal (ao mesmo tempo) está totalmente ligada à condição espacial (no mesmo lugar). Caso contrário, se não estivessem num dado lugar, ao mesmo tempo, o encontro se tornaria impossível. No que diz respeito à necessidade de adequação do tempo e do espaço, Bakhtin postula que:

A unidade indissolúvel (mas não a fusão) das definições temporais e espaciais traz ao cronotopo do encontro caráter elementar, preciso, formal e quase matemático. Mas, naturalmente, esse é um caráter abstrato. Pois o motivo do encontro é impossível isoladamente: ele sempre entra como elemento constituinte da composição do enredo e da unidade concreta de toda a obra e, por conseguinte, inclui-se no cronotopo concreto que o engloba. (BAKHTIN, 2002, p. 222).

O motivo do encontro tem valores diferentes em cada obra, bem como consequências diversas. O encontro pode ser desejável ou não, feliz, triste e até mesmo ambivalente, dependendo do contexto em que se insere. “Encontrar é portanto, e ainda, um modo de ver, e compreender, formulações da alteridade, da diferença e da excentricidade” (SEIXO, 1998, p.26). Além disso, algumas vezes o encontro adquire um sentido metafórico, podendo ser profundo e carregado de simbolismo. Com frequência, possui uma função na composição do texto, servindo de ponte, ponto de suspense e desfecho.

O encontro é um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo do epos (em particular do romance). Deve-se sobretudo notar a estreita ligação do motivo do encontro com motivos como a separação, a fuga, o reencontro, a perda, o casamento, etc., que são semelhantes pela unidade das definições espaço-temporais ao motivo do encontro. (BAKHTIN, 2002, p. 223).

Para Bakhtin, o tema do encontro, bem como os demais signos envolvidos na narrativa de viagem, como despedida, separação, perda, obtenção, busca e descoberta, pertencem ao que ele chama de “cronotopo da estrada”, que abrange os diversos acontecimentos que ocorrem durante o deslocamento dos personagens. Raras são as

obras literárias que não contém o motivo da estrada e muitas são aquelas inteiramente construídas sobre ela, com seus encontros e aventuras (Cf. BAKHTIN, 2002, p.223).

Nesse tipo de narrativa, o foco não é direcionado para um único problema e sim para as situações e encontros que aparecem ao longo da trajetória dos viajantes. A viagem, através da literatura, permite um caminhar pelo tempo e espaço, dando abertura a reflexões pessoais, históricas e sociais. O encontro com o outro, o diverso e o diferente propicia um complemento da identidade, aguça o questionamento moral e permite que se constitua o espaço dialogal. Para Ianni:

(...) o caminhante não é apenas um “eu” em busca do “outro”. Com frequência é um “nós” em busca dos “outros”. Há sempre algo de coletivo no movimento da travessia, nas inquietações, descobertas e frustrações dos que se encontram, tencionam, conflitam, mesclam ou dissolvem. (IANNI, 2003, p.28).

Os acontecimentos do percurso constituem o foco da narrativa de viagem, contribuindo para a “evolução” dos personagens. Em geral, essa transformação advém de um processo de autoconhecimento e também de descobrimento do mundo, expondo, em determinados momentos, uma visão crítica ao *status quo*. Contudo, diferentemente das narrativas de formação, nas quais o protagonista constitui o ponto de interesse, nas narrativas de viagens o foco é deslocado para os eventos que ocorrem na trajetória, conforme observa Bakhtin:

O herói, carente de traços particulares, é um ponto móvel no espaço e não constitui, por si só, o centro de atenção do romancista. Os deslocamentos no espaço — as viagens e, em parte, as aventuras e peripécias (de preferência de um tipo que põe à prova o herói) — possibilitam ao romancista mostrar e evidenciar a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade (países, cidades, etnias, grupos sociais, condições específicas de vida). (BAKHTIN 1997, p. 224).

Muitas justificativas, pretextos e ocasiões podem motivar o início de uma viagem, mas na maioria das vezes o indivíduo parte em busca de respostas, de um reencontro mais apurado consigo mesmo, de um propósito indefinido. Para Onfray, “no centro da viagem não há outra referência senão o eu” (ONFRAY, 2009, p. 78). De qualquer forma, toda viagem é iniciática, pois “Antes, durante e depois se descobrem verdades essenciais que estruturam a identidade” (ONFRAY, 2009, p.77).

Em um primeiro momento, as narrativas de viagens tendem a apresentar a viagem no sentido mais literal: como deslocamento geográfico. No entanto, à medida que a história vai se desenrolando, o protagonista tende a acumular experiências, convivendo com outras realidades e, assim, partindo para uma viagem interior que acaba por promover mudanças em seu íntimo, isso porque “A destinação de uma viagem não cessa de coincidir com o núcleo do ser e da identidade, impossível de romper” (ONFRAY, 2009, p.79).

O curso da viagem tende a alterar o pensamento e os sentimentos do personagem. Em cada tempo da narrativa, ele pode experimentar diferentes tipos de sentimentos, inclusive opostos, como amor, raiva, ciúme, angústia, compaixão, etc. Ao provar outras sensações, o viajante pode colocar em cheque as próprias convicções e por em jogo a sua identidade a cada momento.

Entretanto, mais uma vez contrapondo-se às narrativas de formação, nas narrativas de viagem o tempo tem uma representação pouco acentuada. Segundo Bakhtin, o romance de viagem ignora o tempo histórico, fazendo com que o foco seja direcionado unicamente para os acontecimentos, diferenças e contrastes (Cf. BAKHTIN 1997, p. 224). Seixo concorda com o autor ao afirmar que “a referência histórica não é, no entanto, a mais forte nos textos que se aferem pela problemática da viagem” (SEIXO, 1998, p. 18). Ainda para Seixo, viagem e tempo não andam juntos e sim paralelamente, ao contrário do deslocamento no espaço, que faz parte da viagem todo o tempo (Cf. SEIXO, 1998, p.18). Bakhtin esclarece que

O que caracteriza o tipo do romance de viagem é uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo apresenta-se como uma justaposição espacial de diferenças e contrastes; a vida é formada de uma sucessão de situações diferenciadas e contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitória-derrota, etc. (BAKHTIN, 1997, p. 225).

As incertezas, os imprevistos, o desconhecido e a diversidade cultural podem constituir importantes elementos no decorrer da viagem que cobram do indivíduo uma necessidade de adaptação, contribuindo para seu crescimento e mudança. Neste sentido, a narrativa de viagem, apesar de certas vezes apresentar características formais diversas, pode se fazer presente nos romances de formação (e isso acontece com certa frequência), visto que

A literatura de viagens distingue sentido em toda a restante da literatura, o que mostra a força de sua corrente; na ficção, nomeadamente, essa força é igualmente visível pela contaminação exercida em vários subgêneros ou em modalidades romanescas (o *bildungsroman*, o romance histórico, o romance marítimo). (SEIXO, 1998, p. 32).

Dessa forma, nos romances de formação, no romance histórico e no romance marítimo a viagem representa mais que um trajeto físico ou geográfico, pois constitui um meio de aprendizagem do indivíduo sobre si mesmo, da natureza e do outro, permitindo seu aprimoramento.

Em qualquer destes romances a viagem configura uma busca do sentido, que passa pela análise do percurso do sujeito no mundo, dos materiais que vai munido para esse percurso, entre os quais se situa a dimensão do outro, simultaneamente alimento e elemento metamorfoseador. (SEIXO, 1998, p.33).

Nesse contexto, o tema da viagem transpõe a simples ação de deslocamento, na medida em que significa uma transformação do viajante a partir de novas experiências e olhares. A viagem é uma forma de conhecimento e reflexão que possibilita um descobrimento interior profundo. Durante uma travessia, o viajante conhece não somente um mundo novo, como também se redescobre e se transforma.

1.3. ROAD MOVIE

Uma vez determinadas as características inerentes às narrativas de viagens e de formação, bem como a forma que esses estilos podem relacionar-se entre si, coloca-se em discussão a maneira como se articulam e dialogam na constituição de um outro gênero (desta vez cinematográfico): o *road movie*.

Os *road movies*, ou filmes de estrada, possuem histórias baseadas em travessias. São tramas que se desenrolam durante uma ou mais viagens. Seus elementos estão presentes desde as primeiras produções cinematográficas como em a *Viagem à Lua* (1902), de Georges Méliés, um clássico da ficção científica, que marcou os primórdios do cinema. O filme conta a história de viajantes que vão à Lua em uma nave espacial, são perseguidos por alienígenas e retornam para a terra em fuga. Na verdade, a conexão entre cinema e viagem já aparece no primeiro filme exibido - *A chegada do trem à*

estação de Ciotat (1895), dos irmãos Lumière, considerados os inventores do cinematógrafo.



Cena de *Viagem à Lua*

No final do século XIX e início do século XX, o cinema, ao lado da fotografia, constituía o meio pelo qual a população tinha acesso e saciava sua curiosidade sobre países distantes e lugares remotos, através de imagens. Nessa fase, o *travelogue*, um dos primeiros gêneros cinematográficos, era um importante meio de conhecimento do mundo. Os *travelogues* podem ser considerados os precursores do gênero documental e eram realizados por um viajante ou explorador, em geral, com narrativa em primeira pessoa. Não havia roteiro, apenas uma espécie de diário de viagem. Por serem obras de não ficção, traziam ao público várias imagens reais, fossem elas de paisagens estrangeiras ou de situações cotidianas de culturas distantes. Dessa forma, o cinema propiciava uma apropriação do mundo através das imagens.

Assim, os *travelogues* podem ser considerados como precursores do que hoje chamamos de *road movies*. Estes, portanto, estão ligados historicamente aos relatos documentais de viagens, evoluindo posteriormente através de roteiros ficcionais, embora, muitas vezes, conservando elementos de realidade. Não só isso; em certas vezes, os filmes de estrada de ficção derivam de documentários, como é o caso do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009)⁴, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, cuja intenção inicial era produzir um documentário que acabou virando uma narrativa ficcional.

⁴ O geólogo José Renato (Irândhir Santos) é enviado para realizar uma pesquisa sobre o desvio das águas de um rio no sertão nordestino. À medida que a viagem corre ele percebe um vazio e uma sensação de abandono, o que torna a viagem cada vez mais difícil. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt1500761/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 12/02/2014.

Retomando o contexto histórico, os filmes de estrada começam a ganhar espaço com o gênero *western*, os *bangue-bangues* americanos, que muitas vezes mostravam a luta entre brancos e índios. Para Watson, o *western* seria uma espécie de “progenitor” dos *road movies*, isso se dá, em parte, devido ao fato de ambos possuírem a “busca” como algo em comum (Cf. WATSON *apud* PAIVA, 2011, p. 42). O gênero *western* está ligado à ideia de apropriação do espaço, em especial nos Estados Unidos, onde as viagens rumo ao oeste significavam uma forma de colonização e exploração, a busca pelo ouro. Já nos *road movies*, em geral, a busca está mais relacionada a uma necessidade de libertação do espaço, seja familiar, do trabalho ou do sistema como um todo. Nesse contexto, surge também a ideia de transgressão dos personagens, com os “fora da lei”, sendo a viagem apontada como uma forma de fuga, a metáfora de um recomeço.

Segundo Laderman, o *road movie* tem origem nos Estados Unidos. Para ele, a estrada é um elemento essencial da sociedade americana, um símbolo universal do curso da vida, do desejo de movimento e de liberdade. (Cf. LADERMAN, 2002, p.2)⁵.

Sendo assim, o cinema de estrada surge oficialmente nos EUA, trazendo em si um caráter libertário e contestador, com os longas americanos *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967)⁶ e *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969)⁷, como um fenômeno anti sistema e contra o envolvimento na guerra do Vietnã, ainda no contexto pós-segunda guerra mundial.

(...) *Bonnie e Clyde* legitimava a violência contra o sistema, a mesma violência que ardia nos corações e mentes de centenas de milhares de oponentes frustrados da Guerra do Vietnã. Newman estava certo. *Bonnie e Clyde* era um filme-manifesto (BISKIND, 2009, p.51).

⁵ Os americanos são, de fato, atraídos pela estrada desde cedo. Muitas famílias têm o hábito de cruzar o país a bordo de *motor homes* ou *trailers*, passando esse costume através de gerações.

⁶ Bonnie Parker (Faye Dunaway) conhece Clyde Barrow (Warren Beatty), um ex-presidiário, 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, formando, mais tarde, uma gangue com outros cinco integrantes. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0061418/>. Acesso em: 12/02/2014.

⁷ Wyatt (Peter Fonda) e Billy (Dennis Hopper) são motoqueiros, símbolos da contracultura, que viajam de Los Angeles a New Orleans descobrindo a América na tentativa de chegar na Luisiana em tempo para o Mardi Gras (uma espécie de Carnaval). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0064276/>. Acesso em: 12/02/2014.



Cena de *Bonnie and Clyde*

No que diz respeito à caracterização do gênero, vários aspectos formais e estéticos podem definir o *road movie*, desde a utilização de estratégias encontradas nas narrativas de viagens até a de elementos visuais recorrentes. Certos ícones estão sempre presentes nos filmes de estrada, como veículos, postos de gasolina, paisagens e a própria estrada. Esses elementos de *mise-en-scène* podem, muitas vezes, constituir a base de desenvolvimento do enredo, porém funcionam como pano de fundo ou uma moldura, pois o foco é direcionado para a jornada dos personagens e os acontecimentos do percurso.

É fato observar que a imagem de um veículo em movimento, transportando um personagem em exílio, seja ele acompanhado ou não, somada a uma narrativa que retrata três momentos (pegar a estrada, estar na estrada e retornar à estrada) constitui a base da maioria dos *road movies*. Contudo, muitas podem ser as variações sobre esses elementos e vários filmes pertencentes ao gênero não apresentam essas situações em sua composição.

Em comum, o gênero costuma apresentar situações de crise, ruptura com as normas vigentes, subversão, exposição às intempéries, encontros, desencontros e partida em direção ao desconhecido. Os personagens saem de sua “zona de conforto” ou casa, que na verdade não costumam ser ambientes nos quais se encontram ou obtém compreensão. É o oposto disso. Muitas vezes, esse “lar” representa solidão. Pode-se considerar o contexto de crise familiar como uma das matrizes do *road movie*, na medida em que ela funciona como um motor que impele o sujeito a avançar para a estrada, movido por uma necessidade de mudança. Em *Na Estrada*, Strecker constata sobre o *road movie* que

Trata-se de um gênero que tem muito a ver com um mergulho no desconhecido, com a jornada de descoberta; e é parente da literatura de aventura. Em certa medida, uma expressão contemporânea do romance de formação. (STRECKER, 2010, p.25), grifos nossos.

As características inerentes ao romance de formação se fazem presentes na maioria *road movies*. É importante frisar que estes não podem ser definidos como romances de formação contemporâneos, na medida em que não possuem todos os aspectos necessários para tal qualificação. Entretanto, o cinema de estrada se apropria de diversos elementos essencialmente formadores em suas narrativas ao expor as transformações dos personagens a partir das experiências vividas no decorrer das viagens.

O cinema de estrada se utiliza dos princípios da narrativa de viagem ao permitir que os acontecimentos do percurso constituam o foco da trama, desencadeando uma série de mudanças nos personagens. Muitas vezes essas transformações derivam daquilo que o viajante vai encontrando pelo caminho e que é capaz de lhe tocar, como amores, amigos ou mazelas. Em certa medida, devido ao seu caráter realista, os filmes de estrada tendem a mostrar situações precárias ao longo do trajeto, conduzindo o espectador para um olhar crítico sobre determinado contexto histórico ou social.

No que diz respeito aos recursos estéticos, os filmes de estrada costumam utilizar um plano de câmera aberto em sua composição, demonstrando a imensidão da paisagem, em geral vista de cima, com planos gerais ou panorâmicos. Mas essa não é uma regra. Em muitos *takes*, os personagens são flagrados conversando no interior dos veículos que utilizam ou nos pontos de parada, como restaurantes, bares ou postos de gasolina. Quando utilizados planos mais intimistas ou fechados em diálogos, é possível um conhecimento maior dos personagens e suas reações frente aos desafios que surgem pela frente.

Outra prática bastante comum no cinema de estrada é a captura da imagem dos personagens através dos espelhos retrovisores do veículo. Esse recurso acaba por integrar o indivíduo à paisagem, refletindo aquilo que ele está deixando para trás. A fotografia, a gradação de cores e a trilha sonora também constituem elementos de grande importância para que o espectador mergulhe na obra e apreenda aquilo que o diretor deseja transmitir. Uma luz estourada e amarelada, por exemplo, pode ser utilizada quando se deseja passar a sensação de calor, de clima árido, como nos filmes

ambientados no sertão do nordeste. Já os tons frios e azulados são ideais para as cenas em que o frio deve transparecer, como em locações com neve.

Mas talvez seja a trilha sonora um dos elementos que mais receba cuidados da equipe de produção dos filmes de estrada. A música, em alguns casos composta especialmente para determinada obra, é capaz de definir o contexto da viagem, seja ela uma fuga, uma aventura, uma busca, demonstrando o estado de espírito do viajante (apaixonado, furioso, rebelde, etc.). Muitas vezes, essa trilha sonora é inserida no filme através do próprio rádio do veículo. Além disso, o rádio é utilizado em alguns filmes como fonte de notícia, propiciando a contextualização de um momento histórico real ou fictício.

Para Cohan e Hark, uma das características mais importantes do gênero *road movie* é a capacidade de propor uma reflexão sobre determinado momento histórico, ressaltando uma tendência estética realista (Cf. COHAN; HARK *apud* PEREIRA, 2012, p. 191). Dessa forma, esses autores associam a realização de alguns filmes com o contexto no qual estavam inseridos, citando como exemplo os filmes *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991)⁸ e *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994)⁹, produzidos na era Regan, que renovavam uma oposição ao comunismo.



Cena de *Thelma and Louise*

⁸ Louise (Susan Sarandon) é garçonete e Thelma (Geena Davis) é uma jovem dona-de-casa. Cansadas da vida monótona que levam, as amigas resolvem largar tudo e pegar a estrada. Durante a viagem, Louise mata um homem para defender a amiga e elas decidem fugir para o México, mas acabam perseguidas pela polícia americana. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0103074/>. Acesso em: 12/02/2014.

⁹ Mickey Knox (Woody Harrelson) e Mallory Knox (Juliette Lewis) são duas vítimas de infâncias traumáticas que se tornam amantes e assassinos em série que se transformam em atração através da imprensa sensacionalista. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0110632/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 12/02/2014.

O reconhecimento do cinema de estrada enquanto gênero levanta uma série de questões relativas a quais seriam as suas características determinantes no que se refere à linguagem cinematográfica. A primeira questão a ser levantada talvez seja o fato de o gênero *road movie* trazer em si um caráter essencialmente realista, diferentemente da maioria das obras cinematográficas de narrativas clássicas, principalmente as hollywoodianas.

Alguns estudiosos, como Alvarenga, Lorena e Botelho, propõem um estudo das matrizes da linguagem cinematográfica baseado na semiótica peirceana. De acordo com esses estudos, as matrizes podem ser divididas em três, sendo elas: clássica, vanguardista e realista (Cf. ALVARENGA; LORENA, 2009, p.3) e (Cf. BOTELHO, 2010, p.48).

A matriz clássica segue um padrão próprio, com foco em um personagem central e possui um código rígido com símbolos e regras determinados. O enredo conta com uma sequência narrativa cronológica, pautada pelas regras de continuidade semelhante aos textos teatrais e literários, com eventuais retomadas, para que o espectador possa se reiterar dos acontecimentos da trama.

O espectador do cinema clássico é capaz de conhecer os personagens e as funções de estilos mais prováveis. Ele possui normas e regras internalizadas, e assim, se torna capaz de “prever” os acontecimentos. (...) O simples fato de “adivinhar” o que vai acontecer já é capaz de gerar um enorme prazer estético ao espectador. Enquanto no cinema clássico tudo é “dado” ao espectador, exigindo o mínimo de esforço mental, no cinema realista isso não ocorre. (BOTELHO, 2010, p. 50).

A matriz vanguardista inicia-se como um movimento de ruptura com o paradigma clássico. São produções experimentais que não possuem um caráter comercial, feitas pela necessidade de expressão, de contestação de um sistema ou modelo. Nos filmes de vanguarda, muitas vezes a própria produção audiovisual passa a ser o tema do filme, deixando de lado um enredo estruturado para dar lugar a sequências de pura experimentação. Um exemplo da matriz vanguardista é a obra surrealista *Um Cão Andaluz* (1929)¹⁰ de Luis Buñuel e Salvador Dalí. O filme, repleto de elementos oníricos, mostra acontecimentos fora de ordem natural e é carregado de cenas

¹⁰ Em uma sequência surrealista de Luis Buñuel e Salvador Dalí que remete a um sonho, o olho de uma mulher é cortado aberto enquanto a lua se move na mesma direção que a faca através do olho. A expressão francesa "formigas nas palmas das mãos" (que significa que alguém está "ansioso" para matar) é mostrada literalmente. Objetos listrados são usados repetidamente para conectar cenas. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0020530/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 12/02/2014.

metafóricas, propiciando um rompimento com a lógica e linearidade, tão presentes no movimento clássico.



Cena de *Um Cão Andaluz*

A linguagem cinematográfica realista surge a partir da estética neorrealista italiana¹¹. Cineastas como Roberto Rossellini pregavam uma espécie de cinema crítico político e social, que representava o cotidiano da população carente italiana em um contexto pós-guerra. Nessa fase, os diretores buscavam os cenários reais como ruas e vilas para suas locações, saindo dos grandes estúdios e dando à trama algo de realidade. Muitas vezes, não utilizavam atores profissionais, convocando os moradores da região onde era rodado o filme. O enredo desses filmes, em geral, não possui uma narrativa linear, sendo composto de pequenas histórias interligadas ou não.

A matriz realista se molda por uma atitude “minimalista” tanto em relação a narrativa quanto em relação a decupagem. Trata-se, antes de mais nada, daquilo que Robert McKee chama de “minitramas” ou, para roubarmos o nome de um filme de Carlos Sorin, “histórias mínimas”. Tais histórias tendem a se concentrar menos nas ações dos personagens do que no modo como um personagem reage ao que faz ou ao que acontece ao seu redor. (ALVARENGA; LORENA, 2009, p. 6).

A partir do neorrealismo italiano consolida-se então a matriz de linguagem realista, na qual se pode inserir a maioria dos *road movies*. Esta se caracteriza pela

¹¹ Um dos filmes de maior sucesso no período foi *Rocco e Seus Irmãos* (1960) de Luchino Visconti que conta a história de Rocco e seus quatro irmãos que ao se mudarem para Milão levam uma vida aparentemente comum até que Rocco e seu irmão Simone se envolvem com uma mesma mulher (uma prostituta) e entram em conflito. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0054248/?ref_=nv_sr_1. Acesso em: 12/02/2014.

adoção de uma estética minimalista, de contemplação e registro, quase ao estilo documental. Os filmes realistas buscam adequar a trama ao contexto histórico exterior e direcionam o foco para o que acontece ao redor dos personagens e como eles reagem a esses estímulos. Mesmo ao espectador é cobrada certa correlação entre o que ele vê e o que está acontecendo no mundo real. “Os filmes realistas são geralmente aqueles em relação aos quais o espectador, acostumado com a narrativa clássica, dirá: Mas não acontece nada!” (BOTELHO, 2010, p. 50).

Muitos *road movies*, como *Na Estrada* (Walter Salles Jr., 2012), não possuem uma narrativa clássica com começo, meio e fim, na qual existe um problema inicial, a busca pela resolução deste problema e um final definido. Nesses filmes, existe um estado inicial, uma série de aventuras, percalços e desafios e um final com retorno ao estado inicial. O desenvolvimento do filme se dá em função do deslocamento dos personagens em relação ao tempo e espaço.

Laderman destaca que essa estrutura de enredo desconexa, juntamente com uma narrativa com final em aberto, fazem com que o *road movie* se distancie das narrativas clássicas. Ainda segundo Laderman, a própria viagem já é um fim em si mesmo, não havendo, dessa forma, uma necessidade de justificativa ou propósito para que ela ocorra. (Cf. LADERMAN, 2002, p.2).

Nos *road movies*, existe uma preocupação com a imagem em si, não no sentido de reproduzir o real e explorar somente a ação, mas em construir uma imagem capaz de invadir o pensamento, estimular a reflexão e novas possibilidades de leitura. Em *Cinema – A imagem-movimento* Deleuze afirma que no período pós-guerra o cinema clássico sofre uma crise da imagem-ação, com um desprendimento das narrativas lineares e com a presença do acaso como fio condutor. “O que substituiu a ação, ou a situação sensório-motora, foi o passeio, a perambulação, a contínua ida e vinda”. (DELEUZE, 1983, p.253).

Em primeiro lugar, a imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva. Os personagens são múltiplos, com interferências fracas, e se tornam principais ou voltam a ser de novo secundários. (DELEUZE, 1983, p.252-253).

Nos *road movies* clássicos, como *Bonnie and Clyde*, a trama possuía como foco as cenas de ação, com fugas e perseguições. Já em filmes de estrada contemporâneos, como *Central do Brasil* (Walter Salles Jr., 1998), existe uma comunhão dos sentidos

entre a consciência dos personagens, suas ações e a percepção dos espectadores. Nos filmes de estrada atuais, os protagonistas são indivíduos complexos, múltiplos e imprevisíveis, assim como as cenas que se sucedem. Para Deleuze:

A perambulação encontrara na América as condições formais e materiais de uma renovação. Ela se dá por necessidade, interior ou exterior, por necessidade de fuga. Mas agora perde o aspecto iniciático que possuía na viagem alemã (ainda nos filmes de Wenders) e que conservava, apesar de tudo, na viagem *beat* (*Easy Rider*, de Dennis Hopper e Peter Fonda). Tornou-se perambulação urbana e desligou-se da estrutura ativa e afetiva que a sustentava, orientava, lhe atribuía direções, ainda que vagas. (DELEUZE, 1983, p.253-254).

No mundo moderno, existe um consenso entre os estudiosos (cf. PAIVA, 2001, p.44) que apontam o romance *On the Road*, de Jack Kerouac, como um marco inicial do gênero *road*, escrito no contexto norte-americano pós-segunda guerra.

A matriz literária e cultural de Kerouac também tem outras raízes históricas. De uma perspectiva internacional, liga-se à rebeldia do francês Arthur Rimbaud (1854-91), que utilizou a aventura, a errância e a deriva pessoal como fundamentos para sua poesia. (STRECKER, 2010, p. 37).

Kerouac escreveu o romance a partir de suas aventuras pessoais, entre as décadas de 1940 e 1950, motivado pelo *Jazz*, que na época era um estilo musical em formação. Ele percorreu os Estados Unidos diversas vezes, sozinho e na companhia de amigos, registrando suas experiências, que anos mais tarde dariam origem ao livro.

O escritor sentia-se desabrigado e alienado em sua própria terra, banido para as margens da sociedade, enxergando a vida da estrada. São elementos que fazem de *On The Road* também um livro político. (STRECKER, 2010, p.49).

O autor escreveu um diário que deu origem a um manuscrito, um rolo de trinta e seis metros de papel, sem capítulos, parágrafos e com pontuação econômica. Tentou publicar o texto por seis anos sem sucesso, até encontrar uma editora interessada. A versão original foi considerada muito ousada, com excessivas referências ao uso de drogas e sexo. Na versão publicada foram suprimidos alguns episódios para permitir que o texto pudesse agradar a um maior número de leitores. O livro teve uma repercussão surpreendente. Na obra, os personagens personificam a contracultura do

país, remetendo a uma juventude rebelde e ansiosa por mudanças, celebrando a composição multifacetada da sociedade americana.

Sua narrativa confessional, hipnótica, ritmada, repleta de metáforas e neologismos, significou um mergulho na América orgulhosa que revisava seus valores, colocava à prova os mitos fundadores da nação. (STRECKER, 2010 p. 35).

Para muitos, o livro foi um dos precursores da produção *beat*, junto a outros representantes, como o poema *Uivo*¹², de Allen Ginsberg¹³; obras que renovaram a tradição cultural de toda uma geração.

É possível afirmar que, através da representação da estrada, com seus diversos encontros no percurso, imprevistos e desafios os *road movies* propõem uma releitura das narrativas de viagens e demonstram, utilizando recursos realistas, como uma viagem pode iniciar um processo de transformação do indivíduo.

As crises de identidade, conflitos internos ou familiares, a necessidade de fuga, a promessa de um encontro funcionam como motivadores iniciáticos, porém o foco do *road movie* estará sempre nos acontecimentos do percurso e nas mudanças advindas desses incidentes, seja no rumo da viagem ou até mesmo no caráter dos personagens.

Confrontando e representando a realidade, os *road movies* exploram uma linha tênue entre a ficção e o documentário, através de locações externas que retratam imagens reais e aproximam o espectador com uma visão mais participativa. A estrada aparece, assim, como elemento revelador, da realidade e da busca, pleno de surpresas, com o poder de transformar a vida dos indivíduos que a percorrem.

¹² *Howl*, título original em inglês. O poema faz parte do livro *Howl and others poems*, de 1956. É considerado um dos poemas mais significativos da geração *beat*. O poema ganhou uma versão para o cinema com o título original de *Howl* (2010) dirigido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman. O filme mostra um trecho da vida do poeta Allen Ginsberg (James Franco) quando ele é processado, acusado de pornografia em sua obra.

¹³ Sobre o encontro de Cassady e Ginsberg, Kerouac escreveu: “Um par de olhos penetrantes relampejou ao cruzar com dois outros olhos penetrantes... o santo vagabundo (Neal Cassady) e o grande e angustiado poeta vagabundo que é Allen Ginsberg”. (KEROUAC, 2012, p.129).

2. A TRADIÇÃO E O MOVIMENTO DA RETOMADA NO CINEMA DE WALTER SALLES JR.

No leste do meu passado, havia uma estrada que se distanciava, vista pela janela traseira de um carro. É a primeira imagem que me lembro. Devia ter uns dois anos de idade naquela época.

Walter Salles Jr.

2.1. O CINEMA NACIONAL E O SURGIMENTO DO MOVIMENTO DA RETOMADA

O cinema surgiu no Brasil poucos anos depois da sua criação pelos irmãos Lumière, na França, em 1895. De acordo com Frantjesco Ballerini em *Cinema Brasileiro no Século 21*, segundo relatos históricos, o cinema foi trazido para cá pelos imigrantes italianos no final do século XIX (Cf. BALLERINI, 2012, p. 17). O responsável pela introdução do cinematógrafo no Brasil foi o italiano Affonso Segretto, que filmou cenas do Rio de Janeiro em 1898¹⁴.

Já no início do século XX, o Rio de Janeiro, sede da capital federal, torna-se um grande mercado de entretenimento, onde pequenos filmes são produzidos em larga escala e exibidos para a população que cada vez mais demanda por momentos de lazer. Segundo Ballerini:

Apesar da preocupação moralista de uma parcela mais conservadora dos brasileiros, o cinema se tornou rapidamente um espetáculo de massas nos grandes centros urbanos, e diversos documentos da época, mostrando expressões de entusiasmo, saudações e homenagens ao novo veículo, comprovam isso. (BALLERINI, 2012, p. 18).

Assim, o período entre os anos de 1907 e 1911 é considerado por muitos como a *belle époque* do cinema nacional, de acordo com Ballerini. O autor atribui essa fase próspera do cinema brasileiro ao fato de o mercado internacional (Hollywood) ainda não ter se organizado como monopólio, o que aconteceria somente após a Primeira Guerra Mundial (Cf. BALLERINI, 2012, p. 19).

Já os anos 30 são marcados pelo surgimento do cinema falado e também pela introdução do cinema internacional no Brasil, iniciando a concorrência que perdura até

¹⁴ Com informações do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Disponível em: <http://dc.itamaraty.gov.br/cinema-e-tv/historia-do-cinema-brasileiro>. Acesso em: 26/11/2013.

os dias de hoje. Dessa fase são destaques as chanchadas do estúdio Cinédia, a criação do “mito” Carmem Miranda e ainda o diretor mineiro Humberto Mauro, responsável pelo avanço e sofisticação da linguagem cinematográfica com a produção do filme *Ganga Bruta* (1933)¹⁵. No final da década de 40 a criação do estúdio Vera Cruz representa a busca por um cinema mais elaborado, por parte dos cineastas, que almejavam concorrer com as produções internacionais. O estúdio faliu em 1954, mas antes teve seu momento de glória quando o filme *O Cangaceiro* (1953)¹⁶, de Lima Barreto, foi premiado no festival de Cannes¹⁷.



Cena de *O Cangaceiro*

A partir da década de 50 o cinema nacional também é marcado por períodos de grande expressividade. Entre 1955 e 1968, a fase denominada de Cinema Novo é caracterizada, segundo Ismail Xavier, por um diálogo com a tradição literária e por produções a partir de obras adaptadas (Cf. XAVIER, 2001, p.18). Nesse período, a produção buscava documentar as sociedades marginais e mostrar a dura realidade do sertanejo. São obras de destaque dessa fase: *Vidas Secas* (1963)¹⁸, de Nelson Pereira dos

¹⁵ Um homem mata sua esposa na noite de núpcias após descobrir que ela foi infiel. Ele é absolvido, enriquece e se apaixonou por uma jovem inocente Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0024049/>. Acesso em: 12/02/2014.

¹⁶ O bando de cangaceiros do capitão Gaudino (Milton Ribeiro) semeia o terror pela caatinga nordestina. É neste contexto que a professora Maria Cláudia (Vanja Orico), raptada durante um assalto do grupo, se apaixonou pelo pacífico Teodoro (Alberto Ruschel). O forte amor entre os dois gera grande conflito no bando. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-15751/>. Acesso em: 18/12/2013.

¹⁷ Com informações do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Disponível em: <http://dc.itamaraty.gov.br/cinema-e-tv/historia-do-cinema-brasileiro>. Acesso em: 26/11/2013.

¹⁸ Uma família miserável tenta escapar da seca no sertão nordestino. Fabiano (Átila Iório), Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), seus dois filhos e a cachorra Baleia vagam pelo sertão à procura de um lugar melhor para viver, com comida e trabalho, já quase sem esperanças. Adaptação da obra de Graciliano Ramos. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0057654/plotsummary?ref_=tt_ov_pl. Acesso em: 12/02/2014.

Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)¹⁹ de Glauber Rocha e *Menino de Engenho* (1965)²⁰, de Walter Lima Jr.

Após esse período, surge o cinema denominado “Boca do Lixo”, entre os anos de 1968 e 1973, com forte crítica à política e abordagem mais próxima à cultura de massa do cinema norte-americano. O filme mais lembrado do período é *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)²¹, de Rogério Sganzerla, película que retrata o violento universo urbano, o lixo e a sociedade de consumo degradada. Para Ballerini, o filme marca o início do período do Cinema Marginal (Cf. BALLERINI, 2012, p.30). Ismail Xavier aponta em relação à década de 1960:

No final da década, a estética da fome do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada estética do lixo, na qual câmara na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto e branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto. (XAVIER, 2001, p.17).



Cena de *O Bandido da Luz Vermelha*

A partir da década de 1970, a estatal Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) passou a atuar como promotora e distribuidora dos filmes nacionais. Dessa forma,

¹⁹ Relato das aventuras do pistoleiro Antonio das Mortes (Maurício do Valle) e como ele testemunha a descida do vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) de uma vida de trabalhador comum para uma vida de crime, juntando-se a quadrilha de inimigo jurado de Antonio. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0058006/plotsummary?ref_=tt_ov_pl. Acesso em: 12/02/2014.

²⁰ Após a morte da mãe, o menino Carlinhos (Sávio Rolim) é enviado para o engenho Santa Rosa para ser criado pelo avô e pelos tios. Lá ele testemunha a chegada de um novo tempo, com o advento das modernas usinas de açúcar e as transformações econômicas e sociais pelas quais passa a produção canavieira. Adaptação da obra de José Lins do Rego. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-16780/>. Acesso em: 18/12/2013.

²¹ A história de um famoso criminoso, chamado “O Bandido da Luz Vermelha” por usar sempre uma lanterna vermelha em seus assaltos durante a noite. Agindo sozinho, ele também costumava violentar mulheres. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0144782/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 12/02/2014.

o Estado, que anteriormente censurava grande parte dos filmes da Boca do Lixo, mudou seu posicionamento, chegando inclusive a patrocinar alguns cineastas. Com isso, as bilheterias registraram um público recorde. Pode-se afirmar que esses foram os “anos dourados” do cinema nacional até então²².

A década de oitenta trouxe a popularização da televisão e do vídeo cassete, o que acabou desviando o público das salas de cinemas. Além disso, o governo restringiu os trabalhos da Embrafilme, enfraquecendo a produção cinematográfica.

A quase extinção do cinema nacional finalmente se deu no governo Collor, no início da década de 90. As entidades encarregadas de apoiar o cinema nacional, como a Embrafilme (que financiava, coproduzia e distribuía os filmes nacionais) e o Concine (responsável pela fiscalização da indústria cinematográfica no Brasil e pela obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais) foram extintas, dificultando a produção cinematográfica no Brasil. Além de extinguir as duas entidades, o presidente Fernando Collor transformou o Ministério da Cultura em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República²³ e acabou com todas as políticas culturais até então desenvolvidas pelo Estado.

É fato observar que o modelo de gestão praticado pela Embrafilme, com patrocínio direto do Estado, era motivo de crítica por parte dos cineastas e da população, influenciada pela mídia. Existia uma forte campanha contra a entidade que apontava problemas relacionados a uma má administração, predomínio de projetos acatados por influência política e jogos de interesse e ainda um não cumprimento dos acordos²⁴. Entretanto, o fim da entidade, sem que fosse proposto um novo modelo, acarretou uma queda drástica na produtividade cinematográfica, fazendo com que fosse lançado apenas um filme brasileiro em 1991²⁵, sendo que na década anterior eram lançados, em média, mais de setenta filmes ao ano. Segundo Lúcia Nagib em *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*

²² A adaptação do romance de Jorge Amado *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), dirigido por Bruno Barreto, superou a marca de dez milhões de espectadores. Outro grande sucesso da década foram os filmes dos Trapalhões que, pela primeira vez, levavam as crianças aos cinemas.

²³ Com informações do Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/historico>. Acesso em: 03/01/2014.

²⁴ Com informações da Secretaria do Audiovisual. Disponível em: <http://www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>. Acesso em 26/11/2013.

²⁵ O único filme lançado naquele ano foi *A Grande Arte*, estreia de Walter Salles Jr. como diretor de longa metragens. O filme foi uma coprodução com os Estados Unidos, todo falado em inglês e com atores estrangeiros no elenco.

Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro. Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que já claudicava, mas permanecia como o principal sustentáculo do cinema brasileiro. (NAGIB, 2002, p.13).

A escassez na produção acabou gerando uma mobilização por parte dos cineastas que procuravam novas alternativas para continuar fazendo cinema. Essa articulação fomentou o diálogo entre cinema e Estado, culminando na criação das leis de incentivo e no Movimento da Retomada. “É fácil constatar que as leis de incentivo, os prêmios e particularmente a Lei do Audiovisual proporcionaram uma abertura democrática no panorama cinematográfico nacional”. (NAGIB, 2002, p.14).

Em 1992, o então presidente Fernando Collor, pressionado pelos artistas e cineastas, sancionou a Lei do Audiovisual²⁶, que incentivava a produção através da renúncia fiscal de empresas privadas. Os cineastas captavam recursos para desenvolver seus projetos enquanto as empresas obtinham retorno na mídia e redução nos impostos. Em seguida, surgiram a Lei Rouanet e o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro que, finalmente, possibilitaram o pleno retorno da produção nacional e o então chamado Movimento da Retomada. Sobre o Prêmio Resgate, Lúcia Nagib explica:

Em três seleções promovidas entre 1993 e 1994, o Prêmio Resgate contemplou um total de 90 projetos, que foram finalizados numa rápida sequência. Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de boom. A Lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno. (NAGIB, 2002, p.13).

O Cinema da Retomada, em geral, é compreendido dentro do período de governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, a partir da aprovação da Lei do Audiovisual²⁷. Contudo, para se entender melhor o movimento, é necessário buscar suas raízes ainda nos governos Collor e Itamar Franco.

²⁶ “A Lei do Audiovisual - esquema de isenção fiscal que faculta às empresas um mecenato feito às custas do próprio governo - é o grande suporte do cinema, oferecendo uma moldura para a liberdade de estilo (desde que se tenha acesso mundano) e de classe aos canais para captar recursos junto a empresas ou a governos locais que procuram favorecer a descentralização” (XAVIER, 1999, p.81).

²⁷ Lei n.º 8685/93, de 20 de julho de 1993, criou incentivos fiscais que permitem o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. Disponível em: http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/artigos/LEI_AUDIOVISUAL.pdf. Acesso em 18/12/2013.

O início década de 90, marcado pelo caráter neoliberal e pelos discursos de globalização, era o palco ideal para uma integração entre o cinema, televisão e a publicidade. Dessa forma, é característica predominante do período pré Retomada uma sinergia entre esses três campos, promovendo uma onda de produção baseada na linguagem criativa da propaganda, que muitas vezes se beneficiava de fórmulas ou atores de sucesso da televisão.

Uma das produções símbolo do período foi *A Grande Arte* (1991)²⁸, dirigido por Walter Salles Jr., com codireção de Daniela Thomas. O filme, todo falado em inglês, com elenco internacional, se enraíza em um sonho de internacionalização e se distancia do Brasil real. Apesar de possuir belas paisagens do Rio de Janeiro, no melhor estilo publicitário característico do período, o filme poderia se passar em qualquer cidade do mundo, sem correspondência com a realidade do país. Afinal, era esse o espírito da época. O filme nada mais era do que o reflexo de um país que olhava pra fora.

Essa nova onda do campo cinematográfico teve como pano de fundo o neoliberalismo do governo Collor. O então presidente foi responsável pela abertura do mercado às importações sem grandes preocupações com o produto nacional, o que também era visível com relação às produções culturais. Dessa forma, extinguiu-se a obrigatoriedade da cota de exibição dos filmes nacionais e houve uma diminuição considerável na fiscalização sobre a entrada dos filmes estrangeiros. Ainda nesse contexto, o país entrava em uma nova fase do capitalismo, com foco no consumo de bens materiais e culturais, com um público cada vez mais ávido por novidades, de preferência vindas de fora.

Até esse momento, o Estado possuía uma ligação muito próxima com o cinema nacional, com medidas que asseguravam a produção e distribuição dos filmes. Entretanto, após o decreto da medida provisória 151²⁹, há uma ruptura dessa relação, desestruturando o campo cinematográfico.

Através do filme *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, de 1995, é possível traçar um bom paralelo desse momento histórico. Apesar de ser produzido após o governo Collor, durante a retomada, o filme remete aquele período,

²⁸ Peter Mandrake (Peter Coyote) é um fotógrafo americano que está no Rio de Janeiro e aprende a arte do manuseio de facas para vingar a morte de uma de suas modelos. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0101834/>. Acesso em: 12/02/2014.

²⁹ Medida Provisória 151, de 15 de Março de 1990. Através da Medida extinguíram-se autarquias e fundações como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Concine (responsável pelo controle da obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/151.htm. Acesso em 18/12/2013.

com foco na desilusão e no golpe sofrido por várias camadas da sociedade após o confisco. A caracterização de determinados momentos históricos são recorrentes na obra de Salles. “Nesse, ele tomava um período de ruptura (a época Collor) para ir atrás de um país perdido que se tornava estranho ao imaginário dos próprios cidadãos.” (ORICCHIO 2003, p.137).

A ação do filme é localizada durante o governo Collor e demonstra, através do enredo, como aquele período significou um momento de apatia, insegurança e frustração. Era o reflexo do que sentia o campo cinematográfico na ocasião. O filme utiliza-se da fotografia em preto e branco para narrar uma história atrelada ao momento político-econômico de recessão pelo qual o Brasil passava. Na obra, Paco (Fernando Alves Pinto) é um jovem ator que parte para Portugal em busca de novas experiências após ter perdido sua mãe, falecida durante um noticiário na TV, que anunciava o confisco da poupança imposto pelo governo.

Tendo em vista a desfavorável situação política e econômica interna, a fuga para o exterior parecia realmente uma solução plausível, assim como fez o protagonista do filme. Além disso, a política neoliberal globalizante estimulava a sensação de não lugar, de perda de referência e de um mundo sem fronteiras, o que acabou propiciando a formação de parceria para coproduções internacionais no campo cinematográfico.

Terra Estrangeira apresenta diversos questionamentos críticos relacionados ao momento pelo qual passava o país e algumas cenas podem representar uma referência direta à situação do cinema nacional no período. Entre elas destacam-se a cena em que Manuela, mãe de Paco, vivida por Laura Cardoso, morre em frente ao televisor e que pode, de certa forma, remeter à morte do cinema nacional. Outra cena, em que uma das personagens tenta vender seu passaporte e recebe a resposta de que o documento brasileiro não tem valor, revela o descrédito do país e conseqüentemente a desvalorização do produto cultural nacional. Por fim, a cena que mostra um barco encalhado no porto, ao som da música “*Vapor Barato*” que diz “um dia eu volto quem sabe” pode ser entendida como uma referência aos cineastas que foram embora ou partiram para coproduções internacionais e que têm vontade de retornar ao Brasil.

Não é certo que esse paralelo entre as cenas do filme e o cenário frustrante no qual se encontrava o cinema brasileiro naquele momento tenha sido realmente planejado pelos produtores, mas é importante destacar que, após o fim da Embrafilme, ideias sobre a morte do cinema nacional, o descrédito e a busca de possibilidades fora do país estiveram presentes no campo cinematográfico.

A falta de propostas coletivas, a desorganização e o não cumprimento dos acordos, inclusive os de coproduções internacionais, gerou uma total estagnação que levou à sensação de morte do cinema brasileiro. Mesmo os cineastas que haviam conseguido alguma verba do setor privado ou aqueles dispostos a arcar com parte da produção, ficaram impossibilitados de dar continuidade aos projetos, uma vez que todo o dinheiro havia sido confiscado pelo governo. Dessa forma, só restavam aos cineastas a migração para a televisão ou publicidade ou ainda a fuga para outras profissões, diante da falta de propostas e soluções coletivas.

Entretanto, no final do ano de 1990, pressionado com a desaprovação do plano econômico pela população, o presidente Collor decide alterar alguns cargos da Secretaria de Cultura, promovendo uma renovação na área ao nomear Sérgio Paulo Rouanet³⁰. Assim, o governo buscou novas alianças com intelectuais e a nomeação foi bem vista por artistas e produtores de cultura.

Uma das primeiras ações do novo secretário foi reunir-se com os artistas e ouvir suas demandas. “A principal reivindicação dos produtores culturais foi a volta da lei de incentivos fiscais (a lei Sarney), que havia sido extinta por Collor” (MARSON, 2006, p.43).

Rouanet apresentou uma nova proposta para a área cultural poucos meses após assumir o cargo, que consistia em uma proposta revitalizada da Lei Sarney, baseada na dedução do imposto de renda, mas que continha medidas³¹ para restringir as irregularidades da antiga lei.

Em 09 de agosto de 1991 a secretaria anunciou o “Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC”, que viria a ser chamado de Lei Rouanet³². O programa foi aprovado pelo Senado e pelo Congresso somente no mês de dezembro. A Lei Rouanet estimulava investimentos e doações a todo tipo de expressão cultural e a produção no cinema poderia ser financiada através de contribuições dedutíveis do imposto de renda.

A princípio, o PRONAC foi bem recebido pelos cineastas, mas logo surgiram reivindicações no sentido de elaborar uma estratégia protecionista para assegurar a produção e exibição dos filmes nacionais. Resultando das discussões em torno do

³⁰ “Rouanet é diplomata, doutor em ciência política e pesquisador cultural, tinha melhor trânsito junto aos meios acadêmicos e culturais, e sua entrada no governo foi bem aceita.” (MARSON, 2006, p.43).

³¹ A principal diferença entre a Lei Rouanet e a Lei Sarney é a obrigatoriedade de aprovação dos projetos pelo governo federal, com avaliação do mérito, do orçamento e da viabilidade financeira.

³² A Lei Rouanet ou Lei de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313) foi promulgada em 23 de dezembro de 1991. Entre suas justificativas estavam possibilitar o acesso à cultura; o estímulo à regionalização da produção cultural e a promoção da diversidade. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cultura/2009/11/lei-rouanet>. Acesso em: 26/11/2013.

programa, surge uma proposta de legislação específica para o campo cinematográfico, que incluía medidas de proteção da produção e distribuição nacional. Assim, no final do ano de 1992, no governo de Itamar Franco, é criada a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual, que antecede a criação da Lei do Audiovisual³³ no ano seguinte.

A partir da criação da lei, após um período de grande crise, o cinema brasileiro começa a se recuperar, conquistando o respeito do público e ganhando visibilidade, inclusive no cenário internacional. Esse movimento de resgate foi denominado de Cinema da Retomada. Não se tratava de um movimento que apresentasse uma nova estética para o cinema nacional ou tampouco era uma reunião de cineastas interessados em inaugurar uma nova era. Na realidade, o Cinema da Retomada surgiu graças à nova política cultural que entrava em vigor, baseada na utilização de incentivos fiscais e num diálogo entre cinema e Estado. De acordo com Xavier:

Desde 1993, uma nova produção se tornou visível, adquirindo maior densidade a partir de 1995, com uma variedade de estilos que tem dificultado a caracterização de perfis estéticos e temáticos mais relevantes. O dado contundente hoje é a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como um valor. (XAVIER, 1999, p.81).

O período entre os anos de 1993 e 2002 são considerados os mais expressivos da retomada, tendo como ponto inicial o fim da Embrafilme e culminando na criação da Ancine (Agência Nacional de Cinema)³⁴.

Embora os filmes desse período não compartilhassem de uma estética comum, é relevante observar a presença marcante das temáticas nacionais, a abordagem de fatos históricos do país, principalmente aqueles envolvendo escândalos e polêmicas (como o governo Collor), bem como questões sociais relacionadas à pobreza e violência. Segundo Strecker, a

Retomada tem conotação imprecisa. Dá a ideia de um movimento artístico coeso – tudo que os cineastas queriam evitar após os excessos

³³ Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993 que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm. Acesso em: 18/12/2013.

³⁴ “Criada em 2001 pela Medida Provisória 2228-1, a ANCINE – Agência Nacional do Cinema é uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. É uma autarquia especial, vinculada desde 2003 ao Ministério da Cultura”. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/ancine/apresentacao>. Acesso em: 03/01/2014.

da discussão política e de produção engajada, que derivavam para uma visão afetada ou autoritária. Ainda assim a expressão é bastante útil para definir um movimento que, mesmo tendo produzido obras necessariamente desiguais, marcou um período preciso do país e da sua produção cinematográfica. (STRECKER, 2010, p. 20).

O filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) é considerado o marco inicial da Retomada. O lançamento do filme, de Carla Camurati, teve o patrocínio da rede de postos BR (Petrobrás) e foi distribuído pela própria diretora, inicialmente, de forma modesta. O filme, considerado uma sátira, mostra a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil Colônia (com Marieta Severo no papel de Carlota Joaquina e Marco Nanini como Dom João) e narra o período de transição do Brasil ao Império. De forma irônica, a obra levanta questões políticas e sociais tendo como pano de fundo o cotidiano da família real. Segundo Xavier, o filme “dialoga com a chanchada dos anos 50 e com a televisão recente” (XAVIER, 1999, p.82).

Foi o primeiro filme da retomada a alcançar um público considerável, talvez pelo fato de trazer à tona as “sujeiras” da nobreza, divertindo os espectadores, ao retratar os personagens de maneira debochada. Carlota apareceu como uma traidora (do marido e da pátria), enquanto Dom João não passava de um glutão preguiçoso sem hábitos de higiene e seu filho, um conquistador irresponsável. Ou seja, todos os personagens foram construídos através de estereótipos presentes no imaginário popular.

O filme foi produzido com recursos escassos para um filme de época (600 mil reais).³⁵ A saída encontrada pelos produtores foi explorar o tom carnavalesco, sem fidelidade ao estilo de época, o que tornaria a produção muito cara. A carência de figurantes foi suprimida pela utilização de planos bem fechados e as locações substituídas, como o caso das cenas de Lisboa, que foram filmadas em São Luís do Maranhão.

O sucesso do filme se deve em grande parte ao momento conturbado que o país estava vivendo, marcado pela descrença política e econômica, o que gerou uma identificação da população com as situações presentes na trama, levando mais de um milhão de espectadores às salas de cinema. O lançamento em vídeo também bateu

³⁵ Segundo informações do site da Copacabana Filmes e Produções, responsável pela produção e distribuição do filme. Disponível em: <http://www.copacabanafilmes.com.br/index.php/cinema/carlota-joaquina-princesa-do-brazil/>. Acesso em: 07/10/2013.

recorde, com mais de 20 mil cópias vendidas, sendo que as produções nacionais até então não ultrapassavam cinco mil fitas.³⁶

Conforme já dito anteriormente, embora não compartilhasse de uma estética comum a todos os filmes, o Cinema da Retomada era marcado pela representação da realidade contraditória do país, remetendo à produção da década de 1960, porém com destaque às polêmicas, tragédias e mazelas. Há a predominância das periferias (sertão e favelas) como cenário e temática principal. Grande parte dos filmes produzidos durante a Retomada levou em conta as condições do país, privilegiando temas como o abismo entre as classes que compõem a sociedade brasileira; os impasses do crescimento das grandes cidades; a corrupção; a história do país e a identidade nacional.

Outro aspecto intrínseco ao movimento é a diversidade da produção. O cinema no período apresenta uma variedade de temas e gêneros muito grande. “São comédias, filmes políticos, obras de denúncia, de entretenimento puro, filmes destinados ao público infantil, neochanchadas, policiais, épicos, etc.” (ORICCHIO, 2003, p.29).

Essa diversidade de gêneros e estilos era também reflexo da fragmentação do homem e da sociedade dos anos 1990. Com uma economia globalizada, o fim da Guerra Fria e a necessidade cada vez maior de democracia, os cineastas passaram a ter mais abertura para produzir aquilo que lhes fosse interessante no momento, sem ter que seguir caminhos pré-determinados. “De uma maneira deliciosamente livre e confusa, o criador pode optar entre expressar seus fantasmas pessoais, divertir o público ou preocupar-se com a questão social do país. Em tese nada lhe será cobrado” (ORICCHIO, 2003, p.30).

É possível aqui estabelecer uma comparação com o cinema dos anos 60, em que o mal estar social podia ser associado a questões políticas definidas. As elites, o imperialismo dos EUA e o regime militar pareciam ter grande responsabilidade pelas mazelas nacionais. Assim, o cinema engajado era visto como uma espécie de “arma” e os alvos eram facilmente identificados. Para Oricchio:

Quem viveu o clima cultural dos anos 1960 acostumou-se a dizer que tudo era político. Normal que assim fosse para um cinema alinhado abertamente à classe desfavorecida e que, às vezes de maneira tosca, colocava-se como missão conscientizar essa porção majoritária da população. (ORICCHIO, 2003, p.103).

³⁶ Informação disponível em: <http://www.copacabanafilmes.com.br/index.php/cinema/carlota-joaquina-princesa-do-brazil/>. Acesso em: 07/10/2013.

Embora o inimigo fosse o mesmo, havia divergências com relação a como deveria ocorrer a conscientização das classes populares. Enquanto os centros populares de cultura afirmavam que a arte teria que ser livre de complicações, com linguagem facilmente assimilável; os cinemanovistas traziam propostas mais avançadas, condenando o uso da emoção típica do cinema de Hollywood. O movimento do Cinema Novo propunha rupturas tanto no campo político como no uso da linguagem empregada para expressar a insatisfação e o desconforto.

Nesse contexto, os cenários de sertão e favela constituíam uma espécie de laboratório para a experiência estética e política proposta pelo cinema do período. Esses espaços dramáticos serão recuperados pelo Cinema da Retomada nos anos 90, porém sob outros olhares, com outras preocupações e novas linguagens.

O próprio perfil geral da produção deixa claro que não há no clima cultural de hoje um tipo de contestação do passado recente como aconteceu no final dos anos 50, na emergência do Cinema Novo, ou na segunda metade dos anos 80, quando uma nova geração se colocou contra a estética da fome (ou sua radicalização na estética do lixo) e contra o nacionalismo cultural dos anos 60 e 70. Há, no cinema dos anos 90, uma reflexividade menos ostensiva e menos desconstrutora do que a afirmada no passado. (XAVIER, 1999, p.83-84).

Nos anos 90 tudo se torna mais difuso. Embora livre do regime militar e com a crescente globalização, o Brasil vive um ciclo econômico problemático. As carências e contradições sociais permanecem tão graves quanto antes, com o agravante da imigração do campo para as cidades, o que as tornaram mais violentas e poluídas. Assim, permanece o mal-estar, porém não é possível localizar os responsáveis diretos por ele.

Tanto no Cinema Novo como no Movimento da Retomada o sertão e a favela constituem espaços privilegiados para a observação do país. Essas locações ressaltam as contradições presentes na sociedade e demonstram uma realidade, na maior parte das vezes, diferente daquela vivenciada pelo espectador de cinema.

Os títulos mais conhecidos do Cinema Novo foram ambientados nas paisagens sertanejas do Nordeste (*Deus e o Diabo na Terra do Sol e Vidas Secas*) ou nas favelas e cortiços das grandes metrópoles (*Rio 40 Graus*³⁷ e *Cinco Vezes Favela*³⁸). São obras

³⁷ *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. O Rio de Janeiro na visão de cinco meninos de rua negros e pobres, que vendem amendoim em cinco pontos da cidade, contrastando-se com a riqueza de

emblemáticas que caracterizam toda uma época. Com o Cinema da Retomada, essas duas ambientações voltam a cena em filmes como *Baile Perfumado* (1997)³⁹, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, *Eu Tu Eles* (2000)⁴⁰, de Andrucha Waddington, *Orfeu* (1999)⁴¹, de Cacá Diegues, *Abril Despedaçado* (2001)⁴² e *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles Jr. e *O Primeiro Dia* (1999)⁴³, de Walter Salles Jr. e Daniela Thomas. Em *Central do Brasil*, inclusive, é possível encontrar as duas locações se completando.

Alguns filmes do período se destacaram, como são os casos de *Eu Tu Eles*, *Abril Despedaçado* e *Central do Brasil*. Nesses filmes são representados os conflitos sociais e aspectos da realidade vivida nas periferias urbanas e no sertão.



Cena de *Abril Despedaçado*

parte dos habitantes. A tensão diminui no escurecer, quando vão para o ensaio da escola de samba. Filme foi censurado pelos militares, que o consideraram uma grande mentira. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/filme/rio-40-graus/4412>. Acesso em: 12/12/2013.

³⁸ *Cinco Vezes Favela* (1962) de Marcos Farias e outros. O filme apresenta cinco histórias separadas, cada uma delas com diferentes diretores, que retratam as dificuldades enfrentadas pelas pessoas que vivem nas favelas e morros do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0055287/>. Acesso em: 12/02/2014.

³⁹ O libanês Benjamin Abrahão (Duda Mamberti), vivendo no Brasil dos anos 30, decide filmar Lampião (Luís Carlos Vasconcelos) e todo seu bando, pois acredita que este filme o deixará muito rico. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0118674/>. Acesso em: 12/02/2014.

⁴⁰ Baseado em uma história real, o filme mostra o relacionamento entre Darlene (Regina Casé) e seus três maridos que vivem em uma mesma casa no sertão do nordeste. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0244504/>. Acesso em: 12/02/2014.

⁴¹ Em uma favela dominada pelo tráfico no Rio de Janeiro, surge o caso de amor entre Orfeu (Toni Garrido) e Eurídice (Patrícia França), provocando ciúmes e violência em tempos de carnaval. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0183613/?ref_=fn_al_tt_2. Acesso em: 12/02/2014.

⁴² Quando ordenado por seu pai para vingar a morte de seu irmão mais velho, o jovem Tonho (Rodrigo Santoro) questiona a tradição de violência entre duas famílias rivais no sertão do nordeste brasileiro. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0291003/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 12/02/2014.

⁴³ Em 31 de dezembro de 1999, o destino une João (Luiz Carlos Vasconcelos), um prisioneiro fugitivo e Maria (Fernanda Torres), uma professora classe média deprimida, trazendo esperanças com a chegada do novo milênio. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0166707/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 12/02/2014.

Eu Tu Eles é o segundo longa metragem de Waddington que apostou em um cinema popular e foi muito bem recebido no Brasil e em festivais internacionais, sendo premiado no Festival de Havana em 2000. O filme conta de forma ficcional a história real de uma sertaneja que vive com seus três maridos em uma mesma casa, no interior do Ceará.

Outro destaque do período, *Central do Brasil*, é uma trama rica e repleta de implicações simbólicas. A história inicia-se na cidade e então evolui para o sertão. A personagem principal Dora, vivida por Fernanda Montenegro, escreve cartas na estação de trens (Central do Brasil), local símbolo da migração forçada em um país com um desnível enorme de desenvolvimento e de oportunidades de trabalho. A partir de um golpe do destino, a trama toma um rumo improvável, transformando-se em um *road movie*, que visita o sertão brasileiro em busca de uma identidade. Os personagens passam a ser uma espécie de ferramenta utilizada pelo diretor para conhecer o país mais de perto.

Central do Brasil (Walter Salles, 1998), filme símbolo da retomada, segue o movimento, sugerido no título, de convergência para o coração de um país que precisa mostrar sua cara. O filme se abre com imagens frontais de atores escolhidos entre populares, de idades, sexos e cores variadas, que ditam cartas com sotaques das diferentes regiões do Brasil. Evidencia-se aqui uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos. (NAGIB, 2002, p.16).

Sobre *Central do Brasil* Oricchio esclarece: “O filme de estrada não fica apenas no deslocamento espacial, mas ganha a forma de uma viagem de iniciação” (ORICCHIO, 2003, p.136). Os protagonistas viajam à procura da doçura e da afetividade recolhida que acaba por se transformar na busca de uma nação escondida no interior do país.

A parábola bíblica de regeneração moral afirma um percurso de humanização, mas sua condição é afastar os protagonistas do espaço atingido pela modernidade, retomando a tradicional oposição moral entre cidade e campo. O urbano moderno, em *Central do Brasil*, só parece admitir aquele olhar de desqualificação absoluta que tem, já há algum tempo, feito desfilar a miséria brasileira nas telas. (XAVIER, 1999, p.85).

Embora possua algumas características em comum com as produções do Cinema Novo, como a exploração da aridez do sertão em oposição ao espaço urbano degradado, *Central do Brasil* não aborda a questão política e essa ausência acaba por diferenciá-lo da tradição do cinema da década de 60. A diferença, segundo Lúcia Nagib é que, “embora primando pela postura politicamente correta, os novos filmes não apresentavam um novo projeto político.” (NAGIB, 2002, p.16). Xavier completa:

A ausência de debate vale também para a relação estética com o passado. O cinema atual exhibe sua diferença, mas não está preocupado em proclamar rupturas. Privilegia os dados de continuidade, como, por exemplo, na série de filmes que focalizam o tema do sertão e da seca, num retomo ao universo típico do Cinema Novo. (XAVIER, 1999, p.82).

Enquanto em *Central do Brasil* o sertão é o local do reencontro e da reconciliação; nos filmes do Cinema Novo esse mesmo espaço representava a discórdia, o abandono e o conflito. De acordo com Oricchio, enquanto o Cinema Novo tem a revolução como horizonte, os filmes pós era Collor têm a reforma. Segundo ele, são pontos de vista diferentes, em tempos diferentes que não possuem nada em comum, além do cenário (Cf. ORICCHIO, 2003, p.138). Ainda sobre a Retomada e sua relação com o Cinema Novo, Xavier afirma:

É um cinema atento a mentalidades, condutas morais, mas pouco disposto a explorar conexões entre o nível do comportamento visível, trabalhado dramaticamente, e suas determinações mais mediadas. Ao contrário do que ocorria nos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão ad ideologia), a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que tem de singular. (XAVIER, 2000, p.104).

Durante a Retomada, o cinema brasileiro ganha especial destaque no meio internacional com a indicação de vários filmes ao Oscar de melhor produção estrangeira. O primeiro deles foi *O Quatrilho* (1995)⁴⁴, de Fábio Barreto, indicado em

⁴⁴ Rio Grande do Sul, 1910. Em uma comunidade rural composta por imigrantes italianos, dois casais muito decidem morar na mesma casa. O tempo faz com que a esposa (Patricia Pillar) de um (Alexandre Paternost) se interesse pelo marido (Bruno Campos) da outra (Glória Pires), sendo correspondida. Os dois amantes decidem fugir e recomeçar outra vida, deixando para trás seus parceiros. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-13347/>. Acesso em: 18/12/2013.

1996, seguido de *O que é isso, companheiro?* (1997)⁴⁵, de Bruno Barreto, indicado em 1998 e finalmente *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles Jr., indicado em 1999.



Cena de *O Quatrilho*

A partir daí houve um aumento significativo na produção cinematográfica devido, principalmente, ao apoio de grandes estatais como Petrobrás e Eletrobrás e ainda à criação da gigante Globo Filmes, pertencente à Rede Globo de Televisão. O período foi especialmente fértil para o surgimento e consolidação da carreira de muitos cineastas. Um dos grandes destaques, que ganhou evidência após a indicação de *Central do Brasil* a dois Oscars, foi Walter Salles Jr.

Tamanha foi a contribuição do diretor para a produção nacional que o encontro do Movimento da Retomada com o público espectador pode ser compreendido a partir da indicação de *Central do Brasil* ao Oscar, em 1999. O que se viu na ocasião foi um misto de euforia e orgulho diante de uma possibilidade real de competição com o cinema internacional. A mídia foi a grande responsável pelo destaque ao grande trabalho de Walter Salles Jr. e da atriz Fernanda Montenegro, que concorreu à estatueta de melhor atriz. Paralelamente à cerimônia, as distribuidoras responsáveis pela obra conseguiram que o filme retornasse às salas de exibição e que tivesse uma nova campanha publicitária de divulgação.

Infelizmente, o filme não ganhou nenhuma premiação na cerimônia do Oscar e esse fato acabou por delinear uma nova crise no cinema nacional, já prevista desde

⁴⁵ O jornalista Fernando (Pedro Cardoso) e seu amigo César (Selton Mello) abraçam a luta armada contra a ditadura militar no final da década de 60. Em uma das ações do grupo militante, César é ferido e capturado pelos militares. Fernando então planeja o sequestro do embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Charles Burke Elbrick (Alan Arkin), para negociar a liberdade de César e de outros companheiros presos. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-11338/>. Acesso em: 18/12/2013.

1998. O sentimento de derrota era diretamente proporcional ao de euforia, o que desanimou mais uma vez os produtores e o público.

Novamente, os cineastas começaram a se organizar e pressionar o governo por soluções, elaborando projetos que garantissem a continuidade da produção nacional. Embora a Retomada tenha possibilitado ao cinema nacional sair da estagnação em que se encontrava no início dos anos 90, se estabilizando com uma média de 20 a 30 títulos por ano, o sistema proposto pela Lei do Audiovisual já começava a apresentar problemas.

Uma das queixas mais frequentes é que a lei deixa demasiadamente nas mãos dos diretores de marketing das empresas a decisão sobre o que deve ou não ser produzido no país. Afinal, eles escolhem o tipo de produto cultural ao qual a marca da empresa deve ser associada. Isso privilegia alguns tipos de filme em detrimento de outros. (ORICCHIO 2003, p.27).

De acordo com Lúcia Nagib, “muitos diretores ofereceram sugestões para sanar esses problemas, a maioria apoiando o retorno das comissões de seleção desde que compostas de modo democrático”. (NAGIB, 2002, p.19). Ainda segundo a autora, essas comissões deveriam ser compostas de representantes da comunidade cinematográfica que levassem em consideração elementos como roteiro, orçamento e capacidade técnica de cada projeto. (Cf. NAGIB, 2002, p.19).

Apesar dos problemas encontrados no sistema, que viriam a culminar no final desse ciclo com a criação da ANCINE, vale ressaltar que o Movimento da Retomada foi de grande importância para o desenvolvimento do cinema brasileiro através de melhoras na qualidade técnica e ao propiciar a internacionalização dos filmes. A “exportação” do cinema nacional foi tão abrangente que dois diretores renomados da Retomada (Walter Salles Jr. e Fernando Meirelles) chegaram a dirigir produções de grandes estúdios de Hollywood.

Além disso, o sucesso internacional de alguns filmes foi tanto que despertou o interesse de grandes produtoras como a Columbia e Warner em participar na produção e distribuição de filmes brasileiros. A maior rede de televisão do país, a Rede Globo, também enxergou no cinema um campo promissor e decidiu criar a Globo Filmes. No caso da Globo Filmes, a maioria das produções atende a razões de mercado, aproveitando, muitas vezes, o sucesso de determinado ator “da casa” como no caso do

filme *Amores Possíveis* (2000)⁴⁶, de Sandra Werneck, estrelado por Murilo Benício e Carolina Ferraz. Essa influência da televisão no cinema acabou por gerar várias produções adaptadas de séries como foi o caso de *O Auto da Compadecida* (2000)⁴⁷, de Guel Arraes, baseado na peça homônima de Ariano Suassuna.

2.2. O CINEMA DE WALTER SALLES JR.

Em se tratando de diretores, muito provavelmente Walter Salles Jr. foi o maior destaque dentre aqueles que participaram da Retomada, sendo um dos responsáveis por dar projeção internacional ao cinema brasileiro contemporâneo. O diretor já produzia antes do movimento, porém esse período foi essencial para a consolidação de sua carreira. “Como cineasta, produtor e líder natural, também modernizou e deu conteúdo ético ao debate cultural no país”. (STRECKER, 2010, p. 09).

Filho do embaixador e banqueiro Moreira Salles, Walter Salles Jr.⁴⁸ nasceu em 1965, no Rio de Janeiro e quando criança morou nos Estados Unidos e na França. De volta ao Brasil estudou Economia no Rio de Janeiro e retornou aos EUA para estudar Comunicação Audiovisual. Em 1985, fundou com o seu irmão a produtora Videofilmes, na qual dirigiu várias produções entre documentários, peças publicitárias, curta e longa metragens, pelos quais recebeu várias premiações⁴⁹.

Também na década de 80, Salles começou a produzir para a televisão, com programas especiais de música, séries e documentários. Foi o diretor responsável pela série de entrevistas *Conexão Internacional* com o apresentador Roberto D’Ávila e por vários programas musicais com ícones da MPB como Chico Buarque, Marisa Monte e Tom Jobim. Em 1986, produziu o documentário *Japão, uma Viagem no Tempo*, que tratava dos temas da modernidade e da tradição na cultura japonesa. O vídeo contou

⁴⁶ Carlos (Murilo Benício) vai ao cinema para encontrar Júlia (Carolina Ferraz), sua colega de faculdade, por quem ele estava apaixonado. Ela não aparece. Enquanto espera, acontece algo que irá mudar a vida do protagonista. Quinze anos mais tarde, a sequência mostra três versões completamente diferentes da vida de Carlos. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0275915/plotsummary?ref_=tt_ov_pl. Acesso em: 12/02/2014.

⁴⁷ As aventuras dos nordestinos João Grilo (Matheus Natchergaele) e Chicó (Selton Mello). Eles protagonizam vários episódios enganando a todos do pequeno vilarejo de Taperoá, no sertão da Paraíba. A salvação da dupla acontece com a aparição da Nossa Senhora (Fernanda Montenegro). Adaptação da obra de Ariano Suassuna. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-120824/>. Acesso em: 18/12/2013.

⁴⁸ Walter Salles Jr. possui um irmão, João Moreira Salles, que também é cineasta.

⁴⁹ A Videofilmes já recebeu mais de 300 prêmios nacionais e internacionais pela produção de longa metragens e documentários. Disponível em: <http://primeiroplanocom.com.br/site/index.php/clientes/video-filmes/>. Acesso em: 18/05/2013

com a participação de personalidades como Akira Kurosawa, Riuichi Sakamoto, Isozaki Arata, Yoji Yamamoto e Issey Miyake.

Em 1991, Salles lança seu primeiro longa-metragem, o policial *A Grande Arte*, baseado no romance de Rubem Fonseca, com a codireção de Daniela Thomas. A obra, que não teve grande sucesso de público e de crítica, ganha importância quando analisada como marco da estreia de Walter Salles Jr. na direção de longas e como ponto de partida de uma carreira em constante evolução. Após essa recepção pouco favorável, o diretor deu início a uma grande revolução estética em seus filmes; buscou aproximar-se mais da realidade do país e começou a demarcar um estilo pessoal, cujos resultados puderam ser conferidos nas produções seguintes.

Em 1995, fez o documentário *Socorro Nobre*⁵⁰, ponto de virada em sua carreira, que serviu de inspiração para o filme *Central do Brasil*. Como era comum no Cinema Novo, Walter utilizou-se da prática de um documentário como base de aprimoramento para a ficção.

Após a experiência mal sucedida com *A Grande Arte*, em 1995 Salles retoma a estrutura narrativa policial na direção do *road movie* *Terra Estrangeira*⁵¹, filmado em preto e branco no mais clássico estilo *noir* e corealizado com Daniela Thomas. Além de ser um marco no percurso artístico do diretor, o filme pode ser considerado um ponto de transição entre os gêneros policial e de estrada, sendo que esse último se consolidará efetivamente em *Central do Brasil*.

Após três anos longe das câmeras, Salles volta dando o pontapé inicial para o processo de evolução do cinema nacional e inaugurando a fase mais produtiva da Retomada com mais um *road movie*, o filme *Central do Brasil*, que acumulou mais de 50 premiações internacionais. “Quando estreou, em 1998, o filme *Central do Brasil* tornou-se um marco. Deu conteúdo a um cinema em fase de renascimento. Respondeu a uma nação desencantada com o futuro, imersa em crises sucessivas”. (STRECKER, 2010, p.09).

Em 1999, Walter lança o filme *O Primeiro Dia*, também codirigido por Daniela Thomas. A obra apresenta uma ousada proposta estética realista e destaca as dissonâncias entre a favela e o “asfalto” nas grandes cidades.

⁵⁰ A história real de uma mulher pobre sentenciada a 20 anos de cadeia que, movida pela história e pelo trabalho do artista polonês Franz Krajcberg's, decide escrever cartas para ele de dentro da prisão, dando início a uma troca de correspondências. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0239956/plotsummary?ref_=tt_ov_pl. Acesso em: 17/05/2014.

⁵¹ O filme, premiado no Brasil, Europa, Estados Unidos e Uruguai será analisado em capítulo posterior, juntamente com os demais filmes de estrada do diretor.

É de 2002 o filme *Abril Despedaçado*, baseado no romance *Prilli i Thyer*, de Ismail Kadare, e adaptado por Karim Aïnouz. A produção foi uma das grandes responsáveis pela visibilidade internacional conquistada pelo ator Rodrigo Santoro. O protagonista é um personagem complexo, inacessível, cheio de contrastes, que carrega em si uma expressividade quase poética. O filme representa mais uma vez o sertão nordestino, em uma obra repleta de simbolismos.

É com *Diários de Motocicleta*, de 2004, terceiro *road movie* do diretor, que a estrada ganha maior destaque. O filme é baseado no diário de Ernesto Che Guevara, escrito durante uma viagem pela América do Sul, no começo dos anos 50, com seu amigo Alberto Granado. O filme evita a polêmica ideológica, embora os personagens sejam portadores de comportamento rebelde e engajado. Mesmo assim, revela ser aquela a viagem na qual o revolucionário Che se atenta para sua missão, que terminaria mais tarde com um trágico fim. É o maior sucesso comercial de Walter e marcou a internacionalização da sua carreira.

Em 2005 o filme *Água Negra*⁵² parece se distanciar do caminho que até então Walter vinha percorrendo, de cinema autoral e independente, por seu caráter essencialmente comercial. O filme era uma refilmagem do terror psicológico do japonês Hideo Nakata e reuniu um elenco de estrelas selecionado pelo próprio diretor. Apesar disso, passou longe de ser uma obra bem-sucedida.

*Linha de Passe*⁵³, lançado em 2008, parece ser a obra mais ousada que Salles dirigiu com a participação de Daniela Thomas. O filme é marcado pelo caráter essencialmente realista e mostra as esperanças frustradas das periferias das grandes cidades. É uma obra circular e aberta, com final em suspense, assim com as vidas dos protagonistas, que parecem não ter rumo certo. Pode ser considerado como um dos filmes nacionais que fazem parte do chamado “ciclo da violência urbana”, tão presente nas produções do cinema nos últimos anos.

Em 2012, Salles lança o seu último filme até o momento – *Na Estrada*, baseado no romance *On the Road*, de Jack Kerouac. Desde a sua publicação, *On the Road* atraiu

⁵² Dahlia Williams (Jennifer Connelly) separou-se recentemente e está tentando começar uma vida nova em um novo apartamento com sua filha Ceci (Ariel Gade). A separação litigiosa se transforma em uma batalha pela custódia da criança. O apartamento para o qual elas se mudaram possui barulhos misteriosos e vazamentos constantes de uma água negra. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-54204/>. Acesso em: 18/12/2013.

⁵³ Uma história sobre os irmãos Reginaldo (Kaique Santos), Dario (Vinícius de Oliveira), Dinho (José Geraldo Rodrigues) e Dênis (João Baldasserini) que vivem com a mãe Cleuza (Sandra Corveloni) na periferia de São Paulo, enfrentando dificuldades e lutando em busca seus sonhos. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0803029/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 12/02/2014.

cineastas interessados em transpor a história para o cinema, mas esse desejo esbarrou em muitos obstáculos ao longo dos anos. O romance híbrido, misturando realidade e ficção, narrado em primeira pessoa por Sal Paradise (alterego de Jack Kerouac), utiliza a técnica narrativa do fluxo de consciência, reconhecida principalmente na obra *Ulisses*, de James Joyce. Essas características tornam extremamente difícil a sua adaptação. A obra teve os direitos comprados por Francis Ford Coppola, um dos precursores do cinema independente, que, somente nos anos 2000 entregou ao cineasta brasileiro a tarefa de adaptá-la para as telas. Tarefa nada fácil de concretizar, a começar pelo problema de toda a paisagem envolvida na trama já estar modificada devido à passagem dos anos.

O fato de Salles ser um experiente diretor no gênero *road movie*, somado a uma preferência pelo estilo autoral, pertinente ao enredo, podem ter contribuído para tal escolha. Para dar início aos trabalhos de filmagem e seleção, o diretor produziu um documentário chamado *Searching for On the Road*, no qual percorre diversas vezes os caminhos do livro e colhe informações através de entrevistas com amigos de Kerouac.

O diretor refez a rota trilhada de leste a oeste dos Estados Unidos por Kerouac, entrevistou os poetas que participaram do movimento *beat*, encontrou pessoas que são mencionadas no livro e conversou com artistas contemporâneos influenciados por eles. (STRECKER, 2010, p. 62).

A obra de Kerouac é um texto consagrado, ícone de uma geração e precursor do conhecido Movimento *Beat*. Isso gerou grande expectativa em torno de sua adaptação para o cinema. Finalmente, após muitos anos de trabalho, o filme conseguiu ser lançado mundialmente em 2012.

Walter Salles optou por uma adaptação mais próxima do manuscrito original, embora utilizando os nomes fictícios da versão do livro publicada em 1957. Talvez por ter sido uma adaptação prenunciada por muitos anos, que envolveu diversos nomes de peso, como Francis Ford Coppola, previa-se que o seu lançamento tivesse uma repercussão grandiosa. De fato, o esperado do filme era algo que simbolizasse finalmente a comunhão da narrativa de viagem moderna com o gênero *road movie* contemporâneo. Apesar de ser uma releitura muito próxima da obra literária, o filme não alcançou grande sucesso de público e de crítica.

O que se pode observar é que Walter Salles Jr. tem buscado experiência autoral em seus filmes e sua obra ainda está em plena construção. Teve contribuição decisiva ao liderar a reconstrução do cinema brasileiro nos anos 90 e vem desenhando uma tradição no cinema nacional, principalmente na produção de filmes com a temática de viagem. “Ainda que o cineasta mescle vários gêneros, o *road movie* será uma expressão básica” (STRECKER, 2010, p. 25).

Os deslocamentos no espaço e as interações entre o local e o estrangeiro têm tido enorme efeito sobre as estruturas dramáticas do cinema em vários países. O tema recorrente da viagem no cinema de hoje (mesmo que a história tenha lugar no passado) é um sintoma do qual a produção brasileira não se afasta. A ideia de experiência local se dissolve em diferentes conexões, colocando a ficção em busca de novas formas. (XAVIER, 1999, p.84).

Assim, Salles aborda em seus filmes aspectos relacionados aos movimentos migratórios e à identidade nacional. Em filmes distintos, enfoca os deslocamentos, que trazem em si questões como os encontros e a oposição entre os espaços, que provocam transformações em seus personagens. Segundo Strecker, o cinema do diretor é marcado por temas que se repetem como o rito de passagem; a busca de uma identidade e a procura do desconhecido. O exílio e a perda são tópicos recorrentes nos filmes. Em todos eles, existe a busca da transcendência sob uma realidade adversa. (Cf. STRECKER, 2010, p. 26). São esses traços comuns nos *road movies* do diretor – *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil*, *Diários de Motocicleta* e *Na Estrada* que serão discutidos no próximo capítulo.

3. PELA ESTRADA – OS ROAD MOVIES DE SALLES

3.1. TERRA ESTRANGEIRA

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em um ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.

Sérgio Buarque de Holanda

O primeiro longa metragem de Walter Salles Jr., *A Grande Arte* (1991), pode ser considerado uma superprodução, ousado para o momento de crise do cinema, em que várias salas de cinema eram fechadas e o vídeo cassete era visto como uma ameaça. Foi o filme mais caro já produzido no país até então, a um custo de US\$ 5 milhões, em um cenário audiovisual totalmente sem perspectivas. O filme, adaptação do romance homônimo de Rubem Fonseca, apesar da montagem sofisticada, não teve o sucesso esperado.

Após essa tentativa não muito bem sucedida, Salles decide partir para uma obra pequena, autoral e com baixo investimento. Foi então que lançou, em coautoria com Daniela Thomas, *Terra Estrangeira* (1996). O filme soa como uma crítica ao início dos anos 90, que foram “marcados pelo cinismo oficial, pelo aviltamento dos direitos e da dignidade (da população brasileira)”. (STRECKER, 2010, p.104).

O início do filme é marcado por imagens de uma metrópole, com seus viadutos e *outdoors*. Como já visto no capítulo anterior, o início dos anos 90, ao qual o filme faz referência, foi marcado pelo uso da linguagem publicitária, muito valorizada pelo consumismo do momento. A câmera para na imagem conhecida do Elevado Presidente Costa e Silva, o famoso Minhocão, possibilitando, dessa forma, reconhecer a cidade de São Paulo. O Elevado é conhecido por ser uma obra polêmica, esteticamente condenável, que simboliza o crescimento desenfreado e a necessidade de se conseguir cada vez mais espaço nas grandes cidades. É exatamente em um dos prédios, em frente ao Minhocão, que residem os personagens Paco (Fernando Alves Pinto) e sua mãe Manuela (Laura Cardoso). A imagem explora a sensação de claustrofobia, de falta de horizonte e perspectivas e, ironicamente, focaliza em um *outdoor* que anuncia a marca

de lingerie “*Hope*”, que traduzindo significa esperança. A legenda “São Paulo, 13 de março de 1990” marca a cena.

A imagem do Minhocão é a própria ideia de “inferno urbano”, uma expressão do fracasso da modernidade brasileira. Com os outdoors *Mash* e *Hope*, de publicidade de roupa íntima, enquadrados com bastante destaque, além de mostrar a onipresença da publicidade e da poluição visual no espaço urbano, aproveita a propaganda *Hope 90* para ligar à ideia de esperança, de expectativa que era associada ao ano de 1990 e à própria década que começava. (KIELING, 2003, p.56).



Cena de *Terra Estrangeira* (Minhocão e outdoors)

Logo no início a frase em *off* “Como é que eu vou dizer isso?” é proferida pelo protagonista Paco, que está declamando na janela de casa. Ele é um aspirante a ator e está ensaiando o texto *Fausto*, de Goethe, para fazer um teste no teatro. À frase pode-se atribuir um duplo sentido, uma vez que Paco vive o dilema de deixar ou não os estudos acadêmicos para se dedicar à arte e terá que comunicar sua decisão à mãe.

Na sequência Manuela aparece subindo as escadas do prédio com dificuldades, enquanto no rádio ouve-se o anúncio de um feriado bancário atípico: “A pedido do novo presidente Fernando Collor de Mello, o presidente José Sarney decretou feriado bancário amanhã, quinta e sexta-feira, 14, 15 e 16 de março. O mercado financeiro recebeu a informação com apreensão”. O filme é ambientado no início dos anos 90, durante o governo Collor, um período de extrema apatia e desânimo. Essas condições estão expressas na primeira fala da mãe de Paco, ao entrar em casa cansada: “Essa escada tá cada dia mais comprida”. Manuela senta-se para descansar e na parede onde encosta está um prato com uma bandeira e a palavra Euskadi, que remete a sua origem espanhola.



Cena de *Terra Estrangeira* (Manuela chega em casa cansada)

Manuela é uma costureira que trabalha duro e economiza dinheiro na poupança com o intuito de retornar à cidade de seus pais na Espanha – San Sebastian. Ela sonha com a viagem, possui planos de comprar a passagem a prestações, vive e trabalha em função desse sonho. Provavelmente, os pais de Manuela chegaram ao Brasil no início do século XX, junto com a onda de imigração pressionada pelo fim da escravidão, na qual os imigrantes, na sua maioria italianos e espanhóis, partiram para o Brasil em busca de trabalho nas lavouras de café. Nesse momento ela deseja fazer o caminho contrário, voltar às origens e se reencontrar, diante da estagnação e da falta de oportunidades que o país apresenta no momento.

Paco continua ensaiando o texto de Goethe, que contém várias referências que o acompanharão ao longo da trama. Quando é questionado pela mãe sobre o que tanto estuda, ele não revela o real motivo da aplicação, porém afirma: “Eu não vou falar nada ainda, para não dar azar. Mas, se der certo, minha vida vai mudar completamente”. Em seu discurso Paco demonstra um forte desejo de mudança e uma inconformidade com a atual situação.

Em uma cena mais adiante Manuela aparece de frente para o espelho, tomada por uma sensação de mal estar ao perceber seu envelhecimento. Em seguida senta-se para assistir ao pronunciamento da então ministra Zélia Cardoso de Mello: “Os cruzados novos que estejam depositados no banco, quer sob a forma de depósito a prazo, caderneta de poupança, overnight, são convertidos, ao par, até o limite, no caso de caderneta de poupança e no caso de depósito à vista, de cinquenta mil...” No momento em que Manuela compreende o significado daquelas palavras, que informavam sobre o confisco imposto pelo governo às cadernetas de poupança, ela se desespera e, talvez por uma fraqueza já demonstrada, falece.

Manuela vê desmoronar a única chance que teria de retornar à Espanha. Nesse momento, parece que a vida deixa de fazer sentido para ela, pois todas as economias que poupava há tempos são retidas, impossibilitando a viagem que era o seu propósito e razão de viver. A imagem na TV, utilizada na cena, consiste no pronunciamento real da ministra exibido na ocasião. Salles utiliza-se aqui da reprodução de um fato histórico para gerar um aspecto de realidade, comum nos documentários. Esse recurso é muito utilizado no gênero *road movie* e, especialmente pelo cineasta, como forma de contextualizar a ação e imprimir maior veracidade aos fatos.



Cena de *Terra Estrangeira* (pronunciamento Ministra na TV)

Ao se deparar com a morte da mãe, Paco fica completamente perturbado e sem condições financeiras até para pagar a funerária. Ele procura dinheiro entre as coisas de Manuela e acaba encontrando fotos e cartões postais que deixa caídos pelo chão. O protagonista vivencia a quebra do único laço afetivo que possuía, passando a uma situação de caos interior, o que fica evidente ao tomar banho chorando, tentando pronunciar a fala do seu teste teatral, deixando que a água do banheiro escorra pela casa, carregando as fotos que acabara de encontrar.

Na sequência, Paco vai até o local marcado para seu teste teatral. Ele entra no palco, porém não consegue pronunciar uma só palavra do texto de Goethe que vinha ensaiando. Como referência direta ao momento trágico que está vivendo

Paco constata a impossibilidade de proferir, na audição de teatro, qualquer frase da fala em que Fausto, no texto de Goethe, exprime o desejo de ter uma vida nova e colorida (“Und führt mich weg, zu neuem, buntem Leben!” (Goethe 1989: v.1121), pedindo um manto mágico que lhe permita ascender ao reino dos sublimes antepassados (“Zu den Gefilden hoher Ahnen” (v.1117). (PINHO, 2012, p. 90).

Após o fracasso no teste e o enterro da mãe, Paco vaga desesperado sem rumo pela cidade. Em uma sequência ágil, com trilha sonora acelerada, ele sai pelas ruas esbarrando em pessoas, desviando de carros e passando, ironicamente, por cartazes rasgados de Collor como candidato na campanha presidencial. Paco para em um bar e, bêbado, conhece Igor (Luís Mello).

Igor é certamente o personagem mais intrigante de *Terra Estrangeira*. Seu caráter - afetado, manipulador e carismático - é muito próximo da ideia de uma figura diabólica, ligada à distorção moral. Mas é um personagem ambíguo principalmente em sua moral, falando do destino de riquezas nacionais e criticando a mediocridade cultural estando diretamente envolvido com contrabando e falsificação. (KIELING, 2003, p.40).

Igor, a princípio, é dono de um antiquário que satiriza a sociedade ao criticar o modernismo e o desinteresse pelos objetos antigos e vestígios da colonização. Ele leva Paco até sua loja e fala, de forma eloquente e cínica, sobre os males das sociedades modernas: “A memória, Paco, foi se embora junto com o ouro e os visionários, com os santos barrocos, com Aleijadinho. Estamos a viver o império da mediocridade, meu amigo, dos engarrafamentos em *shopping centers*, dessa falsa modernidade de janotas incultos. De leitores de Sidney Sheldon. É o fim do mundo, Paco! É o fim do mundo!”. Seu discurso se assemelha ao descrito por Stuart Hall em *Identidade Cultural na Pós-Modernidade* em que o autor destaca a fugacidade das sociedades modernas e sua constante mudança de valores, em contraponto às sociedades tradicionais nas quais o passado era venerado juntamente com a valorização dos símbolos que continham as experiências e aventuras dos ancestrais. (Cf. HALL, 2005, p.14). Essa crítica funciona como uma forma indireta de apontar a dificuldade em se ganhar dinheiro com o trabalho honesto no Brasil e justificar, de forma irônica, a partida para o crime. Segundo Hall: “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. (HALL, 2005, p.07).

Aqui ficam ainda mais claras as referências diretas que o filme estabelece com a obra de Goethe. Em *Fausto*, o protagonista conhece o demônio Mefistófeles, que lhe oferece novas e interessantes possibilidades diante de um momento de crise. O mesmo acontece em *Terra Estrangeira*, quando Paco se vê diante de Igor. Durante uma

conversa com ele, Paco lhe confia a vontade de ir para San Sebastian, a cidade de sua mãe na Espanha. O discurso deixa evidente que com a morte da mãe, o desejo do exílio e de reencontrar as origens é passado para Paco, seu herdeiro. Igor então lhe oferece a chance de ir para a Europa em troca de levar uma encomenda para Lisboa.

Paralelamente aos acontecimentos do Brasil, entram em cena, em Lisboa, Miguel (Alexandre Borges) e Alex (Fernanda Torres), brasileiros que foram para Portugal em busca de uma vida melhor. Alex, garçonne em um bar, logo declara: “Às vezes tenho medo de ficar sozinha num lugar que não escolhi. Quanto mais o tempo passa, mais me sinto estrangeira. Morro de medo de ficar velha aqui fora, mas quando penso em voltar para o Brasil, me dá um frio na espinha.” Imediatamente após a declaração de Alex, aparece na tela novamente a imagem do Minhocão, remetendo à ideia de que aquele seria uma das razões do receio da personagem ao voltar para o Brasil.

Alex não encontrou o que procurava ao imigrar para a Europa e sente o peso de não pertencer ao local ao ser explorada no trabalho. Ela “subsiste com um subemprego num restaurante popular da capital portuguesa onde é visível a discriminação, quer pelo salário, quer pelo discurso, uma vez que o empregador a acusa de, como todos os brasileiros, não querer trabalhar”. (PINHO, 2012, p. 91). Miguel é seu companheiro, um músico que reclama por não conseguir sobreviver de sua arte, recorrendo ao contrabando e às drogas. Formam um casal marginal, não só por serem estrangeiros, mas principalmente pela condição social que ocupam.

O casal passa por muitas dificuldades financeiras em Lisboa, a ponto de Alex recorrer à venda de seu passaporte. Dois homens negociam a compra com ela, porém pouco oferecem, sob a alegação de que o documento brasileiro não tem valor algum. Essa afirmação simboliza o descrédito do país e o baixo valor do brasileiro no exterior, naquele momento. De qualquer forma, na situação em que Alex se encontra, possuir o passaporte não evitará sua condição marginal, nem ser excluída da sociedade a qual ela pretendia ser aceita e respeitada.

Miguel decide ficar com uma quantia que deveria repassar à cadeia de contrabando e vai se despedir de Pedro (João Lagarto), um português amigo do casal de brasileiros que está sempre disposto a ajudá-los. O que se vê a seguir é um diálogo irônico que deixa clara a visão do brasileiro em relação a Portugal, como local de trânsito, e do próprio português que assume a posição marginal de seu país perante o resto do continente. Miguel conta que viajará e diz a Pedro: “A gente te manda um

cartão postal da Europa”. Pedro então responde: “Vê lá se consegues entrar na Europa primeiro”.

A partir desse ponto o filme assume o caráter *noir*, com um estilo policial e cenas de suspense e tensão. Paco viaja para Portugal, levando um contrabando dentro de um violino, que seria entregue a Miguel. Este, no entanto, é assassinado em virtude de ter roubado a quadrilha. Paco se hospeda em um hotel cheio de imigrantes angolanos e acaba encontrando o divertido Loli (José Laplaine), um dos imigrantes que o ajuda. Percebendo a desconfiança do brasileiro, Loli dispara: “Ô madjé, tu estás com medo de mim, ou o que? Isto não é São Paulo, Rio de Janeiro, meu. Eu não vou te fazer nada. Isto não é São Paulo, Rio de Janeiro, meu”. Mais adiante Paco acaba acusando Loli injustamente pelo sumiço da mala contrabandeada.

A posição periférica e frágil dos membros da comunidade de imigrantes africanos ganha visibilidade numa dupla vertente: por um lado, estas personagens dialogam quase exclusivamente entre si, fazendo transparecer a existência de uma barreira da cor da pele; por outro, são rapidamente ameaçadas e acusadas de actos ilícitos por outras personagens que também habitam as margens. (PINHO, 2012, p. 90).

Nesse ponto vale destacar que, embora os africanos, historicamente, ocupem uma posição desprivilegiada em relação aos brasileiros, aqui eles parecem se igualar. No exílio, existencial e também político, não importa a nacionalidade, todos são iguais. Paco acaba encontrando ajuda e solidariedade onde menos espera.

Loli ajuda Paco a localizar o endereço de Miguel. No prédio deste, Paco se depara com policiais retirando um corpo em uma maca e encontra um cartão que contém o endereço de Alex. Paco se desloca até o local e Alex o recebe, a princípio, com desconfiança. Após perceber que ele está completamente perdido, ela diz que irá lhe ajudar.

Alex leva então Paco até um antigo mosteiro alegando que lá encontrarão um contato que dirá a Paco o que fazer com a encomenda. O casal senta-se em uma pedra diante do mar e em seguida Alex diz: “Você não tem ideia onde você está, né? Isso aqui é a ponta da Europa. Isso aqui é o fim. Coragem, né? Cruzar esse mar há quinhentos anos atrás... É que eles achavam que o paraíso estava ali, ó... Coitados dos portugueses... acabaram descobrindo o Brasil.” Com sua fala, Alex ironiza seu país de origem e ainda pontua a questão da extremidade de Portugal como fim da Europa e ponto de partida para outras terras.

Alex, com a ajuda de Pedro pega o violino levado por Paco e o doa. Paco chega ao hotel e descobre que o violino sumiu. O porteiro lhe entrega um recado que o avisa para encontrar uma pessoa na Casa de Fados Machado. Na Casa de Fados dois homens conversam e um deles pergunta ao outro o significado da palavra fado, e recebe a resposta que a palavra quer dizer destino. Paco encontra os homens na Casa de Fados e estes lhe perguntam sobre a encomenda. Ele diz que aguarda instruções de Igor, que surge no local. Nesse momento Paco já tem em mente que aquele encontro trata-se de uma armadilha. Enquanto uma cantora portuguesa interpreta um fado que fala de saudade, Igor pergunta a Paco: “Não é fascinante ver o Brasil pelo lado de cá?” Paco parece entrar em transe e, ao som do fado, começa a declamar em tom crescente a fala de *Fausto*, antes ensaiada para o teste no teatro: “Sinto meus poderes aumentarem... sinto meus poderes aumentarem... estou ardendo... sinto a coragem... estou ardendo... bêbado de um novo vinho! Sinto a coragem... o ímpeto de ir ao mundo... de enfrentar a dor da terra, o prazer da terra. Que minha vida seja o custo!” Paco então empurra um garçom e sai correndo do restaurante. Nesse momento, a fala de *Fausto* na voz de Paco assume um sentido literal e marca a transformação do personagem, que passa de uma atitude inerte e passiva para uma ação ativa e desafiadora.

Aqui, pela primeira vez, Paco parece tomar o destino em suas mãos e parte em fuga pelas ruas de Lisboa, sendo perseguido pela quadrilha ao som de uma música de suspense que aos poucos se mistura com a melodia de um violino, que remete ao objeto extraviado. Ele vai até a livraria de Pedro, interroga sobre paradeiro do violino e, com raiva, leva Alex para fugir com ele. Pedro fornece ao casal um carro, dinheiro e indica o caminho que deverão tomar para a Espanha.

Paco e Alex partem à noite em direção à fronteira espanhola. Ao tomarem a estrada, ficam mais evidentes as características inerentes ao gênero *road movie*, com cenas de perseguição, a exploração do estado psicológico dos personagens e a busca por um destino – no caso a utópica San Sebastian. A primeira sequência da fuga pela estrada ocorre durante uma noite chuvosa que ressalta o caráter *noir* da produção.

Durante a viagem, são importantes os diálogos que contém confidências e revelações, no interior do veículo. Em uma das primeiras conversas os protagonistas falam de questões sobre a perda de casa e a falta de raízes. A partir desse diálogo, a situação de exílio que partilham parece estabelecer um vínculo afetoso entre eles, fazendo surgir um novo tipo de relacionamento baseado na cumplicidade. Paco pergunta a Alex onde é sua casa e ela diz: “Boa pergunta. Sei que aqui é que não é, né? Sei lá,

viu? Moema, Duque de Caxias, Mooca... Acho que eu ficava feliz até se eu morasse debaixo do Minhocão, viu?”. Paco retruca: “Eu morava de frente para o Minhocão”. Alex procura amenizar: “Poxa, desculpa, eu não falei por mal.” Aqui mais uma vez o Elevado surge, dessa vez como a pior alternativa ao se voltar para o Brasil remetendo ao espaço urbano caótico, mas que ao mesmo tempo significa “estar em casa”.

Paco revela ter vinte e um anos, acaba de atingir a maioridade. Essa data pode ser marcante quando analisada sob as características das narrativas de formação, uma vez que consiste em um marco de passagem para a idade adulta, uma transformação. Além disso, Paco e Alex comentam com euforia sobre ser aquele o dia 1º de abril, dia da mentira, como se tudo não passasse de uma farsa, um engodo. Paco pergunta a Alex: “Que dia é hoje?” Alex responde: “Hoje é 31. Não! Hoje é primeiro de abril. Claro, né? Ia ser o quê? Primeiro de Abril.”

Durante o percurso, o casal faz algumas pausas para descansar, fazer amor e apreciar a paisagem. Essas paragens são bastante comuns no gênero *road movie*. Em uma das paradas, eles encontram um navio encalhado na praia. Alex diz: “A gente podia encalhar aqui.” Essa imagem remete ao mar de onde as caravelas portuguesas saíram para colonizar outras terras. É a ponta da Europa, a fronteira que traz o sonho de liberdade e ao mesmo tempo de nostalgia em relação ao Brasil. O barco encalhado pode ainda simbolizar a vida dos protagonistas, sem alternativas de fuga para saírem da situação em que se encontram, um estado de solidão cultural, típica da experiência imigrante. Sobre essa cena Oricchio comenta: “O olhar é para o país distante e também para o desalento. Ambos estão juntos. Não há perspectiva de volta, talvez apenas nostalgia, que não convida a nenhuma ação, e nem sequer à reflexão” (ORICCHIO, 2003, p.71). A cena do navio, talvez a mais bela do filme, funciona ainda como um momento de descanso e romance durante a fuga, uma pausa demonstrada através da imagem mais clara e brilhante que o restante da película que é predominantemente marcada por tons escuros e pelo alto contraste, típico do caráter *noir*. Nesse momento a canção “*Vapor Barato*”⁵⁴ aparece em *back ground* instrumental.

Oh, sim, eu estou tão cansado
Mas não pra dizer
Que eu não acredito mais em você
Com minhas calças vermelhas
Meu casaco de general
Cheio de anéis

⁵⁴ (Jards Macalé e Waly Salomão).

Vou descendo por todas as ruas
 E vou tomar aquele velho navio
 Eu não preciso de muito dinheiro
 Graças a Deus
 E não me importa, honey

Minha honey baby
 Baby, honey baby
 Oh, minha honey baby
 Baby, honey baby

Oh, sim, eu estou tão cansado
 Mas não pra dizer
 Que eu tô indo embora
 Talvez eu volte
 Um dia eu volto
 Mas eu quero esquecê-la, eu preciso
 Oh, minha grande
 Ah, minha pequena
 Oh, minha grande obsessão (...)



Cena de *Terra Estrangeira* (casal com navio encalhado ao fundo)

É interessante observar que a canção, apesar de casar perfeitamente com o contexto do filme, não estava prevista no roteiro. A inserção da música deixa nítida a abertura do diretor à incorporação de novos elementos e à improvisação, como será visto mais adiante. Segundo Kieling : “Poucos minutos antes de filmar parte das sequências finais, Fernanda Torres cantava a música e então teriam percebido como esta se agregava ao filme, substituindo de maneira mais espontânea o final que havia sido planejado.” (KIELING, 2003, p.40). A canção política 1971 não remete somente ao navio, mas à questão do desejo de mudança, do fato de “estar cansado” da atual situação e ainda da possibilidade de retorno (talvez ao Brasil). A frase “Eu vou descendo por todas as ruas” também pode ser associada à fuga de Paco em Lisboa, durante a qual ele aparece correndo através de ladeiras pela capital portuguesa.

Após a pausa na praia, Alex propõe que sigam até San Sebastian e a viagem continua até que o casal se depara com a fronteira da Espanha e seus fiscais a postos. Alex comenta sobre a venda de seu passaporte e da impossibilidade de ultrapassar a barreira. Eles decidem esperar por um momento no qual a fiscalização esteja reduzida. Na sequência param em um bar para comer e Alex canta “*Vapor Barato*” quando são surpreendidos por Igor e um capanga. Há uma troca de tiros e Paco é baleado.

O casal consegue fugir e, enquanto Alex dirige e fura a barreira policial, Paco está ferido, deitado em seu colo, como que procurando alento, remetendo a uma cena do início do filme na qual ele deita no colo de sua mãe em casa. Mais uma vez Alex canta a “*Vapor Barato*”, dessa vez chorando, e segue dirigindo. Ao atravessar a fronteira, a música em *background* se junta à voz da personagem enquanto a câmera focaliza um plano aberto com a paisagem infinita da estrada e o carro se deslocando.

O final do filme é um *open-ending* muito comum nos *road movies* que trabalham o caráter iniciático das viagens. O final remete ainda a filmes de Win Wenders como *Alice nas Cidades* (1974)⁵⁵ que também possui o final em aberto. Segundo Pinho, foi o diretor alemão “que incorporou a questão da viagem iniciática, levantada pelo *Bildungsroman*, no *road movie* e para quem o movimento é também introspecção.” (PINHO, 2012, p. 93). Da mesma forma que Wenders, Salles utiliza-se do plano aéreo, com a câmera partindo do interior do veículo para um plano cada vez mais aberto, dando a sensação de continuidade do movimento. A esperança ainda permanece na voz de Alex: “Um dia a gente chega em casa Paco.”



Cena de *Terra Estrangeira* (estrada em plano aéreo)

⁵⁵ O jornalista alemão Philip Winter está nos EUA e decide retornar à Alemanha. Ao registrar o voo, encontra-se com uma mulher alemã e sua filha Alice, de nove anos, assim começando uma longa e duradoura amizade. Disponível em: <http://filmow.com/alice-nas-cidades-t8718/>. Acesso em: 12/12/2013.

O filme termina com a cena em que um músico toca o violino doado por Alex, em uma estação de metrô. Ao ser esbarrado, caem do violino várias pedras preciosas, sem que ninguém perceba. As pedras são chutadas e pisoteadas pelos transeuntes, como se não tivessem valor algum e somem, esfarelado-se em meio à multidão. “A cena final, com o produto do crime sendo inconscientemente pisoteado num chão de metrô, remete a *Ouro e Maldição* (1925)⁵⁶ de Erich Von Stroheim ou *O Tesouro de Sierra Madre* (1947)⁵⁷, de John Huston” (ORICCHIO, 2003, p.196). Em *Ouro e Maldição* os personagens terminam acorrentados ao ouro que tanto buscaram, esperando pela morte no deserto. Em *O Tesouro de Sierra Madre* o ouro em pó conquistado às custas de muito suor acaba esvaindo-se com o vento.

Dessa forma, o ouro, o dinheiro ou as pedras preciosas funcionam como o motor da ação desses filmes, porém, servem como lição sobre o limite da cobiça. Em *Terra Estrangeira*, pode-se vincular essa lição ao momento conturbado pela corrupção ao qual o filme está associado. Conforme já dito no capítulo anterior, o filme pode ser entendido como uma reflexão do cineasta em torno da questão da morte do cinema nacional. Entretanto, essa é apenas uma das análises possíveis.

Portugal é uma escolha chave de Salles. Apesar de pertencer ao continente europeu, o país se encontra no ponto mais ocidental do velho continente, onde ele acaba. É como se Brasil e Portugal se vissem diante de um espelho. O filme mostra como Portugal naquele momento rejeitava os imigrantes brasileiros, da mesma forma que era rejeitado pelo resto da Europa. “Portugal é o país que nos descobriu para nos abandonar” (STRECKER, 2010, p. 111). Lisboa, por sua vez, ficou conhecida como “cidade branca”, um lugar onde as pessoas se perdem ao invés de se encontrarem, como ocorre no filme.

Com fotografia em preto e branco, o filme possui a estrutura narrativa do romance policial *noir*, com elementos de documentário, de forma a traduzir a realidade daquele determinado momento histórico, o que remete às características do *road movie*.

⁵⁶ Quando Trina ganha uma pequena fortuna na loteria, Marcus acusa McTeague de casar-se com ela pelo seu dinheiro. O filme conta como a cobiça pode fazer com que as pessoas mudem de caráter e tenham suas vidas arruinadas. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/filme/ouro-e-maldicao/1033>. Acesso em: 12/12/2013.

⁵⁷ Baseado na obra de B. Traven, o filme acompanha a história de Dobbs e Curtin, que se conheceram no México, onde fizeram um trabalho temporário juntos. Um velho minerador os convence a gastar o dinheiro comprando equipamentos para mineração, pois com sua experiência, eles poderiam ganhar muito mais do que têm atualmente. É um filme sobre a ganância e o que as pessoas fazem por dinheiro. Ganhou o Oscar de Melhor Direção, Ator Coadjuvante (Walter Huston) e Roteiro Adaptado. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/filme/o-tesouro-de-sierra-madre/575>. Acesso em: 12/12/2013.

A escolha da trilha sonora a cargo de José Miguel Wisnik foi cuidadosa, sobretudo na escolha de “*Vapor Barato*” como fundo para a última cena, que traduz uma possibilidade de reconciliação dos personagens, representando o povo brasileiro, com o seu país. A música “*Terra Estrangeira*”, de Wisnik, também aparece de forma instrumental em alguns momentos do filme.

Os personagens da trama são complexos e multifacetados. O abandono, a ausência, o sentimento de exílio e a perseguição de um sonho, entretanto, são comuns aos protagonistas. Existe uma atmosfera de desolação que é alimentada pela falta do familiar, do semelhante. Esses elementos funcionam como uma espécie de combustível para a jornada física e emocional dos personagens, em busca de uma realidade melhor.

Temas como o deslocamento, a busca de um lugar no mundo, o desconforto existencial e o exílio estavam presentes na experiência pessoal e documental retratada no filme *Socorro Nobre* (1995) e reverberam em *Terra Estrangeira*. Esse universo acaba constituindo, em seguida, o ponto de partida de *Central do Brasil* (1998). (STRECKER, 2010, p.111).

Frágeis, vivendo em uma situação complicada pela falta de dinheiro e de raízes, os personagens acabam entrando no mundo do crime, mesmo sem vocação, por força das circunstâncias. Para fugir de uma realidade dura, os personagens buscam a solução no dinheiro fácil.

A sensação de perda da nacionalidade e o sentimento de decepção são recorrentes no filme e remetem ao momento problemático pelo qual o Brasil passava e à questão da identidade brasileira. A narrativa possui um ritmo constante de fuga e desesperança. Talvez seja essa a essência do filme, o desenraizamento do brasileiro no início da década de 90, com relação à dignidade, à cidadania e ao outro.

Paco e Alex são pintados como seres à deriva, órfãos. Esse sentimento de não pertencer a ninguém nem a lugar nenhum vai sendo construído ao longo da trama e atinge o ponto mais explícito quando Alex tenta vender seu passaporte brasileiro no mercado negro e descobre que o documento não vale grande coisa. (ORICCHIO, 2003, p.71).

O filme apresenta elementos característicos das narrativas de viagens, como a visão do outro em relação ao viajante e vice-versa, propondo uma reflexão sobre o estrangeiro, o desconhecido e demonstra o sentimento de se sentir estranho em outra pátria. Existe uma composição de movimentos externos muito marcados em que os

personagens, excluídos socialmente, procuram formas de enraizamento em outros espaços que não os seus. Essa situação se assemelha ao descrito por Hall a respeito do homem moderno: “encontramos aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal”. (HALL, 2005, p.32).

Essa exclusão fica nítida no desenrolar do filme, que é permeado por uma constante sensação de periferia. O Brasil aparece como periferia de Portugal, que por sua vez é a periferia da Europa. Paco é marginalizado dentro de seu próprio país e fora dele, Miguel ocupa uma função periférica no tráfico internacional de joias e na música, Alex tem um subemprego no qual é explorada e reside na periferia de Lisboa e os imigrantes Angolanos moram todos aglomerados em hotel de baixa categoria, remetendo a um cortiço.

As fronteiras físicas, que limitam a passagem, funcionam no filme como uma metáfora de demarcação dos espaços sociais, culturais e étnicos, com estruturas opressoras e alienadoras. Ao tentar atravessá-las, para fugir de realidades amargas, Manuela, Miguel e Paco morrem, como uma espécie de punição para quem ambiciona romper a barreira.

A zona de fronteira simboliza a transição. Atravessa-se um rio, uma ponte, e estamos em outro lugar, no domínio do outro, onde língua e idioma são diferentes, onde estranheza e também oportunidade, pois lá onde tudo é fluido ou instável pode-se ganhar e perder rapidamente. (ORICCHIO, 2003, p.197).

Assim, o filme trata da questão da imigração e rejeição como um ponto de transformação dos personagens. A experiência da exclusão, do não lugar, acaba contribuindo para a busca de uma saída, difícil de ser encontrada, devido à incapacidade de aceitação por parte do “outro”. *Terra Estrangeira* é um filme de fronteiras e de tentativas de rompê-las a qualquer custo, como quando Alex, com Paco morrendo em seu colo, quebra a cancela do posto da fronteira com a Espanha em busca do lugar utópico e da liberdade.

3.2. CENTRAL DO BRASIL

*Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir prá não chorar
Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar*

(Preciso me Encontrar - Candeia)

O segundo filme de estrada de Walter Salles Jr., *Central do Brasil*, foi lançado em 1998 e, até o momento, é a obra mais premiada do diretor. De acordo com Marcos Streck, a trama foi esboçada por Salles que buscou conselhos de Rubem Fonseca e Millôr Fernandes. O trabalho de escrita durou cinco anos. O roteiro teve aproximadamente vinte e cinco versões e foi desenvolvido por João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein (Cf. STRECKER, 2010, p. 77).

Central do Brasil ganhou o festival de Sundance nos EUA, o Urso de Ouro (de melhor filme) em Berlin, o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro, além de duas indicações ao Oscar – de melhor filme estrangeiro e melhor atriz, para Fernanda Montenegro.⁵⁸

Conforme já demonstrado no capítulo anterior, o filme é considerado marco do Movimento da Retomada do cinema nacional, que estava praticamente extinto no começo dos anos 90. A obra é uma espécie de símbolo de recuperação da autoestima do cinema brasileiro, que teve grande repercussão internacional e permitiu que o país fosse visto novamente como um potencial produtor de filmes de sucesso. Faz parte também da renovação do fenômeno que levou a periferia brasileira às telas de cinema, nas décadas anteriores.

O filme conta a história da protagonista Dora (Fernanda Montenegro), portadora de uma trajetória marcada por erros e omissões, que encontra um caminho de evolução e descobertas ao se deparar com Josué (Vinícius de Oliveira), um menino pelo qual tem compaixão. Após o encontro, ela sofre gradualmente um processo de amadurecimento pessoal e redenção.

Salles é reconhecidamente um grande fã de outro cineasta, o diretor Win Wenders. Em *Central do Brasil*, assim como em *Terra Estrangeira*, pode-se notar certa

⁵⁸ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0140888/awards>. Acesso em: 12/02/2014.

similaridade com o filme *Alice nas Cidades*, do diretor alemão. Nesse último, um fotógrafo adulto tem a sua visão de mundo e perspectivas alteradas a partir do encontro com uma criança (Alice) que está em busca de seus parentes.

Nos dois casos, os personagens fogem de um futuro irrealizável e se voltam a um passado desconhecido. A falta de raízes e a crise de identidade são fios que compõem o tecido virtuoso de um novo recomeço. É na ética, na estatura moral e na inocência – original ou redescoberta – que está a saída. (STRECKER, 2010, p.71).

A viagem dos personagens em *Central do Brasil* expõe o abandono do espaço urbano sem esperanças e a fuga para o interior em busca das raízes. É o caminho inverso da migração comum no Brasil, no qual os retirantes do nordeste rumam para as grandes cidades do sudeste em busca de uma vida melhor.

A viagem deles exprime o abandono do espaço urbano degenerado, uma fuga para o interior, para o campo. Ao deixar o Brasil industrializado, fracassado pela violência e pelo afeto desaparecido, os personagens tentam retornar ao passado mítico do interior e do Nordeste. (STRECKER, 2010, p. 73).

Central do Brasil possui diversos elementos para ser considerado um *road movie* e tem a viagem como um de seus temas base. No filme são feitas várias referências aos meios de transporte e às situações de locomoção, a começar pelo próprio trem da Estação Central do Brasil. Em uma das primeiras cenas do filme, a protagonista Dora aparece no interior do trem, retornando para sua casa após uma jornada de trabalho na estação. Os passageiros entram pela janela do veículo, representando o caos e a degradação do ambiente urbano. A cena é marcada por uma trilha sonora melancólica ao fundo, ritmada pela cadência dos movimentos dos passageiros que se seguram em pé.

A maioria dos filmes de estrada, bem como as obras pertencentes à narrativa de formação, tem um protagonista masculino, que pertence às classes mais abastadas da sociedade. Quando presentes nos *road movies*, em geral, as mulheres aparecem como coadjuvantes. São raras as exceções, como o filme *Thelma and Louise*, no qual duas mulheres, sendo uma garçonete e a outra dona de casa, resolvem deixar as vidas monótonas que levam para pegar a estrada. A quebra de dois paradigmas comuns às narrativas de formação e aos *road movies* é que torna interessante a análise de Dora, protagonista de *Central do Brasil*. Em primeiro lugar, por vir de uma classe social baixa e, segundo, devido ao fato de ser mulher.

A personagem foi inspirada em Socorro Nobre, uma presidiária que já havia sido representada em um documentário de Walter Salles. Socorro escrevia cartas na prisão para ajudar outras detentas. A correspondência dela com o artista polonês Frans Krajcberg foi o motivo inspirador do documentário. Assim como no documentário, em *Central do Brasil* as cartas e seus motivadores formam um plano de fundo, presentes do início ao fim da trama. A própria Socorro participa da primeira cena do filme ditando uma carta, contracenando com Fernanda Montenegro, a intérprete de Dora.

O que se passa no intervalo entre as cartas é a história de dois personagens perdidos, o encontro entre ambos e o desvio fundamental que esse encontro provocará na rota de suas vidas. Em torno deles, um país, ou vários países. (TELLES, 2006, p.6).

O filme inicia-se com a câmera em plano fechado em uma mulher (Socorro Nobre) que dita uma carta de amor: “Querido, meu coração é seu. Não importa o que tenha feito, eu te amo. Esses anos todos que você vai ficar trancado aí dentro eu vou ficar trancada aqui fora te esperando”. A situação faz referência à própria Socorro, que esteve na prisão.

Em um de seus dias de trabalho na Estação, Dora se depara com o menino Josué e sua mãe Ana (Soia Lira), que quer enviar uma carta para seu ex-marido no sertão do nordeste. Ana demonstra descontentamento com a relação que tinha com o marido, que bebia e era violento, e afirma que é o menino quem deseja conhecer o pai: “Jesus, você foi a pior coisa que me aconteceu. Só escrevo porque teu filho Josué me pediu. Eu falei pra ele que você não vale nada, mas ainda assim o menino pôs na ideia que quer te conhecer.” Ana dita o endereço para onde a correspondência deverá ser encaminhada: “Jesus de Paiva, Sítio da Volta da Pedra, Bom Jesus do Norte, Pernambuco.” A partir daí inicia-se de fato toda a trama que envolverá como protagonistas Dora e o menino Josué.

Dora vai para casa e guarda a carta de Ana sem intenção de postá-la. Apesar da aparente simplicidade, Dora é uma personagem múltipla. Professora aposentada, ela ganha dinheiro enganando analfabetos na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Apresenta-se como “escrevedora de cartas” e, a princípio, desenvolve uma atividade altruísta, embora sem maiores cuidados ao lidar com as pessoas. A ambiguidade da personagem fica nítida a partir da cena em que ela e sua amiga Irene (interpretada por Marília Pera) abrem as cartas e debocham de seus conteúdos. Apesar de juntar-se à

Dora para abrir as cartas, Irene funciona como um contraponto e condena a amiga: “Lá vai você de novo, né Dora? Quero deixar bem claro que eu sou contra isso, viu?” No lugar de postar as cartas nos Correios, como contratada pelos remetentes, Dora rasga ou as coloca em uma gaveta sem pretensão de cumprir o acordo, ficando com o dinheiro do envio. Quando questionada por um homem sobre o fato de suas cartas não chegarem ao destino ela responde: “Você sabe que não dá pra confiar nessa porcaria de Correio que a gente tem, né?”

A sequência seguinte inicia-se com som de uma carta sendo rasgada por Dora fundindo-se com a imagem da porta do trem, que chega à Estação Central, abrindo-se para mais um dia de trabalho. Nesse mesmo dia, Ana e o filho retornam e pedem para rasgar a antiga carta, pois ela decide escrever outra sendo mais terna: “Jesus o Josué, teu filho, quer muito te conhecer. E tá querendo ir aí pra Bom Jesus passar uns tempos com você. Mês que vem vou tá de férias e posso ir com ele pra aí. Aí eu aproveito pra ver o Moisés e o Isaiás.” Já nesse segundo encontro Josué implica com Dora e diz à mãe: “Mas mãe, como é que você sabe que ela vai botar a carta no Correio? Ela ainda nem botou no envelope...” A frase do menino antecipa o tipo de relação conflituosa que haverá entre ele e Dora.

Logo após deixar a Estação, Ana é atropelada por um ônibus e morre na rua, deixando Josué desamparado. O menino vaga pela Estação, sendo ignorado por aqueles que passam, até parar para rezar em um oratório que contém a imagem de Nossa Senhora, ao som de uma trilha sonora marcante que contribui para aumentar a sensação de melancolia e solidão. Essa é a primeira referência religiosa no filme, que será permeado por elas até o final.

Dora parece se compadecer da situação de Josué, convidando-o para ir a sua casa. Dá-lhe dá alimento e o apresenta para sua amiga Irene. Ele estranha o fato de Dora morar sozinha questionando: “Onde é que tá teu marido? E teus filhos?” A mulher enfatiza sua solidão: “não tenho marido, nem filho, nem família, nem cachorro.” Josué encontra as cartas não enviadas por Dora e, acusando-a de mentirosa, diz que vai entregar a carta pessoalmente a seu pai. A mulher mostra mais uma vez sua frieza ao falar com o menino: “Que isso? Tá maluco? Sabe onde é que teu pai mora? Você nunca vai chegar lá!”

No dia seguinte, Dora conversa sobre o garoto com Pedrão (interpretado por Otávio Augusto), uma espécie de segurança corrupto da Estação Central, que recebe propina dos comerciantes locais e é o protagonista de uma das cenas mais chocantes do

filme. Após um garoto roubar um pequeno objeto de um vendedor ambulante na estação, Pedrão o surpreende, levando-o até os trilhos do trem e tudo que se ouve é o estampido de um tiro, seguido de um incômodo silêncio. Naquela cena está metaforizado o total descaso diante de uma vida humana e o desamparo da infância e juventude, revelando o território da criminalidade, da justiça com as próprias mãos e da corrupção presente na Estação.

A aparente redenção de Dora e compaixão por Josué se deteriora completamente após ela, em acordo com Pedrão, levar o menino até uma quadrilha de tráfico de crianças. Nesse momento entra em cena Irene, personagem aparentemente secundária, mas responsável pelo início de toda a transformação que a protagonista irá sofrer. A amiga de Dora é quem a aconselha e provoca nela uma crise de consciência, levando-a a resgatar o menino.

A partir dessa ação, Dora precisa fugir para não ser pega por Pedrão, que está a sua procura. Ela decide então acompanhar Josué em sua busca pelo pai no sertão do nordeste. A estrada surge aqui como uma forma de fuga e também recomeço, assim como acontece com os protagonistas de *Terra Estrangeira*.

A viagem começa à noite, a bordo de um ônibus, com o caminho sendo percorrido com brigas e desentendimentos. A protagonista, com sua aspereza e falta de doçura, aparenta o sertão por onde passam. Josué estabelece um diálogo fazendo questão de ressaltar as qualidades do pai carpinteiro a todo momento, enquanto Dora, com palavras duras, desfaz a imagem romântica que o menino tem do pai. Ela compara o pai do garoto com o seu: “Meu pai era assim. Em casa era um bispo, na rua um palhaço.”

No início da viagem diurna a câmera focaliza a imagem do menino contemplando a estrada, alternado o plano ora aberto, com o ônibus inserido na paisagem, ora fechado na fisionomia dos personagens no interior do veículo. Dora busca aproximar-se de Josué, ainda que de forma tortuosa. O menino reclama do ônibus: “Bom mesmo é andar de taxi.” E Dora discorda: “Tá enganado. Ônibus tem caminho certo, táxi não. Toma um rumo e depois se perde.” Ela ainda faz um paralelo, dizendo que seu pai estava cansado de andar de ônibus todos os dias e resolveu pegar um taxi, sendo que esse “ônibus” seria sua mãe e o “táxi” outra mulher. Dora completa que a atitude do pai acabou gerando a morte da mãe e que ela tinha a mesma idade de Josué quando isso aconteceu. Aqui se estabelece o primeiro ponto de convergência entre os protagonistas.

A princípio o garoto não parece esboçar reação alguma, porém a câmera permanece algum tempo parada em plano médio, como se estivesse esperando alguma reação, o que sutilmente ocorre, porém o conflito ainda persiste. A fotografia do filme começa a mudar nesse momento, passando de planos fechados, com tons monocromáticos de ocre e cinza e fundos desfocados; a imagens abertas, coloridas e com maior profundidade de campo.



Cena de *Central do Brasil* (fachada prédio Dora)



Cena de *Central do Brasil* (paisagem ruralizada em plano aberto)

No início do filme não há horizonte, as sequências estão encerradas em ambientes de concreto. A medida que os protagonistas avançam na estrada é possível ver o horizonte e belas paisagens. Esse recurso utilizado pelo diretor simboliza o início da sensibilização de Dora, como se ela passasse agora a enxergar o mundo de outra maneira. Assim como na imagem, a transformação da personagem se reflete no som. Os ruídos da cidade grande no trânsito, na estação e na casa de Dora são substituídos por

uma trilha sonora instrumental introspectiva, cânticos religiosos ou músicas em *back ground*.

Na primeira parada do ônibus a canção *Mama África* de Chico César, que fala sobre as dificuldades de uma mãe solteira, remete à condição materna assumida por Dora involuntariamente, que agora apresenta mudanças sutis em sua personalidade. Ela decide voltar ao Rio e deixa o menino dormindo no ônibus, com um dinheiro na mochila. No entanto, Josué desce do veículo e eles acabam perdendo o ônibus. Dora desconta sua raiva no garoto: “Por que agora você não quer largar de mim moleque?”

Ainda na parada, Dora e Josué conhecem o caminhoneiro César (Othon Bastos), que gentilmente lhes oferece comida e carona. O menino pergunta a César sobre sua mulher, ao que ele responde: “Minha mulher é a estrada. Eu não tenho família.” Josué completa: “Então você é que nem ela”. O caminhoneiro comenta sobre sua realidade nômade, o que justifica, de certa forma, o fato de não constituir família: “Desde que eu tô na estrada parece que eu já troquei de vida umas dez vezes.” O diálogo deixa em aberto um possível relacionamento entre César e Dora.

O caminhão traz a frase: “Tudo é força, só Deus é poder” na parte traseira e, na frente, a inscrição “Com Deus sigo o meu destino”, junto a imagem de Cristo. Pelas frases é possível deduzir o aspecto religioso do caminhoneiro, o que se comprova mais adiante.

Na primeira parada, em que César faz entregas em uma mercearia, a questão da religião é retomada em uma conversa, entre o caminhoneiro e o dono do estabelecimento, em que falam sobre “jovens que foram salvos pelo amor de Cristo”. Ironicamente, no fundo da mercearia, Josué furta alguns alimentos e em seguida mostra o fruto do roubo a Dora, que o repreende dizendo que irá devolver tudo. Já no interior do caminhão Dora chega com mais mercadorias e diz que pagou por elas, quando na verdade as roubou também. Josué percebe a falácia, acusa a mulher de mentirosa e como tentativa de abalar Dora ele provoca: “Você parece homem, nem tem pintura na cara.”

A viagem continua e a amizade entre os três se revela quando Dora pede a César que deixe Josué dirigir o caminhão, pois ele sonha em ser caminhoneiro. Quando param para descansar à noite, estabelece-se uma provável relação entre Dora e César. Porém, ao ser chamada por Josué, que está com frio, ela vai ao encontro do menino. É como se o apelo da maternidade a chamasse mais forte e ela acaba cedendo.

Dora se encanta por César. Em um restaurante ela pede uma cerveja e oferece ao caminhoneiro, que recusa: “Eu não posso beber, eu sou evangélico.” Dora insiste: “Tenho certeza que ele lá em cima não tá te olhando.” Ele acaba cedendo. Na sequência, ela se insinua: “Tô muito feliz de ter perdido aquele ônibus”. Dora vai até o banheiro e passa batom nos lábios, após se declarar para César. Ele parte assustado com a iniciativa, abandonando os dois passageiros no posto. Aqui, mais uma vez, os temas da solidão e da desilusão são evidenciados. O encontro provoca em Dora o primeiro lampejo de vaidade da protagonista, que pode ser identificado como parte de seu processo de formação. Josué, nesse momento, consegue ter compaixão pela mulher e chama César de “viado”, elogiando o fato de Dora estar “mais bonita com a cara pintada”. Os personagens estreitam os laços de fraternidade, graças aos acontecimentos na estrada.

O trajeto de Dora e Josué continua, agora a bordo de um caminhão de retirantes, símbolos do sertão. Mais uma vez a religião está presente, no canto à Maria Mãe de Deus, que Josué canta com os retirantes. Ele sussurra para Dora: “Minha mãe que me ensinou”. A partir desse momento, a dupla inicia a jornada final rumo à redenção. “A sequência se completa com um grande plano da paisagem que confirma a vegetação rala e a solidão do caminhão vermelho, perdido ponto na estrada que tem como fundo uma cadeia de montanhas.” (SILVA, 2009, p. 153).

Mais adiante a câmera em plano aberto focaliza a imensidão do sertão, para depois acompanhar os passos ágeis de Josué que sobe a encosta de uma pedra. Dora está sentada no topo, contemplando a paisagem, quando o menino fala de seus pais: “Minha mãe me disse que um dia meu pai ia me mostrar o sertão.” No entanto, é Dora, uma carioca que nunca havia estado no sertão que acaba realizando essa tarefa. Ela leva Josué até uma cruz com oferendas e lhe diz para colocar lá o lenço de sua mãe; retomando, mais uma vez, o caráter religioso. Essa passagem pode representar o enterro simbólico da mãe de Josué em sua terra, o sertão. A dupla sai de cena enquanto a câmera focaliza o lenço sendo balançado pelo vento, explorando um sentimento místico e espiritual.

Já em Bom Jesus do Norte, em meio a uma romaria e cânticos religiosos, Dora e Josué caminham, seguindo o fluxo de pessoas. Dora penteia os cabelos de Josué como uma mãe faz com os filhos, uma vez que ele diz não querer chegar desarrumado no encontro com o pai. A chegada a Bom Jesus é marcada por um fio de esperança, seguido mais uma vez pela desilusão.

Ao chegar à porteira da casa de Jesus, Josué e Dora se detêm por um instante, como uma forma de ampliar a expectativa. Josué corre em direção à casa do pai ao som de uma melodia que evoca a emoção. A ansiedade do menino é agravada pela cena de espera, marcada por uma forte ventania durante a chegada do suposto pai. No entanto, o homem que chega é Jessé e não Jesus como o garoto imaginara. A câmera focaliza o olhar de decepção de Josué que volta correndo retornando pelo mesmo caminho até a porteira.

Eles têm que seguir adiante e continuar a busca. Fisicamente, os dois estão completamente degradados, com fome e desiludidos. Chegam até uma festa religiosa, que parece atordoar ainda mais os personagens. Mais uma vez eles brigam e se desencontram. Dora desfalece no interior da Casa dos Milagres, após uma grande discussão com Josué e lá sofre uma espécie de transe hipnótico em uma sequência tensa, porém fundamental para a conciliação efetiva dos personagens. Após Josué encontrar Dora desfalecida, a imagem corta para a cena em que ela aparece deitada no colo do menino já no dia seguinte, invertendo a situação de proteção. A partir desse momento a dupla se une, estabelecendo uma relação de cumplicidade e afeto ainda maior.



Cena de *Central do Brasil* (Dora é amparada por Josué)

O sorriso agora já se faz presente no semblante de Dora, que brinca como criança em uma disputa com Josué para ver quem acerta uma lata com pedrinhas, enquanto música de fundo é leve e delicada, bem diferente do início do filme. Josué tem a ideia de oferecer os serviços de Dora como “escrevedora de cartas” aos moradores eromeiros de Bom Jesus. Os depoimentos e a forma de captura da câmera se assemelham aos do início do filme, na Estação Central do Brasil, o que reforça o caráter cíclico da

obra, característico de grande parte dos *road movies*. Após juntarem algum dinheiro, se colocam outra vez na estrada em busca do pai de Josué.

Novamente a busca é em vão e eles decidem voltar ao Rio. Quando já estão comprando a passagem de volta, são surpreendidos por Isaías (Matheus Natchergaele), que os recebe em casa e afirma ser filho de Jesus. Ele apresenta seu outro irmão Moisés (Caio Junqueira). Ao conhecer os rapazes, Josué retoma os laços familiares antes perdidos nas figuras opostas dos dois irmãos. Isaías, cujo nome remete ao profeta que anunciou o Messias e significa “Javé Salva” é esperançoso, afetivo, brincalhão e reverencia o pai tal qual o imaginário de Josué o descreve. Já Moisés, assim como significado do nome bíblico sugere, é trabalhador e cuidadoso; mas ainda desconfiado e ressentido pela ausência e irresponsabilidade do pai. Moisés é carpinteiro como o pai e, no primeiro contato com o menino, fabrica para ele um pião igual ao que ele deixou cair na ocasião da morte de sua mãe. O pião aqui surge, segundo Silva, como uma “referência simbólica do reencontro com a família.” (SILVA, 2009, p. 158). Na história bíblica Josué é o sucessor de Moisés, o que pode sugerir aqui que o menino aprenderá com o irmão o ofício do pai e também se tornará carpinteiro. A partir de um *zoom in*⁵⁹ da câmera e pela elevação da trilha sonora de fundo, Josué vê a foto de seus pais na parede e certifica-se de que aquela é mesmo a sua família.

Na sequência os rapazes entregam uma carta de seu pai à Ana para que Dora leia. O conteúdo da carta deixa explícitas as relações de parentesco entre os três irmãos. Durante a madrugada, Dora vai embora enquanto Josué está dormindo. Ao deixar a casa, coloca as cartas escritas por Ana e Jesus uma ao lado da outra, sob a foto do casal, como se, naquele momento, as cartas simbolizassem a união dos dois em um outro plano.

Se havia alguma dúvida quanto à profunda mudança sofrida pela protagonista, ela deixa de existir no momento em que Dora resolve colocar nos Correios as cartas que escreveu para os analfabetos no sertão. A transformação também pode ser notada fisicamente. Ela se veste com um vestido azul celeste florido presenteado por Josué e se arruma diante do espelho, passando batom. É agora o oposto da mulher sem vaidade, que antes representava.

Já no ônibus Dora recorda-se dos bons momentos que viveu, deixando que eles sobressaiam sobre a amargura que antes a dominava, até mesmo em relação a seu pai.

⁵⁹ Uma aproximação.

Ela agora é capaz de repensar essa relação e recordar dele com saudade. O filme termina com a protagonista escrevendo uma carta para Josué. Seu maior medo é ser esquecida e ela explicita isso ao pedir que ele reveja a foto dos dois, com a imagem de Padre Cícero, feita na ocasião da Festa do Bom Jesus: “Dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto. Tenho medo que um dia você também me esqueça. Tenho saudade do meu pai, tenho saudade de tudo.”

Dora, antes figura rude, apática e solitária, encontra em Josué sua redenção, adquirindo um tom maternal e transfigurando-se completamente. Demonstra fragilidade e doçura, no lugar da amargura e aspereza que possuía; respira aliviada, sorri e chora. Para completar o sentido, o tom amarelo constante em todo o filme dá lugar ao azul, através de um belo amanhecer, simbolizando um novo recomeço. “A mensagem da obra se completa, já nos créditos, pelos versos de Candeia apresentados na voz de Cartola, em reverência ao Brasil gentil e genial, que extrai do cotidiano simples o sentido para a vida.” (SILVA, 2009, p. 159).

Preciso me encontrar
Candeia

Deixe-me ir preciso andar,
Vou por aí a procurar,
Sorrir pra não chorar
Deixe-me ir preciso andar,
Vou por aí a procurar,
Sorrir pra não chorar

Quero assistir ao sol nascer,
Ver as águas dos rios correr,
Ouvir os pássaros cantar,
Eu quero nascer, quero viver

Deixe-me ir preciso andar,
Vou por aí a procurar,
Sorrir pra não chorar
Se alguém por mim perguntar,
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar

Quero assistir ao sol nascer,
Ver as águas dos rios correr,
Ouvir os pássaros cantar,
Eu quero nascer, quero viver

Deixe-me ir preciso andar,
Vou por aí a procurar,
Sorrir pra não chorar

Deixe-me ir preciso andar,
 Vou por aí a procurar,
 Sorrir pra não chorar
 Deixe-me ir preciso andar,
 Vou por aí a procurar,
 Sorrir pra não chorar.

A letra da canção aponta a necessidade da viagem como busca de si mesmo, uma forma de reencontro através das simples experiências, do contato com a natureza e com as raízes. Aqui, mais uma vez, o que se vê é a valorização da paisagem rural em contraposição ao espaço urbano. É necessário voltar às origens para se reencontrar. É preciso retornar ao mundo simples, interiorano e solidário destituído dos valores individualistas das grandes cidades. A canção completa o sentido do filme ao sugerir que a redenção se dá pelo deslocamento físico, ao ser resgatado da impureza urbana claustrofóbica, através do retorno para o Brasil sertanejo libertador.



Cena de *Central do Brasil* (Dora usa vestido azul como o céu)

Ao longo de toda a película podem ser observadas temáticas e situações recorrentes, que propiciam a reflexão do espectador. A religiosidade, por exemplo, é uma constante no filme. Desde as imagens sacras na parede da casa de Dora no início da narrativa até a grande festa religiosa em Bom Jesus, são explorados os embates entre fé e desilusão, entre o bem e o mal.

Outras referências que embasam a trama são as cartas e seus conteúdos repletos de significações que variam desde relatos de amor até mensagens para o “santo” com pedidos e agradecimentos por graças alcançadas. É interessante observar que várias cartas que aparecem no início do filme possuem em comum a falta de esperança e situações de traição e abandono. Já no final do filme as cartas são, em sua maioria, de

sentimentos de gratidão, amor e amizade, como a que Dora escreve para Josué na última cena. Telles afirma que “o que acontece entre a primeira e a última carta é uma pequenina odisséia, como o próprio diretor costuma se referir à sua história.” (TELLES, 2006, p.06).

O filme apresenta contrastes nítidos e espaços definidos, como ao opor as imagens do Rio de Janeiro, espaço urbano e de violência, onde começa a trama e o sertão do nordeste, lugar de esperança e recomeço, para onde os personagens se deslocam. Aliás, são as situações de deslocamento que contribuem por essa demarcação de território e funcionam como uma espécie de ponto de partida para as transformações de Dora que estão por vir. É como se simbolizassem a metáfora de uma nova vida que se inicia. “A reforma da personagem é moral e só foi possível porque ela se deslocou do seu centro ajustado ao Brasil corrupto e insensível da cidade e foi de encontro a seu centro essencial, aquele que é bom, generoso, desprendido, que está lá, no Brasil original.” (SILVA, 2009, p. 157).

Esse contraste presente no filme, entre o ambiente urbano caótico, frio e corrupto e a paisagem rural árida e acolhedora do interior do Nordeste fornece ainda uma espécie de síntese da identidade nacional a partir de dois polos opostos. Nesses cenários habitam simultaneamente personagens com velhos estereótipos conhecidos de diversas obras (cinematográficas, literárias, etc.). Aqui se inclui a mãe solteira, o corrupto, o sertanejo, o órfão, os imigrantes e os romeiros religiosos. Segundo Telles, “Um balanço mais honesto dos tipos humanos que circulam pela história pode concluir que ali estão representações conhecidas e reconhecíveis, personagens já consagrados pelas várias narrativas que temos da nação brasileira.” (TELLES, 2006, p.03).

Aplicando um recurso muito utilizado nos *road movies*, em várias situações os deslocamentos e os veículos que os permitem adquirem grande importância na trama, como quando Dora e Josué tomam o trem para a casa dela; no táxi, fugindo de Pedrão; no ônibus em direção ao Nordeste; ao pegarem carona com César e, mais adiante, em meio a um caminhão de retirantes que representam a seca e o sertão nos seus semblantes sofridos, repletos de marcas. É interessante observar ainda que, em todas essas tomadas, o encontro se apresenta como meio de auxílio na travessia, assim como os veículos.



Cena de *Central do Brasil* (carona no caminhão de trabalhadores)

Dessa forma, o filme é permeado por diversas cenas de encontro, atributo bastante característico dos filmes de estrada como já visto anteriormente. Em *Central do Brasil*, eles acontecem entre os personagens e também com o próprio interior dos protagonistas. Assim como o encontro, o seu oposto também é recorrente na trama. Ao longo da trajetória, os personagens sofrem diversos afastamentos e rupturas, a começar pela morte da mãe do menino Josué, deixando-o órfão e desamparado. Aqui cabe observar que o tema já havia sido abordado pelo diretor em *Terra Estrangeira*, com a morte da mãe de Paco. A própria protagonista Dora pode ser considerada a personificação da solidão, do desencontro, da mesma forma que a personagem Alex, de *Terra Estrangeira*.

Dessa forma, é possível observar que o filme é repleto de situações contrastantes, que remetem à multiplicidade do caráter de sua protagonista. Dora se mostra uma personagem extremamente complexa, capaz de surpreender e inverter o rumo provável da história. Analisada sob o *topos* do romance de formação, Dora apresenta algumas características encontradas nos protagonistas do gênero, embora este seja considerado pela maioria dos autores, como Luckacs, Maas e Schwantes, como um movimento específico, isolado em determinado período e espaço. Dentre as referidas características, pode-se citar a capacidade de adaptação e o aperfeiçoamento através da experiência com o outro (no caso, Josué). A elevação moral e a melhora física também são elementos constantes nas narrativas de formação que se aplicam à trajetória de Dora. Percebe-se que do início até o final do filme a personagem se limitava a utilizar vestimentas de tons sóbrios como o cinza, o bege e o ocre, quase como um uniforme, o que caracteriza a sua desumanização. O próprio Josué afirma que ela mais parece um

homem, já que não tem vaidade alguma. Já no final, como forma de “coroar” sua redenção, ela coloca um vestido azul florido, o que a torna mais humana, mais mulher.

Entretanto, nem todos os aspectos pertinentes ao romance de formação estão presentes em *Central do Brasil*. Como já dito anteriormente, o protagonista do gênero costuma ser de família burguesa ou portador de uma educação elevada. No caso de Dora, apesar de ser ela professora primária aposentada, não possui bens materiais, anda de trem; mora na periferia e trabalha na Estação para complementar sua renda.

Dora constitui, dessa maneira, uma personagem múltipla, portadora de ambiguidades e que remete aos heróis do romance de formação. Por suas características, constitui a representação de um todo, de indivíduos em busca de uma chance de recomeço e, talvez, em um plano ainda maior, simbolize a identidade de grande parte dos brasileiros.

Telles resume bem: “*Central do Brasil* seria, assim, a visão de uma brasilidade, a imagem de um certo Brasil; não um reflexo da identidade nacional, mas um texto que participa da sua invenção.” (TELLES, 2006, p.01). *Central do Brasil* é, portanto, como a Estação onde se cruzam todos os “Brasis”, espaço de encontros e despedidas, ponto de convergência, de conexão, de deslocamento e de partida para novas histórias.

3.3. DIÁRIOS DE MOTOCICLETA

Esse vagar sem rumo pela nossa imensa America me modificou mais do que pensei. Eu já não sou mais o mesmo. Pelo menos, não sou mais o mesmo por dentro.

Ernesto Che Guevara

Diários de Motocicleta (2004) foi, até o momento, o maior sucesso comercial do diretor Walter Salles Jr. O filme foi o marco da internacionalização da sua carreira e fundamental para o seu desenvolvimento criativo. Foi visto por cerca de 12 milhões de espectadores, sendo 900 mil no Brasil, e conquistou mais de cinquenta prêmios internacionais.

A obra conta a história de uma viagem real empreendida pelo bioquímico Alberto Granado (Rodrigo de La Serna) e o então estudante de medicina Ernesto Che Guevara (Gael García Bernal), que foi registrada em um diário. O filme foi baseado nesse diário, escrito por Che, na ocasião da sua viagem junto ao amigo Alberto

Granado, nos anos 50, pelos países da América do Sul, em especial Argentina, Chile e Peru. Salles também se inspirou no livro de memórias *Con el Che por America Latina*, de Granado.

A princípio, a aventura, a vontade de investigar territórios desconhecidos e a visita ao Leprosário de San Pablo são as premissas da viagem, mas os acontecimentos ao longo do caminho permitem o amadurecimento dos personagens e o desenvolvimento de um novo olhar sobre a condição humana e a identidade latino-americana. Os amigos iniciam a arriscada e difícil viagem a bordo de uma velha moto apelidada de *La Poderosa*, a partir de Buenos Aires. Vão desbravando as estradas e, a partir das paradas, dos encontros e despedidas, compondo um retrato da América Latina.

A ideia da unificação latino-americana é uma constante na trama e representa a busca de uma identidade comum aos povos nativos. Essa é uma das questões levantadas por Che durante o filme que remete aos ideais do personagem no período pós-guerra, que antecede a Revolução Cubana. Esses povos nativos

São representados por sofisticadas civilizações ancestrais já desaparecidas ou por seus descendentes, índios tenazes que continuariam a habitar países em tensão com o colonizador, contra a dominação estrangeira e imperialista. Simbolicamente, os Estados Unidos tomaram dos colonizadores europeus o papel de potência dominadora (STRECKER, 2010, p. 79).

As consequências políticas dessa forma de ver a América Latina foi uma veemente defesa pela unificação dos países e pela adoção do comunismo como solução para as desigualdades encontradas. De fato, em seu diário original, Che Guevara exaltava o modelo comunista, porém Salles optou por não mencionar essa polêmica questão no filme. A própria descrição do subgênero literário diário sugere que há uma “tendência para o confessionalismo, assumido de forma mais ou menos aberta; peculiar posicionamento e configuração do destinatário, cujo estatuto pode ser modulado de formas diversas.” (REIS; LOPES, 1991, p. 105). Entretanto o diretor procurou se afastar das questões relativas às preferências pessoais do guerrilheiro e estabeleceu um olhar mais humano sobre ele.

Com relação à produção do longa metragem, Walter Salles demorou a se decidir pela empreitada. Os direitos do filme eram do ator e diretor Robert Redford, que convidou o diretor brasileiro. Ele, a princípio, recusou, por considerar que seria uma

história de difícil adaptação. A viabilização financeira também foi demorada, uma vez que as distribuidoras não aceitavam o roteiro sob a alegação de que não existia conflito na história. Uma vez encontrados os apoiadores⁶⁰, Salles decidiu entregar-se à produção, indo residir em Buenos Aires e refazendo a viagem proposta no roteiro.

O diretor ficou surpreso ao encontrar a paisagem muito semelhante ao que estava descrito no diário de Che, ou seja, as comunidades por onde os amigos passaram cinquenta anos antes pouco mudaram⁶¹.

O filme foi uma aposta arriscada, principalmente por retratar o ícone social e político que foi Che Guevara. A representação do personagem exigia algo que pudesse explicar o quão complexo e polêmico ele havia se tornado e quais as motivações por detrás de seu comportamento rebelde e engajado.

Entretanto, o diretor optou por evitar a polêmica ideológica e ressaltar os valores éticos do personagem antes de seu envolvimento revolucionário. Essa escolha causou uma enxurrada de críticas à visão despolitizada que Salles imprimiu no filme, fato esse que explica certa resistência que a película sofreu no começo.

O diretor conseguiu reverter as críticas negativas devido à grande sensibilidade que teve ao inserir os protagonistas em um contexto real, com personagens reais, imprimindo à obra um caráter quase documental. Esse aspecto realista, com elementos próprios do documentário, consiste em uma das características mais marcantes do *road movie* e é responsável por dar ao gênero certa espontaneidade. De acordo com Salles, “o *road movie* deve obedecer apenas uma regra: acompanhar as transformações dos personagens em confronto com a realidade” (SALLES *apud* STRECKER, 2010, p. 253).

O filme inicia-se com o seguinte *lettering*⁶² na tela, que ilustra bem o que será mostrado ao longo da película: “Esse não é um relato de façanhas impressionantes. É um pouco de duas vidas, em um momento que percorrem juntas um determinado caminho, com identidade de aspirações e conjunção de sonhos” (Ernesto Guevara de la Serna, 1952). A cena inicial do filme registra o preparo dos amigos para a viagem com a seguinte narração, em *off*, na voz do ator Gael Garcia Bernal: “O plano – percorrer oito

⁶⁰ A produtora Film Four, pertencente à TV inglesa Channel Four decidiu apostar no roteiro depois deste receber várias negativas.

⁶¹ O oposto ocorreu na ocasião das filmagens de *Na Estrada*. A América retratada por Kerouac, na década de 50, havia se transformado radicalmente. Aliás, vale lembrar que o livro do escritor americano foi escrito na mesma época em que Che esboçou seu diário, o que indica que o espírito de aventura, a rebeldia e a transgressão eram inerentes ao período.

⁶² Recurso utilizado no cinema que emprega caracteres para explicar uma cena ou apresentá-la. Também utilizado ao fim das películas para enumerar o elenco e equipe técnica.

mil quilômetros em quatro meses. O método – a improvisação. Objetivo – explorar o continente latino americano que só conhecemos pelos livros. Equipamento – *La Poderosa*, uma Norton 500 toda remendada”.

Essas duas primeiras falas de Che são fundamentais para que se compreenda a essência de exploração e aventura proposta pelo filme. O diretor, ao colocar propositalmente essas mensagens logo no início, se exime de tentar apresentar um filme carregado de problemas e complexidades, podendo tratar de questões mais profundas, como ética e valores, com mais sutileza.

As cenas seguintes consistem na breve descrição do protagonista Che. Um estudante de medicina, especialista em lepra, asmático e jogador de *rúgbi*. Em seguida o personagem aparece jantando à mesa com sua família, comunicando sobre a viagem.

Fica claro, nessa sequência, que Che é um jovem frágil, de família rica, que possui uma vida confortável e que supostamente não teria motivos para se rebelar ou romper com o sistema. Nesse ponto, vê-se uma similaridade inconfundível com o romance de Goethe, símbolo do romance de formação. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* “pode ser apresentado como a trajetória de um jovem filho de família burguesa em busca dos próprios ideais, em busca do livre desenvolvimento de suas aptidões e daquilo que considera suas tendências, ou sua vocação” (MAAS, 2000 p. 34).

Da mesma forma que o velho Meister, o pai de Che tenta-o convencer (em vão) a ficar e terminar os estudos. Che argumenta com o pai que precisa fazer uma “viagem ao profundo espírito humano”, como se aquela vida burguesa não lhe bastasse, causando uma inquietude e uma necessidade de deslocamento. Essa passagem muito se assemelha ao que Schwantes postula sobre as narrativas de formação: “o conflito de gerações, quando acontece, tem como centro exatamente o estabelecimento de uma identidade independente do grupo familiar” (SCHWANTES, 2007, p. 54).

O companheiro de Che, Granado, se auto define como um vagabundo bioquímico e é dele a ideia da viagem. Granado convence o amigo a participar da aventura alegando que completará trinta anos durante o percurso e que a data deve ser comemorada.

Apesar de amigos, os dois protagonistas apresentam personalidades contrastantes. Enquanto no filme o caráter de Che é marcado por um comportamento ético e moral, calado e com sorriso tímido; Granado se apresenta como um contraponto leve, cômico e humano.

Seu personagem funciona como um Sancho Pança, que dá graça e traz frescor para as visões delirantes de seu cavaleiro. Do nascimento do romance empreendido no imaginário ibérico – expresso pelo Dom Quixote (1605) de Cervantes – ao romance de formação – na tradição alemã iniciada por Goethe, com *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1796) –, há uma enorme tradição literária de uma viagem de descoberta do mundo. (STRECKER, 2010, p. 83).

Assim, os dois amigos partem para a jornada de aventura, a partir de Buenos Aires. A primeira parada será a casa da namorada de Che, que mora em um local, descrito por Granado, como a Suíça Argentina. De fato, Chichina (Mia Maestro) é uma moça rica, casta, que vive com a família em uma bela *hacienda* e cujos pais não veem o namoro com Che com bons olhos.

Nesse momento, mais uma vez, nota-se um elemento pertencente às narrativas de formação – a existência de um amor proibido, sujeito a ser mal sucedido. E que realmente o é, quando em dado momento Che recebe uma carta da amada encerrando o romance. Para Schwantes, nas narrativas de formação, “o protagonista deve passar, igualmente, por dois casos de amor, um feliz e outro infeliz, para aprender a lidar com sucessos e insucessos.” (SCHWANTES, 2007, p.54).

Ainda durante o encontro de Che com a namorada, uma cena típica dos *road movies* pode ser destacada: o namoro do casal dentro de um carro. Assim como em *Terra Estrangeira*, essa tomada registra um importante diálogo dentro do veículo, no qual o casal faz juras de amor e promessas de reencontro.

A despedida do casal é cheia de tristeza. Che parte chorando. Após deixar a casa de Chichina, os amigos retomam agora a viagem por uma estrada árida, que representa, naquela hora, o momento de aflição vivido por Ernesto.

Essa passagem, da despedida do jovem casal, possui elementos característicos das narrativas de viagens. É praticamente impossível realizar uma viagem sem que em algum momento se realize uma despedida. Quando ela não ocorre logo de início, com o personagem se despedindo de sua casa, ela ocorre durante o percurso, na medida em que acontecem os encontros. Essa despedida pode ser também simbólica, com o personagem se despedindo de seus valores e convicções que possuía até ali para, através um novo olhar, se transformar interiormente, pois conforme aponta Ianni:

Quem viaja larga muita coisa na estrada. Além do que larga na partida, larga na travessia. À medida que caminha, despoja-se. Quanto mais descortina o novo, desconhecido, exótico ou surpreendente, mais

liberta-se de si, do seu passado, do seu modo de ser, hábitos, vícios, convicções, certezas. (IANNI, 2003, p. 30).

Na sequência da viagem, a dupla cruza a fronteira com o Chile. Essa passagem pela fronteira sugere, segundo Che em uma carta para a mãe, uma melancolia pelo que ficou pra trás e uma euforia pelo que está por vir. A partir desse ponto, com Che pilotando a moto, o filme sugere uma inversão dos personagens na direção da viagem. Eles fazem uma curva acentuada, a trilha sonora é ressaltada e a moto aparece como um pequeno ponto na imensidão da paisagem. É como se aquela curva simbolizasse a “virada” na vida dos dois jovens. A partir dali eles não seriam mais os mesmos.



Cena de *Diários de Motocicleta* (moto pequeno ponto na paisagem)

O cenário para essa mudança não poderia ser mais propício. A estrada e o silêncio aparecem em meio a um terreno árido, quase desértico, sugerindo uma sensação de vazio. Aqui a paisagem adquire um status de personagem que estimula a reflexão e prepara os viajantes para o que está por vir.

Assim como o silêncio, os diálogos entre a dupla são essenciais para a trama e possuem caráter revelador quanto às convicções de cada um dos personagens. Essa condição está expressa nos diálogos que envolvem uma quantia (15 dólares) que Chichina deu a Che para que este comprasse um maiô para ela nos Estados Unidos. Granado descobre esse fato e pede o dinheiro a Che para comprar comida. Esse pedido será retomado inúmeras vezes ao longo da trama, sempre com a negativa de Che, que mantendo sua integridade, só dispõe dos dólares quando os entrega a um casal comunista necessitado. Essa cena não aparece no filme e só será revelada no final dele.

A sequência e o ritmo se mantêm com a substituição da câmera empunhada no estilo documental do início do filme para planos mais abertos e com maior profundidade de campo. As paisagens vão se alternando, até que os protagonistas se deparam com uma estrada coberta de neve. Esteticamente, essa é a cena mais bonita do filme que, segundo Salles, aconteceu por acidente. Naquela época do ano não era comum ver neve na região. (Cf. STRECKER, 2010, p. 78). Vale ressaltar aqui um elemento inerente aos *road movies*, a improvisação. Uma vez que não filmados em estúdios e sim em espaços abertos reais, situações como essa da neve podem acontecer e cabe ao diretor saber aproveitá-las, incorporando-as ao roteiro original. Aliás, as intempéries e as situações inesperadas são também características dos enredos dos filmes de estradas e das narrativas de viagens. Em *Diários de Motocicleta*, elas se fazem presentes a todo o momento, como quando os personagens perdem a barraca que iriam dormir e nas inúmeras vezes que têm que pedir socorro para consertar a velha moto.

Nesse ponto nota-se mais um elemento próprio das narrativas de viagens, a busca por ajuda de desconhecidos que aparecem ao longo do caminho. Esse é um aspecto presente, em geral, nas viagens de aventura, com recursos escassos. Os viajantes dependem do auxílio e da solidariedade daqueles que encontram pela estrada. É interessante observar em *Diários* uma cena muito parecida com *Central do Brasil* em que os protagonistas pegam carona na carroceria de um caminhão, acompanhados de um grupo de povos nativos, desfavorecidos econômico e socialmente. Entretanto, diferentemente da cena de *Central do Brasil* na qual os ocupantes do caminhão cantam e expressam esperança através da fé, o que se vê aqui é uma sensação de angústia, inércia e resignação demonstrada através do tom frio de cinza e da pouca interação entre os personagens, em oposição ao tom amarelado e caloroso do outro filme.



Cena de *Diários de Motocicleta* (carona no caminhão de trabalhadores)

Os encontros permeiam toda a trama. Nos primeiros, pouca relação se estabelece, mas a medida que o filme caminha as interações vão se tornando mais fortes, capazes de provocar emoções e mobilizar, funcionando como uma espécie de combustível para a transformação dos personagens.

Em um dos encontros, a dupla para em uma pequena cidade para consertar a moto e acaba participando de um baile da prefeitura. Aqui Ernesto mostra outra face, a de homem sedutor, que assedia uma mulher casada. Assumindo um caráter cômico e de aventura, o filme registra nesse momento mais um elemento típico do *road movie*, através da perseguição (por parte dos moradores do local) e da fuga, às pressas, dos dois amigos.

Na sequência, em uma próxima parada, com a moto quebrada, Ernesto e Granado fazem amizade com duas garotas chilenas que passeiam com eles pela cidade e os levam até um grupo de bombeiros, em clima de confraternização. Um desses homens pede que Che vá ver uma senhora doente que há muito tempo não recebe a visita de um médico. Ele coloca a obrigação enquanto médico acima da diversão sendo ironizado pelo amigo Alberto: “Seja fiel ao juramento hipocrático.” Che se dirige até a casa onde a senhora encontra-se acamada e, pela aproximação da câmera em sua expressão, fica nítida a identificação com sofrimento da mulher, ressaltando o caráter humanístico do personagem. Em seguida narra em *off* para sua mãe a seguinte carta: “Querida mãe, eu sabia que não poderia ajudar aquela pobre mulher, que apenas um mês atrás servia às mesas, ofegante como eu. Tentando viver com dignidade. Em seus olhos moribundos, mil pedidos de desculpas e uma súplica desesperada de consolo, que se perde no vazio, como logo se perderá seu corpo na enormidade do mistério que nos rodeia.”

Após essa parada a dupla acaba ficando sem a moto e iniciam uma nova jornada, agora a pé, dependendo de caronas e da solidariedade dos nativos, já bastante cansados. Apesar disso, Ernesto caminha decidido, com passos firmes, enquanto Alberto está completamente entregue ao cansaço. “A situação pode ser reconhecida como ponto central deste segundo ato. A transformação de Ernesto se expressa, claramente, na postura, enquanto Granado inicia seu ocaso. Ele está exausto, pede para pararem, descansarem, mas o futuro Che segue firme.” (SILVA, 2009, p.115).

A partir daí a cidade e o cenário urbano passam a ganhar espaço na tela. Eles chegam a Valparaíso, cidade portuária símbolo de desenvolvimento do Chile na década de 50, de onde partiam e chegavam muitos navios. A chegada se dá de carona na boleia de um caminhão, com Ernesto recitando o poema *Amo, Valparaíso Cuanto Encierras*,

do poeta chileno Pablo Neruda, no qual ele defende e destaca as belezas do local. É na cidade que Che recebe a carta de Chichina, que lhe provoca uma desilusão amorosa e é lá também que retiram dinheiro no banco, enviado pela família de Che, para continuar a viagem.

A cena seguinte remete mais uma vez a outro filme de Salles, *Terra Estrangeira*, no qual Paco e Alex, em um velho mosteiro, olham para o mar sem esperanças e ela, em tom irônico, comenta o fato de ser ali o fim do mundo. Em *Diários*, o jovem Che transmite uma sensação de nostalgia e reflexão ao reler a carta da namorada diante do mar, com um navio ao fundo. Entretanto, diferentemente do outro filme, essa tristeza promove a ação, com o protagonista resolutivo levantando-se e propondo ao amigo para seguirem em frente.



Cena de *Diários de Motocicleta* (Che reflexivo diante do mar)

A próxima sequência acontece no Deserto do Atacama. Um local inóspito, propício para o início da conscientização de Ernesto em relação às mazelas da população local. É nesse contexto que acontece um dos encontros mais importantes da trama. A dupla de amigos encontra um casal comunista expatriado e fugitivo da polícia, que busca emprego em uma mina. Os amigos se veem diante da dura realidade da América interior onde impera a exploração latifundiária que obriga os trabalhadores a abandonar seus lares em busca de trabalho.

O diálogo que se segue é carregado de significados e se inicia com o casal perguntando aos amigos qual o motivo deles estarem na estrada. Ernesto responde: “Viajamos por viajar”. A sensação de constrangimento dos protagonistas é quebrada pela declaração da mulher: “Então, que Deus abençoe a sua viagem.” Aqui se dá o choque de realidade tão necessário para o processo de formação do indivíduo, capaz de

tocar profundamente o espírito de Che, que dá seu casaco para a mulher e declara em *off*: “Foi uma das noites mais frias da minha vida, mas, conhecê-los, me fez sentir mais próximo da espécie humana, tão estranha para mim”.

A partir dali parece emergir um novo Che, consciente das condições subumanas em que vivem os povos daquele local. Ernesto se compadece da situação vivida pelos pobres e se rebela contra os capatazes opressores da mina. Chega, inclusive, a atirar uma pedra no caminhão dos responsáveis pela seleção dos trabalhadores. Após esse encontro transformador, no qual puderam conhecer de perto as injustiças e participar das consequências da desigualdade social, Ernesto declara em *off*: “Saindo da mina percebemos que a realidade começava a mudar, ou seríamos nós?”



Cena de *Diários de Motocicleta* (Che observa trabalhadores na mina)

A viagem continua, confrontando os amigos com uma dura realidade nos Andes. Eles cruzam a fronteira e chegam ao Peru, onde a primeira parada será Cuzco. Na cidade eles conhecem os ritos e tradições locais através de um guia mirim que os apresenta a um grupo de mulheres quéchua. Eles são imersos na cultura local ao participarem de um ritual que utiliza a folha de coca como forma de aproximação dos deuses. Esse rito reforça a identidade do povo em meio à destruição promovida pelos colonizadores, em busca do novo mundo.

Em seguida os viajantes chegam e se deslumbram com Machu Picchu. O lugar também oferece elementos simbólicos, propícios à reflexão dos amigos, mais especificamente de Che, com relação à colonização espanhola e todo o sofrimento e destruição que ela causou aos povos nativos.

Ernesto traça um paralelo relacionando os Incas e o conhecimento aos espanhóis e a pólvora. Infelizmente ele chega à conclusão de que a força vence nesses casos.

Alberto divaga sobre uma possível revolução do povo inca através de ações pacíficas e democráticas. Ernesto retruca: “Uma revolução sem tiros? Está louco”? Nesta fala nota-se um pequeno indício do futuro guerrilheiro do personagem.

Os amigos rumam para Lima, cidade onde encontram um médico com o qual já haviam feito prévio contato. Esse lhes dá roupa, comida e, principalmente, conhecimento. O médico é acolhedor e mostra um caráter altruísta, preocupado com os doentes sem recursos, o que contrapõe ao estereótipo negativo que Che atribuiu a Lima antes de chegar à cidade.

O médico então organiza a partida dos amigos rumo ao leprosário de San Pablo, na Amazônia peruana, destino esse qualificado como uma das metas da viagem. Na viagem, as desigualdades sociais são mais uma vez destacadas quando Che observa do grande barco que ocupa um pequeno barco, abarrotado de pessoas em redes, sendo puxado pelo maior.

A exclusão, agora não econômica ou social, é o que chama atenção dos amigos ao chegarem a San Pablo. Separada por um rio, que aparece aqui como uma metáfora da divisão de classes, a colônia é dividida entre doentes (sul) e sãos (norte). Os viajantes, dispostos a colaborar voluntariamente, iniciam o trabalho confrontando as regras do local impostas pelas freiras, como usar luvas e frequentar às missas. Apesar disso, ou talvez por isso, acabam ganhando a confiança e a admiração dos demais funcionários e também dos doentes. A colônia de San Pablo é o cenário em que fica mais claro todo o processo de transformação sofrido por Che e que permite ao espectador entender os fatos que se sucederão na vida do revolucionário.

Em uma das cenas mais emblemáticas do filme, Che completa 24 anos na colônia, sendo a data comemorada pelos funcionários em uma festa. Ele agradece e discursa em prol de uma América unida: “Apesar de nossa insignificância para sermos porta-vozes de sua causa acreditamos, e depois dessa viagem com mais firmeza ainda, que a divisão da América em nacionalidades vagas e ilusórias é totalmente fictícia. Constituímos uma única raça mestiça do México até o Estreito de Magalhães. E, assim, me despindo de qualquer provincianismo, eu brindo ao Peru. E à América unida.”

Em seguida se atira no rio, em meio a protestos de Granado, para passar o aniversário com os doentes do outro lado. A cena possui uma forte carga emocional, ao mostrar a dificuldade do frágil personagem em uma travessia tão complicada, porém com todos torcendo a seu favor, clamando seu nome. O jovem Che arrisca-se, pela primeira vez então, em nome do ideal da igualdade entre os homens.

Aqui cabe uma análise do sentido teológico na jornada do personagem. A água significa o batismo, a ideia de renascimento e transformação. Assim como Jesus, Che entrega-se ao sacrifício e da mesma forma arrebanha seguidores.

A mitologia cristã e revolucionária se unem nas ideias de martírio, entrega, destino, compaixão, salvação, busca da verdade e discurso moral. Na viagem em que descobre a América profunda, o jovem Che recebe a revelação de sua missão. Também contribuiu para esse mito sacralizante o fim trágico do personagem em 1967. (STRECKER, 2010, p. 83).

No dia seguinte, mais uma vez, acontece a despedida. A dupla segue viagem, em uma pequena embarcação feita pelos locais como gratidão, com a sensação de missão cumprida.

Há um corte na cena e um avanço no tempo diretamente para a cena final, na qual os amigos se despedem em Caracas. Ambos se transformaram. Granado, antes o vagabundo e bonachão, resolve assumir um emprego sério em um hospital na capital venezuelana, e Che desperta para a sua missão final e seu verdadeiro perfil guerrilheiro. A última imagem é do próprio Alberto Granado real, já idoso, fitando o horizonte.

O filme termina com a narração de Che confirmando que “já não é mais o mesmo”, seguida das fotos dos personagens nativos em preto e branco e da narrativa escrita sobre como os amigos se reencontrarão até o fatídico assassinato do Che revolucionário.

A canção *Al Otro Lado Del Rio*, de Jorge Drexler, completa o sentido final da trama com o verso “creio que vi uma luz do outro lado do rio”, que contém referências diretas à cena em que Ernesto atravessa o rio no Leprosário, ponto culminante da viagem e do seu processo de transformação. Para o jovem e asmático Che, na outra margem do rio está a luz, simbolizando o encontro com aqueles que de fato dele necessitam. Na canção, seus braços são como os remos que possibilitam alcançar o outro lado trazendo a ideia de aproximação entre os excluídos, assim como proferiu em seu discurso em prol da unificação da América Latina. Aqui os leprosos representam toda uma população à margem da sociedade e a travessia uma espécie de transposição das barreiras físicas e sociais que isolam as pessoas umas das outras.

Al Otro Lado del Río
Jorge Drexler

*Clavo mi remo en el agua
Llevo tu remo en el mío
Creo que he visto una luz al otro lado del río*

*El día le irá pudiendo poco a poco al frío
Creo que he visto una luz al otro lado del río*

*Sobre todo creo que no todo está perdido
Tanta lágrima, tanta lágrima y yo, soy un vaso vacío*

*Oigo una voz que me llama casi un suspiro
Rema, rema, rema-a Rema, rema, rema-a*

*En esta orilla del mundo lo que no es presa es baldío
Creo que he visto una luz al otro lado del río*

*Yo muy serio voy remando muy adentro sonrío
Creo que he visto una luz al otro lado del río*

*Sobre todo creo que no todo está perdido
Tanta lágrima, tanta lágrima y yo, soy un vaso vacío*

*Oigo una voz que me llama casi un suspiro
Rema, rema, rema-a Rema, rema, rema-a*

*Clavo mi remo en el agua
Llevo tu remo en el mío
Creo que he visto una luz al otro lado del río*



Cena de *Diários de Motocicleta* (fotos reais dos povos nativos)

Pode-se concluir que o filme apresenta uma reflexão sobre a realidade da América Latina, ao mesmo tempo em que expõe as motivações que levaram um jovem a arriscar a própria vida em busca de um ideal. A cena em que Che se atira no rio, para atravessá-lo contra a corrente, é a grande metáfora da sua jornada. Ele mergulha no desconhecido, ignorando os perigos, arriscando sua vida em prol de um ideal de

solidariedade. Nutrido da travessia, dos encontros e da realidade que encontra ao longo da viagem, o personagem cresce e se transforma para sempre.

3.4. NA ESTRADA

E foi exatamente assim que toda minha experiência na estrada de fato começou e as coisas que estavam por vir são fantásticas demais para não serem contadas.

Jack Kerouac

Na Estrada (2012) é o filme mais recente do diretor Walter Salles Jr. A película é baseada no livro *On The Road* (1957), de Jack Kerouac. Considerado fundador da contracultura, o romance serviu como referência para o Movimento *Beat* e de inspiração para os primeiros *road movies*, como *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper.

Doze anos após a publicação de *On The Road*, *Easy Rider*, de Dennis Hopper, estampou nas telas o desejo de contestação e transgressão que embalavam o mundo no final dos anos 60. É *On The Road* em uma nova linguagem. O longa, de Dennis Hopper, também ecoava a efervescência política nos Estados Unidos, que tinha sua sociedade cindida pela Guerra do Vietnã. (STRECKER, 2010, p. 52).

Segundo David Laderman, em *Driving Visions*, o romance divisor de águas de Kerouac pode ser entendido como uma espécie de mestre para o desenvolvimento do cinema de estrada. Segundo o autor, o livro reflete os valores do pós-guerra americano e expõe os prazeres da viagem, mesmo sendo o protagonista um sujeito melancólico e deprimido. Mas o mais importante é que a obra é capaz de articular os valores sociais alternativos do movimento *beat*, que mais tarde fará florescer a contracultura dos anos 1960 (Cf. LADERMAN, 2002, p. 10).

Kerouac escreveu em um diário suas aventuras pessoais, embaladas pelo *Jazz*, nos Estados Unidos dos anos 40. Percorreu o país de ponta a ponta, por diversas vezes, sempre registrando suas experiências na estrada. Produziu um volume imenso de anotações que contavam suas façanhas ao lado do amigo Neal Cassady, que mostravam a busca pela liberdade e vontade de viver cada momento como se fosse o último.

Após anos de viagens e convivência com Cassady, em 1951 Kerouac escreve *On the Road* em apenas vinte dias, em um enorme rolo de papel, com apenas um parágrafo

e quase nenhuma pontuação. Na versão publicada, o autor atribui nomes fictícios aos personagens reais.

On The Road narra o encontro desconexo de dois amigos, Sal Paradise e Dean Moriarty, que caminham toda a América para frente e para trás, redescobrimo a paisagem, no intuito de despertar suas almas. A narrativa em primeira pessoa, cíclica e realista é ideal para descrever a necessidade de busca e a fuga de um destino provável e estável. O livro tornou-se um manifesto da contracultura ao retratar um estilo de vida boêmio, que rejeitou os valores tradicionais da família, a ética protestante do trabalho e o materialismo da classe média. (LADERMAN, 2002, p. 10).

Conforme já visto em capítulo anterior, a decisão pela efetiva adaptação da obra literária para o cinema aconteceu após muitos anos de tentativas. “O incrível esforço frustrado de traduzir a obra para as telas diz muito sobre a relevância que o livro tem para os Estados Unidos. A dificuldade é proporcional à sua importância” (STRECKER, 2010, p. 33).

O estilo autoral, somado à preferência pela temática da estrada, foram fatores de peso na escolha de Salles como diretor. Apesar de ser dirigido por um brasileiro, em uma coprodução entre Brasil e França, *Na Estrada* não pode ser considerado um filme nacional, pois contou com um time de atores norte americanos, é todo falado em inglês e contextualizado nos EUA.

Salles optou por uma adaptação mais próxima do manuscrito original e não da versão publicada na década de 50, que suprimia trechos da viagem e omitia passagens que descreviam o uso de drogas e atos homossexuais. A versão original, que continha os nomes reais dos personagens, foi considerada muito forte para a época. O manuscrito só foi publicado em 2007 e serviu de referência para Salles no filme. Entretanto, o diretor preferiu manter os nomes fictícios da versão de 1957. Walter e sua equipe percorreram, além de estradas norte-americanas, caminhos no México, Patagônia e Canadá, em busca de cenários mais próximos aos descritos na obra literária.

Mais de cinquenta anos e realidades muito diferentes separam a publicação do livro da produção do filme. Contudo, é possível traçar um paralelo dos dias atuais com o período em que o livro foi escrito. “A realidade social, econômica, política e cultural dos Estados Unidos no período de concepção do livro foram o pano de fundo de suas dificuldades. *On The Road* se impôs contra o pensamento dominante em seu tempo” (STRECKER, 2010, p. 46).

Assim como no final da década de 40, os EUA sofreram nos últimos tempos com as consequências de uma guerra. Na realidade atual, com a guerra contra o terrorismo, que gerou um surto de insegurança e preocupação. Fora isso, o país viveu recentemente um período de crise e instabilidade financeira, com políticas públicas que restringiam os direitos individuais, semelhante ao que ocorreu na Guerra Fria. Entretanto, o país vem se mostrando uma sociedade mais aberta e multiétnica, principalmente após a eleição do primeiro presidente negro, Barack Obama, fato esse impensável alguns anos atrás, o que fica nítido no filme.

O filme inicia-se com a canção *On The Road*, de Jack Kerouac, cantada à capela, cuja letra serve como uma antecipação dos múltiplos deslocamentos presentes na trama.

On The Road
(Jack Kerouac)

*I left New York in 1949
To go across the country without a bad blame dime
Montana in the cold cold fall
Found my father in the gambling hall*

*Father, Father where you been?
I've been out in the world and I'm only ten
Father, Father where you been?
I've been out in the world and I'm only ten*

Don't worry about me if I should die of pleurisy

*Across to Mississippi, across to Tennessee
Across the Niagara, home I'll never be
Home in ol' Medora, home in Ol' Truckee
Apalachicola, home I'll never be*

*Better or for worse, thick and thin
Like being married to the Little poor man
God he loves me (God he loves me)
Just like I love him (just like I love him)
I want you to do (I want you to do)
Just the same for him (just the same for him, yeah)*

*Well the worms eat away but don't worry watch the wind
So I left Monatana on an old freight train (on an old freight train)
The night my father died in the cold cold rain (in the cold cold rain)*

*Road to Opelousas, road to Wounded Knee
Road to Ogallala home I'll never be
Road to Oklahoma, road to El Cahon
Road to Tahachapi, road to San Antone*

Hey, hey

*Home I'll never be, home I'll never be
Home I'll never be, home I'll never be
Home I'll never be, home I'll never be*

*Na Estrada*⁶³
(Jack Kerouac)

Saí de Nova York em 1949
Para atravessar todo o país sem um centavo no bolso
Em Montana e seu outono gelado
Encontrei meu pai em uma casa de apostas

Pai, Pai, onde você estava?
Me perdi pelo mundo e tenho apenas dez anos
Pai, Pai, onde você estava?
Me perdi pelo mundo e tenho apenas dez anos

Não se preocupe comigo, se eu tiver que morrer de pneumonia

Cruzei o Mississippi, cruzei o Tennessee
Cruzei o Niágara, em casa eu nunca estarei
Casa em ol ' Medora, casa em Ol' Truckee
Apalachicola, em casa eu nunca estarei

Contra o vento e a maré
Como ser casado com o pequeno e pobre homem
Deus ele me ama (Deus ele me ama)
Assim como eu o amo (assim como eu o amo)
Eu quero que você faça (eu quero que você faça)
Apenas o mesmo por ele (apenas o mesmo por ele)

Os vermes corroem tudo, caso se preocupe olhe o vento
Eu deixei Montana em um trem de mercadores
Caiu uma chuva fria na noite em que meu pai morreu

A caminho de Opelousas, a caminho de Wounded Knee
A caminho de Ogallala em casa eu nunca estarei
A caminho de Oklahoma, a caminho de para El Cahon
A caminho de Tahachapi, a caminho de San Antone

Hey , hey

Em casa eu nunca estarei, em casa eu nunca estarei
Em casa eu nunca estarei, em casa eu nunca estarei
Em casa eu nunca estarei, em casa eu nunca estarei

A canção conta a história de um personagem que deixou Nova Iorque em 1949, dois anos após Kerouac ter deixado a mesma cidade para atravessar o país pela primeira vez. A condição “sem nenhum centavo no bolso” também se assemelha aquela em que

⁶³ Tradução nossa.

se encontrava o escritor na ocasião. É interessante na letra observar o questionamento sobre o pai, que estava desaparecido e foi encontrado pelo filho jogando e doente. A canção denota ainda a condição do indivíduo (pai) que diz que estava perdido pelo mundo e tem apenas dez anos, ou seja, é como uma criança desamparada.

No filme, *Sal Paradise* (o alter ego de Jack Kerouac), vivido por Sam Riley, perde o pai logo nas primeiras cenas e fica profundamente deprimido. Ao que tudo indica, ele possuía forte ligação com ele, pois entra em um estado de catarse e sociofobia após o ocorrido. Mais adiante se vê uma relação conturbada entre Dean Moriarty, interpretado por Garrett Hedlund, e seu pai, que está desaparecido. Dean conta a Sal que seu pai está sumido há muito tempo e que talvez o encontre algum dia em um dos bares de Denver. Durante o filme, Dean procura o pai por diversas vezes em vão e, em uma ocasião, pensa o ter visto, em meio a um grupo de moradores de rua, bebendo e jogando. O pai, presente na canção, se assemelha mais aquele descrito por Dean, embora esse nunca o tenha encontrado no filme. Aqui a figura do pai, que simbolicamente significa a autoridade, a ordem e é a referência central da família, parece não ocupar de forma bem definida este lugar. Ambos, pai e filho, não estão em casa e encontram-se “perdidos” no mundo. Há, dessa forma, uma falência da família tradicional, que se encontra fragmentada na canção.

Os versos em que o personagem destaca suas viagens e a distância do lar, também remetem mais ao perfil de Dean do que ao de Sal propriamente. Isso porque, como será visto adiante, Sal sempre retorna para a casa de sua mãe após suas aventuras; ao contrário de Dean, que não consegue estabelecer um ponto de parada em nenhum momento e está sempre em movimento. Ele vaga sem rumo certo e vive a mercê das circunstâncias, sem se importar com o dia de amanhã, sem ter um local para chamar de casa, assim como o personagem da canção. O verso “Em casa eu nunca estarei” adquire grande relevância ao ser repetido diversas vezes no final. Há nesse verso a contraposição de dois ambientes opostos: a casa e a rua. O primeiro significa tudo o que está relacionado à ordem estabelecida: o controle familiar, o conforto, a submissão do filho à imagem paterna, a repressão sexual, etc. De forma contrária, a rua significa a liberdade, a permissividade, o contato com pessoas que comungam uma vida diferente e fora do padrão familiar, o desconhecido, a aventura, a possibilidade de encontros e, ainda, o desconforto, o imprevisto, as intempéries e adversidades.

A frase “Os vermes corroem tudo” também remete à personalidade de Dean, que parece não se importar com o dia de amanhã, assumindo o ideal *carpe diem*, de

aproveitar cada momento como se fosse o último. Nota-se aqui uma espécie de ensinamento libertário que imprime a ideia da necessidade de viver intensamente cada dia, sem a preocupação com o futuro. Principalmente um futuro ligado ao ideal “pequeno burguês” de construção de uma carreira profissional que possibilite a formação de uma família e a aquisição de um lugar (estático) estabelecido socialmente. Na realidade, esse ideal é justamente uma reprodução daquilo que os personagens fogem através da viagem. O verso “Contra o vento e a maré” também demonstra o posicionamento contrário ao convencional e aos estatutos estabelecidos socialmente.

A primeira cena, ainda com a música ao fundo, consiste na caminhada ofegante de Sal Paradise por uma estrada de asfalto e depois de terra. Ele pede carona a um caminhoneiro e sobe na caçamba já ocupada com outros homens. Aqui mais uma vez, assim como acontece em *Central do Brasil* e *Diários de Motocicleta*, o protagonista pega carona em um caminhão junto com indivíduos nativos, pobres e que estão em busca de trabalho e melhores condições de vida em outro lugar. Pode-se observar como essa questão da migração está presente em todos os *road movies* de Salles, seja de forma clara em *Terra Estrangeira* ou mais sutil nos demais.



Cena de *Na Estrada* (carona no caminhão de trabalhadores)

Enquanto todos no caminhão contam suas histórias de procura de trabalho na colheita, Sal diz que está apenas “dando voltas”. O diálogo se assemelha ao já apresentado em *Diários de Motocicleta*, no qual os amigos Ernesto e Alberto se encontram com um casal pobre de comunistas a procura de trabalho que também lhes questiona o motivo de sua viagem. Também aqui se pode estabelecer uma relação entre o personagem de Sal e aqueles pertencentes às narrativas de formação. Sal possuía uma condição estável, embora não fosse rico. Não precisava sair de casa à procura de

melhores condições, nem tampouco para o sustento de sua família. Ele decide partir em busca de aventura, assim como os protagonistas de *Diários de Motocicleta*, por se sentir aprisionado em ambiente tradicional e conservador. É o desejo de se libertar desse ambiente limitador e o questionamento do modo de vida estabelecido pela moral vigente, que motiva a viagem. Strecker diz sobre o personagem: “Estava encurralado na cidade, não sabia mais o que fazer com a própria vida. Era o momento de pegar a estrada” (STRECKER, 2010, p. 32).

Após a cena do caminhão, o filme retorna em 05 meses segundo *lettering*, diretamente para o enterro do pai de Sal. Após a morte do pai, o protagonista, que é um aspirante a escritor, fica arrasado, deprimido e incapacitado de escrever. Entra em cena um amigo, o poeta Carlo Marx⁶⁴, representando o poeta Allan Ginsberg, autor do famoso poema *Uivo*, interpretado por Tom Sturridge, que leva Sal para conhecer Dean Moriarty e sua jovem esposa Marylou (Kristen Stewart).

Durante a reunião do grupo de novos amigos, há uma identificação imediata entre Dean e Sal. Sem dúvida alguma, é a partir desse encontro que ficará traçado o destino de Sal e se iniciará todo o seu processo de transformação. Na sequência, parecendo velhos conhecidos, eles cantam, dançam, usam drogas e declamam poemas em ritmo frenético, como se estivessem descobrindo um mundo novo e precisassem aproveitar tudo naquele instante. Apesar da aparente liberdade e avanço, Sal se dirige a Marylou com a seguinte frase: “Nunca havia visto uma garota enrolar erva”, enquanto a moça produz um cigarro de maconha. Ela responde: “Fico feliz por alguém prestar atenção em mim”. Nota-se aqui uma atuação coadjuvante da personagem em relação ao seu parceiro que assume todo o tempo a condição de protagonista diante dos amigos deixando-a em segundo plano.

Como uma forma de crítica, o filme é permeado por referências a questões preconceituosas, como essa da mulher e outras tantas raciais. Na década de 40, a divisão racial ainda era muito forte nos Estados Unidos e isso fica nítido na cena em que Sal e Dean vão a um bar de *jazz*, onde somente eles são brancos. A sequência mostra a dupla na casa do saxofonista negro, a interação entre eles e, apesar disso, o diálogo segue um rumo preconceituoso com piadas entre negros e brancos. A questão racial será retomada

⁶⁴A escolha do nome para o personagem denota uma clara referência a Karl Marx, pensador emblemático contra os ideais do capitalismo.

mais adiante no filme quando os personagens viajam à Nova Orleans, conhecida como capital do *jazz* e por ser uma cidade de maioria negra.

Os Estados Unidos ainda praticavam a discriminação legalizada, principalmente nos Estados do Sul. O Movimento dos Direitos Civis estava em gestação. Era um desdobramento significativo da luta antirracista que mobilizava uma parte importante do país, a população afrodescendente que não tinha sido integrada, de fato, à sociedade. (STRECKER, 2010, p. 49).

Essas, entre outras questões, são levantadas no filme como forma de contextualizar a realidade naquele momento, que não era tão perfeita quanto parecia, demandando, por parte da sociedade, toda uma revisão de valores que pudesse integrar de fato a população. É um filme de contrastes entre a América interiorana e a cosmopolita, entre a ética protestante moralista e os ideais iluministas, entre modernidade e tradição. Os protagonistas de *Na Estrada* simbolizam aqueles que, inconformados com a tradição puritana, racista e patriarcal, aspiravam por mudanças, sendo responsáveis pelo nascimento da contracultura.

Apesar de Sal Paradise ser o protagonista narrador, toda a ação do filme está focada no personagem Dean. Após a morte do pai, antes de conhecer Dean, Sal havia perdido completamente a inspiração para escrever. No entanto, a partir do primeiro encontro com o amigo, ele retorna para a máquina de escrever impaciente para retomar sua obra. O inverso também ocorre quando Dean se despede, tomando a estrada com o outro amigo Carlo, em direção ao oeste. Sal perde a vontade de viver, fechando-se novamente em seu casulo, tomado pela nostalgia.

Meses se passam de profunda apatia e falta de inspiração, devido ao fato do personagem se encontrar estático, até que Paradise recebe uma carta de Dean convidando-o para ir a Denver. Ele faz as malas e sai para o que chama de “parte da vida chamada vida na estrada”. A estrada está relacionada de tal maneira à existência, que uma depende da outra. A viagem e o movimento significam retomar o ritmo da vida e da narrativa.

Assim, a partir desse ponto a narrativa dá uma guinada, concentrando-se nos encontros e despedidas, aventuras e percalços, característicos da literatura de viagens. Os deslocamentos ocorrem em meio a um cenário que se alterna ora com as imagens ásperas e inóspitas do deserto, ora com a metrópole acesa com seus anúncios publicitários, vitrines e painéis da *Broadway*, símbolos da cultura norte-americana.



Cena de *Na Estrada* (letreiro iluminado da *Broadway*)

Em busca de liberdade, contra um sistema moral e limitador, os personagens saem pela estrada experimentando com voracidade situações de aventura, desapego, drogas e liberdade sexual, embalados pelo *jazz*, que na época era um ritmo em ascensão. Suas vivências são próprias das narrativas de viagens e, assim como nos demais *road movies* de Salles, os encontros assumem papéis importantes na trama e são fundamentais a definição do destino dos personagens. Esses formam um grupo complexo, com personalidades múltiplas e bem diferentes entre si. Em comum, buscam um estilo de vida oposto ao vigente nos Estados Unidos naquela época, novas fronteiras e a transgressão de limites.

Dean Moriarty é um personagem multifacetado que, através de seus devaneios e atitudes, se opõe aos valores morais de sua época. Segundo conta o narrador, viveu um terço de sua vida nos bares de sinuca, um terço na prisão e o outro terço na biblioteca. É casado com uma garota de apenas 16 anos, Marylou, e aparece nu em sua primeira cena no filme, o que pode sugerir que está despido de qualquer valor moral padrão. Mantém um relacionamento paralelo com Camille (Kirsten Dunst), com quem tem dois filhos, é conquistador e aceita prostituir-se em uma relação homossexual. Ele confessa ao amigo Sal que gostaria muito de se dedicar à família, mas não consegue, seus impulsos são mais fortes. É uma espécie de “homem natural” que não se deixa dominar pela moral estabelecida e representa uma tentativa do autor de mostrar que a pulsão da vida é maior do que a da repressão social. Dean é voraz, vive cada situação de forma visceral. É amoral, ladrão e ao mesmo tempo apaixonante. Dentre os personagens, ele é o que melhor representa a intensidade dessa geração que tomou a estrada para romper as regras e viver a sua maneira. Sal Paradise tem uma relação de adoração com Dean,

apesar de ser alertado diversas vezes por outros amigos e pelas próprias mulheres de Moriarty sobre seu egoísmo. Essa característica só fica evidente para Sal quando Dean o abandona doente, no México. A necessidade pela retomada da estrada não permite que ele se prenda a situação ou lugar algum. A atitude de Dean pode ser enquadrada dentro daquilo que Anatol Rosenfeld afirma sobre o personagem de ficção:

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (ROSENFELD, 2007, p.45).

Sal Paradise, apesar de compartilhar as experiências com Dean, é mais contido em suas atitudes, melancólico e enxerga no amigo tudo aquilo que gostaria de ser. Até o primeiro encontro com Dean estava mergulhado em um cotidiano apático, entediante e que não estimulava a ação. Rosenfeld afirma que, nesses casos, quando essa situação precede a ação e a motivação, a rotina assume uma posição relevante na ficção “o cotidiano condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea.” (ROSENFELD, 2007, p.47). Sal sentia-se um desterrado, inconformado e marginalizado na grande metrópole, que não o compreendia. Condição também observada na personagem Alex, de *Terra Estrangeira*. Assim como ela, o rapaz buscava por algo que não era em algum outro lugar: “Queria ser um mexicano de Denver, ou mesmo um japa pobre e exaurido pelo trabalho, qualquer coisa que não fosse esse homem branco tão melancólico e desiludido.” (KEROUAC, 2012, p.228).

Quando não está ao lado de Moriarty, Paradise protagoniza cenas mais calmas e introspectivas. A diferença fica mais nítida nos relacionamentos com as mulheres. Enquanto Dean é impetuoso, bígamo e conquistador; Sal demonstra ternura, mas pouco diálogo nas relações. Talvez o episódio mais importante que destaque o comportamento de Sal é quando conhece Terry (Alice Braga), uma mexicana que mora em um acampamento e trabalha na colheita do algodão. Sal chega a passar um período com ela e sua família, participando do mesmo trabalho, vivendo como um mexicano, em troca de pouco dinheiro. As cenas que envolvem sexo são calmas e as de diálogo, praticamente inexistentes. O casal possui uma cumplicidade com o olhar que dispensa os diálogos. Essa sequência em ambiente ruralizado revela o encontro do personagem com um mundo radicalmente diferente do urbano capitalista americano. O cenário

bucólico remete ao homem natural que se encontra com a natureza e vive livremente, sem necessidade de muito dinheiro, consumo ou acúmulo, sem angústia e sem a intensidade proporcionada pelo uso do álcool, das drogas. É uma espécie de socialismo primitivo em que todos trabalham em prol da coletividade sem maiores complicações e ambições. Embora aparentemente apaixonados, Sal se separa de Terry ao retornar mais uma vez à estrada, em busca de Dean, com a promessa de reencontro em Nova Iorque, o que não chega a acontecer no filme.

O que se pode verificar da relação entre Sal e Dean é que, apesar de paradoxais, eles se completam. Seguindo as definições de Gerard Betton, em *A Estética do Cinema*, Dean parece se aproximar mais do personagem dito idealista, enquanto Sal estaria mais para o lado realista. O indivíduo idealista seria aquele que possui diversas facetas, uma realidade oculta e várias verdades, não sendo nenhuma mais verdadeira que a outra. Já o personagem realista, para Betton, é aquele que se perde na melancolia do passado, que esvai seus pensamentos e demonstra a livre expressão da sensibilidade, própria dos escritores, assim como Sal (Cf. BETTON, 1987, p. 13).

O aprendizado mútuo também faz parte da relação entre os dois protagonistas. Dean pede a Sal que o ensine a escrever, esse, por sua vez, sugere ao amigo diversas leituras, que se fazem presentes, como coadjuvantes, durante todo o filme.

A adaptação enfatiza a busca literária de Neal Cassady – que mal consegue avançar em suas leituras, sugeridas por Kerouac. Nietzsche, Schopenhauer, Proust, Camus, William Blake, Dostoiévski: todas essas referências-chave servem aos aspirantes a escritores que, como dizia Kerouac, são “loucos pela vida, desejosos de tudo, que não falam nada sobre o senso comum”. (STRECKER, 2010, p. 61).

Não é à toa que obras como *O Caminho de Swann*, de Proust e *Ulisses* de James Joyce apareçam de forma recorrente e com destaque em várias cenas, sejam na posse de Sal ou de Dean. Essas obras são conhecidas pelo modo inovador como trataram o fluxo do tempo e da consciência. Em algumas cenas, Sal lê trechos de *Ulisses*, como forma de inspiração. Strecker ressalta sobre as referências literárias de Kerouac:

As fontes de inspiração são múltiplas. Do ponto de vista literário, as técnicas narrativas mais óbvias que influenciaram *On the Road* são o fluxo de consciência – que teve em James Joyce, de *Ulisses* (1922), seu representante mais famoso – e a escrita automática, do surrealista André Breton – que associou o processo à prática psicanalítica de Freud e à investigação do inconsciente. (STRECKER, 2010, p. 34).



Cena de *Na Estrada* (Dean lê *No Caminho de Swan*)

Mais uma referência literária aparece na ocasião do encontro de Sal com o amigo Old Bull Lee, interpretado por Viggo Mortensen, que seria na realidade o escritor *beat* William Burroughs, de *Almoço Nu*. Bull Lee é apresentado por Sal: “Demoraria toda uma noite para descrever Bull Lee. Digamos que era um mestre e tudo que ele ensina ele estudou.” Na casa do escritor, sob o efeito de álcool e drogas, eles dialogam sobre obra de Celine, conhecido por inserir a linguagem vulgar na literatura francesa. Com a obra do escritor francês na mão, Lee reclama para Sal sobre a tradução do livro para o inglês: “Toda tradução é uma traição. Em inglês ele diz: dedos que remexem nos bolsos. Celine não escreveu isso. Ele escreveu: e mãos nos rabos e nos bolsos.”



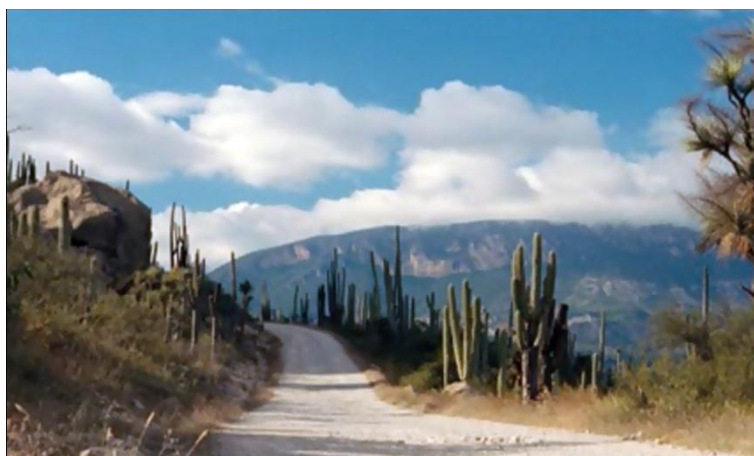
Cena de *Na Estrada* (amigos comentam sobre a obra de Céline)

Esse e outros diálogos são fundamentais para a captação da essência dos indivíduos, seus valores e ambições. São através deles que é possível entender a dimensão política transgressora por detrás das atitudes aparentemente descompromissadas e individualistas dos personagens, como no caso do escritor e

intelectual Old Bull Lee. É também através do diálogo que os personagens expõem seus conflitos internos e explicam ao espectador as razões de suas ações libertárias, que confrontam os limites da ordem social.

O diálogo compõe-se, para o público, de quase juízos, embora os atores se comportem como se tratasse de juízos, já que as personagens levam os enunciados a sério. Embora seja apresentado ao público em forma semelhante às condições reais, o diálogo é concebido de dentro das personagens, tornando-as transparentes em alto grau. (ROSENFELD, 2007, p.28)

Contudo, a ausência de diálogo em algumas cenas, privilegiando o vazio, a captação panorâmica da estrada, acompanhada de trilha sonora, também tem algo a dizer no filme. Em determinado momento a câmera foca uma estrada longa e deserta, que aguarda para ser percorrida e, imediatamente, se transfere para a imagem de uma página em branco, esperando para ser escrita. Além dessa, outras sequências de cenas que mostram cenários de estrada e paisagens vazios sugerem a melancolia do escritor e a nostalgia dos tempos ali vividos. Momentos como esse, segundo Rosenfeld, “realçam o cunho narrativo do cinema. A imagem (como a palavra) tem a possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens, objetos. Estes — sem personagem — podem mesmo representar fatores de grande importância” (ROSENFELD, 2007, p.30).



Cena de *Na Estrada* (estrada deserta)

Já no final do filme os personagens vão tomando seus rumos, cada um a sua maneira, talvez “vencidos pelo sistema”, desistindo de seus modos de vida libertários. Marylou confia a Sal que já se cansou da estrada, deseja se casar e ter filhos e que vai retornar a Denver para encontrar seu “prometido”. Carlo cumpre uma profecia, dita

por ele mesmo, que aos vinte e três anos escreveria um poema imortal e lança uma coletânea de poemas, incluindo o famoso *Uivo*. Ele declara: “Sei que não há tesouro no fim da estrada”. Dessa forma, percebe-se que

O desejo de fixação do ser humano sobrepõe as suas imagens mais queridas, recolhidas na diversão das distâncias, às irradiações da diferença, mantendo a problemática da viagem como dispositivo fulcral, nos nossos dias, das perspectivas éticas e estéticas do conhecimento, assim como de formas disjuntas de manifestações diferenciadas da sensibilidade cultural. (SEIXO, 1996, p. 133).

Sal, após ser abandonado doente na sua última viagem com o amigo Dean, retoma a vida em Nova Iorque, na casa da mãe. Em uma das últimas cenas, aparece indo a um concerto, em trajes elegantes, quando reencontra Dean. Este aparece do mesmo jeito, com cabelo despenteado, as roupas comidas pelas traças e uma mochila nas costas. Dean pede carona a Sal, que nega. Sal parte no carro e fica olhando para Dean parado na rua. A cena, carregada de melancolia, representa exatamente o destino dos personagens e traz implícita a mensagem que o amadurecimento se faz necessário. Enquanto uns seguem adiante, transformando-se e buscando seu lugar no mundo, como Sal, outros ficam parados no meio do caminho, perdem-se em meio a um turbilhão de impulsos que não conseguem controlar e acabam ficando sozinhos, como Dean.

A última cena do filme acontece quando Sal chega em casa, cola folhas de papéis umas nas outras, a fim de formar um rolo, e começa a datilografar incessantemente, contando as aventuras que viveu ao lado de Dean. Por fim, a frase que ecoa na sua voz e aparece no papel é: “Dean Moriarty, o Pai que nunca encontramos, Dean Moriarty”. Esse desfecho sugere a dor pela perda do amigo, pela amizade rompida e traída, mas que ao mesmo tempo é imortalizada através do livro que acabara de escrever.

Talvez a maior transformação, decorrente da estrada, tenha sido provocada no próprio personagem escritor. Ele, que vivia deprimido e à margem do cenário literário e cultural, conseguiu apreender o suficiente dos encontros e das aventuras, captando os anseios de uma sociedade que revisava seus valores, transformando tudo aquilo em uma história símbolo de uma geração, alcançando fama e sucesso mundial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O road movie deve obedecer apenas uma regra: acompanhar as transformações dos personagens em confronto com a realidade.

Walter Salles Jr.

São diversos os elementos marcantes trabalhados nos *road movies* de Walter Salles. Não é difícil encontrar semelhanças entre os filmes e recorrências que permeiam as quatro obras. A premissa básica de todas elas é a estrada. Esta se impõe como cenário em algum momento da trama e os acontecimentos que nela ocorrem dão subsídios para que haja alguma transformação nos personagens. As viagens são iniciáticas, representando sempre um aprendizado.

O diretor visita espaços bastante opostos nas quatro obras. Brasil, Portugal, Argentina, Chile, Peru, Estados Unidos e México são cenários muito diferentes, mas igualmente palcos de anseios por mudança e da decisão de pegar a estrada. Dessa forma, percebe-se que a motivação nasce no interior do sujeito e não do meio em que está inserido. Segundo Stuart Hall, a motivação surge da necessidade de completude daquilo que falta e só é preenchido pelo exterior, através da interação com o outro. (Cf. HALL, 2005, p. 39).

Walter Salles Jr. demonstra as múltiplas faces e vozes que compõem a sociedade de cada um desses lugares e a dificuldade de se generalizar os indivíduos em torno de um conceito de identidade nacional, pois “As nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero” (HALL, 2005, p. 60).

Nos quatro filmes o diretor revê os territórios urbanos (São Paulo, Nova Iorque, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Lisboa) como espaços marcados pela ruptura, violência, inconformismo e desagregação, enquanto os espaços rurais (sertão, Andes, colheita de algodão) e a estrada atuam como meios de redenção. No entanto, por constituírem narrativas cíclicas, os personagens tendem a voltar para os locais de origem, porém com um novo olhar.

Em *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* e *Na Estrada*, o espaço urbano está relacionado ainda a um episódio de morte. A mãe de Paco morre em São Paulo ao assistir ao noticiário; a de Josué no Rio ao ser atropelada por um ônibus e o pai de Sal morre em Nova Iorque vítima de doença. Nos três casos, a morte serve como mola

impulsionadora para a jornada dos protagonistas e torna o território urbano ainda mais claustrofóbico.

Nos filmes analisados, Salles se apropria das características do documentário para ressaltar os cenários e as emoções. Entre essas características estão a adoção de aberturas no roteiro, que permitem a inserção de novos elementos e deixam espaço para a improvisação, uma vez que, ao rodar um filme em cenário aberto, como ocorre nos *road movies*, o diretor está sujeito a diversas situações que não estavam previstas.

Dentre essas situações não previstas que passaram a fazer parte dos filmes estão, em *Terra Estrangeira*, o encontro com uma colônia angolana em Lisboa, que despertou o olhar do diretor, levando-o a tocar na questão da imigração africana de língua portuguesa no filme; o navio encalhado na paisagem, que acabou se tornando a cena mais bonita da película e capa do filme e a canção “*Vapor Barato*”, cantarolada pela atriz Fernanda Torres nos bastidores da gravação, que passou a integrar a trilha sonora, casando perfeitamente com a temática e substituindo o final previsto. (Cf. SALLES *apud* STRECKER, 2010, p. 244).

O acaso foi muito bem aproveitado também em *Diários de Motocicleta*. As filmagens foram realizadas no verão, quando não costuma nevar na região. Entretanto, a equipe foi surpreendida por uma nevasca que se integrou perfeitamente ao roteiro, produzindo uma das cenas mais bonitas do filme, quando os protagonistas cruzam a Cordilheira dos Andes de moto, em meio a uma paisagem predominantemente branca. Segundo Salles,

A imprevisibilidade é fundamental. A improvisação se torna necessária e natural. A realidade que encontrei ao filmar *Diários de Motocicleta*, as pequenas comunidades que cruzei no caminho, foram definidoras do filme. O *road movie* deveria ser transformado pelo encontro do que ocorre nas margens da estrada. (SALLES *apud* STRECKER, 2010, p. 252).

A intervenção do documental na ficção também pode ser vista nas passagens em que há inserção de elementos históricos ou contextuais reais. Em *Na Estrada*, por exemplo, em uma das cenas, o rádio está ligado no interior do veículo e o locutor anuncia notícias relacionadas à prisão de simpatizantes do partido comunista. Em outras duas cenas, os personagens roubam gasolina e comida sob o seguinte pretexto: “O Presidente Truman disse que precisamos reduzir o custo de vida”.

Os filmes são marcados por temas que se repetem. A ausência do pai (exceto em *Diários de Motocicleta*); os ritos de passagem; a errância; o exílio; a perda e a busca pelo desconhecido são constantes, assim como a superação de realidades adversas e a disposição para uma nova vida. Porém o tópico central é a busca por uma identidade ou o resgate do sentido de si, por intermédio do outro.

A perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade para o indivíduo” (HALL, 2005, p.09).

Em todos os filmes analisados, os protagonistas sofrem crises de identidade tanto no plano social quanto individual. Sentem-se desconfortáveis ao pertencerem a realidades que não são próprias, estão marginalizados, sufocados ou impotentes diante de situações das quais divergem. A estrada surge como alternativa, como uma fuga do conformismo e da passividade.

É necessário destacar o quão importantes são as relações humanas nesses filmes. Algumas vezes são passageiras e aparentemente superficiais, mas fundamentais no processo de aprendizado e amadurecimento dos personagens. Nos quatro filmes os protagonistas viajam sempre em pares, Paco e Alex, Dora e Josué, Che e Granado, Sal e Dean. A amizade surge assim como uma espécie de engrenagem motivadora que sustenta, impulsiona, acalenta e mantém a viagem. “Entre amigos, tudo é comum a partir do princípio do contraponto: a força de um compensa a fraqueza do outro, a fadiga do primeiro convoca a resistência do segundo, a carência aqui induz à plenitude ali” (ONFRAY, 2009, p. 46).

Assim, em seus filmes de estrada, Salles traça um bom painel das relações humanas no contexto de cada lugar. Associa a quebra dos valores da sociedade com a necessidade de busca e deslocamento. O diretor demonstra a possibilidade de redenção advinda dos elementos próprios das narrativas de viagens como a experimentação do diferente e o convívio com novas culturas e narra ainda o processo de formação do indivíduo a partir do encontro com o outro.

Pode-se dizer que Salles conseguiu expressar a realidade humana com suas crises e tensões através dos *road movies*. Por eles passa a estrada como um fio condutor

que, através das viagens, encontros, percalços e despedidas, provoca uma mudança interior e uma redescoberta da identidade dos personagens.

REFERÊNCIAS

Livros, teses e artigos de periódicos

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução de Estela Abreu dos Santos. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

ALVARENGA, Nilson e LORENA, Dimas. *Matrizes da Linguagem Cinematográfica: Tecnologias Digitais e o Cinema Como Fenômeno Pragmático*. *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM*. Curitiba: 2009. p. 01-14.

BALLERINI, Frantjesco. *Cinema Brasileiro no Século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*. São Paulo: Summus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e equipe. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BEZERRA, Beatriz Braga. *Narrativas Intertextuais: o Cinema da Retomada marca a produção audiovisual publicitária*. 8º Interprogramas de Mestrado. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2012.

BILHARINHO, Guido. *O Cinema Brasileiro nos Anos 90*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2000.

BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo Drogas e Rock'n Roll Salvou Hollywood*. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BOTELHO, Marina. *Discussões de Gênero Cinematográfico na Narrativa Clássica e no Cinema Realista*. *Anais do III CLAC – Congresso de Letras, Artes e Cultura*. São João Del Rey: 2010, p. 46-54.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.

CANDIDO, Antonio. et al. *A Personagem de Ficção*. 10ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

CARDOSO, Sérgio. O Olhar do Viajante (do Etnólogo). In: NOVAES, Adauto. (Org.) *O Olhar*. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 347-360.

COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. *The road movie book*. London, New York: Routledge, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cinema - A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (trad.: Nicolino Simone Neto; apres. de Marcus Vinícius Mazzari; posfácio de George Lukács) São Paulo: Editora 34, 2006.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

IANNI, Octávio. *A Metáfora da Viagem*. Enigmas da Modernidade - *Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KEROUAC, Jack. *On The Road: o manuscrito original*. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2012.

KEROUAC, Jack. *Pé na Estrada*. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KIELING, Cesar Eduardo. *Utopia e identidade em Terra Estrangeira*. Dissertação (Mestrado). Campinas: UNICAMP, 2003.

LADERMAN, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MAAS, Wilma Patrícia. *O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na História da Literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAAS, Wilma Patrícia. *O Romance de Formação (Bildungsroman) no Brasil*. Modos de Apropriação. *Anais do Encontro da ABRALIC, Caminhos do Romance*, Campinas: UNICAMP, 2006.

MARSON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: o Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Dissertação (mestrado). Campinas: UNICAMP, 2006.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

OLIVEIRA, Aline M. Magalhães. *Viagens e viajantes na literatura: a travessia de Guimarães Rosa*. *Revista Urutágua*, nº22, Rio de Janeiro set. a dez. 2010, p. 53-65.

OLIVEIRA, Maria Eveuma. *Cronotopo Narrativo: uma análise do romance Dôra, Doralina*. *Anais do SILEL*, volume 2, nº 2, Uberlândia: EDUFU, 2011.

OLIVEIRA, Silvana M. Pessôa. *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário*. Tese (Doutorado). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1995.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAIVA, Samuel. *Gêneses do gênero road movie*. *Revista Significação*, nº 36, São Paulo: 2011, p. 35-53.

PEREIRA, Ana Catarina. *Travelogue: viagem sensitiva pelo road movie de Claudia Tomaz*. *Revista Geminis*, ano 3, nº1, São Carlos: jan.- jun. 2012, p. 187-194.

PIMENTEL, Thais Velloso. *Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras*. *Revista Varia História*, nº 25, Belo Horizonte: jul. 2001, p. 81-120.

PINHO, Alexandra. *Em busca de abrigo: o exílio em Terra estrangeira, de Walter Salles e Daniela Thomas*. *Revista Navegações*, v. 5, n. 1, Porto Alegre: jan. - jun. 2012, p. 88-93.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. 3ª edição. Coimbra: Almedina, 1991.

RODRIGUES, Ana Karla. *A Viagem no Cinema Brasileiro: panorama dos filmes de estrada dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil*. Dissertação (Mestrado). Campinas: UNICAMP, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A Personagem de Ficção*. 10ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

SALVO, Fernanda. *Cinema brasileiro da retomada: da pobreza à violência na tela*. *Revista ESPCOM*, v. 01, Belo Horizonte: 2006, p. 1-10.

SEIXO, Maria Alzira. *Entre Cultura e Natureza – Ambiguidades do Olhar Viajante*. *Revista USP*, nº30, São Paulo: jun/ago. 1996, p. 120-133.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da Viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

SCHWANTES, Cíntia. *Dilemas da Representação Feminina*. *Revista do NIESC*, volume 06, Brasília: 2006, p. 07-19.

SCHWANTES, Cíntia. *Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 30, Brasília: jul. – dez. 2007, p. 53-62.

SILVA, Denise Tavares. *As Viagens de Salles, Solanas e Sarquís: Identidade em Travessias*. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2009.

STRECKER, Marcos. *Na Estrada: O Cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

TELLES, Adriana. *Central do Brasil como interpretação do país*. Kino Digital – *Revista Eletrônica de Cinema e Audiovisual*, nº 1, Salvador: dez. 2006, p. 01-08.

WATSON, S. *The western*. In: SARGEANT, J; WATSON, S. (Ed.). *Lost highways – an illustrated history of road movies*. London: Creation Books, 1999.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *Cinema Nacional: Táticas para um Movimento sem Estratégias*. *Revista Rumos*, n.1, Brasília: dezembro 1999, p. 81-86.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro dos Anos 90. Praga-Estudos Marxistas*, n.9, São Paulo: junho de 2000, p. 97-138.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico. A opacidade e a transparência*. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Artigos da Internet e web sites

Adoro Cinema. Web site oficial. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/>. Acesso em: 18/12/2013.

A Embrafilme. Disponível em: <http://www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>. Acesso em 26/11/2013.

Agência Nacional do Cinema (Ancine) – Apresentação. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/ancine/apresentação>. Acesso em: 03/01/2014.

A longa estrada de On the Road. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/a-longa-estrada-de-on-the-road>. Acesso em: 23/01/2014.

Carlota Joaquina Princesa do Brasil. Disponível em: <http://www.copacabanafilmes.com.br/index.php/cinema/carlota-joaquina-princesa-do-brasil/>. Acesso em: 07/10/2013.

Cineplayers. Web site oficial. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/>. Acesso em: 12/12/2013.

Filmow. Web site oficial. Disponível em: <http://filmow.com/>. Acesso em: 12/12/2013.

Internet Movie Database (IMDb). Web site oficial. Disponível em: <http://www.imdb.com/>. Acesso em: 12/02/2014.

História do Cinema Brasileiro. Disponível em: <http://dc.itamaraty.gov.br/cinema-e-tv/historia-do-cinema-brasileiro>. Acesso em: 26/11/2013.

Lei do Audiovisual passo a passo. Disponível em: http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/artigos/LEI_AUDIOVISUAL.pdf. Acesso em 18/12/2013.

Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm. Acesso em: 18/12/2013.

Lei Rouanet. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cultura/2009/11/lei-rouanet>. Acesso em: 26/11/2013

Medida Provisória 151, de 15 de Março de 1990. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/151.htm. Acesso em: 18/12/2013.

Ministério da Cultura - Histórico. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/historico>. Acesso em: 03/01/2014.

Primeiro Plano – Assessoria de Imprensa Oficial Vídeos Filmes. Disponível em: <http://primeiroplanocom.com.br/site/index.php/clientes/video-filmes/>. Acesso em: 18/05/2013

Filmes

Abril Despedaçado. Brasil, 2001. Direção de Walter Salles, cor, 105 min.

Alice in den Städten (*Alice nas cidades*). Alemanha, 1973. Direção de Wim Wenders, p/b, 110 min.

A Grande Arte. Brasil/EUA, 1991. Direção de Walter Salles, cor, 104 min.

Amores Possíveis. Brasil, 2001. Direção de Sandra Werneck, cor, 98 min.

Baile Perfumado. Brasil, 1997. Direção de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, cor, 93 min.

Bonnie and Clyde (*Bonnie e Clyde*). EUA, 1967. Direção de Arthur Penn, cor, 111 min.

Carlota Joaquina - Princesa do Brasil. Brasil, 1995. Direção de Carla Camurati, cor, 100 min.

Central do Brasil. Brasil, 1998. Direção de Walter Salles, cor, 112 min.

Cinco vezes Favela. Brasil, 1962. Direção de Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias, Leon Hirszman, p/b, 92 min.

Dark Water (*Água Negra*). EUA, 2005. Direção de Walter Salles, cor, 105 min.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasil, 1964. Direção de Glauber Rocha, p/b, 120 min.

Diários de Motocicleta. EUA, 2004. Direção de Walter Salles, cor, 128 min.

Dona Flor e Seus Dois Maridos. Brasil, 1976. Direção de Bruno Barreto, cor, 110 min.

Easy Rider (*Sem destino*). EUA, 1969. Direção de Dennis Hoper, cor, 95 min.

Eu Tu Eles. Brasil, 2000. Direção de Andrucha Waddington, cor, 104 min.

Ganga Bruta. Brasil, 1933. Direção de Humberto Mauro, p/b, 76 min.

Greed (*Ouro e Maldição*). EUA, 1924. Direção de Erich von Stroheim, p/b, 140 min.

Howl (*Uivo*). EUA, 2010. Direção de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, cor, 84 min.

Krajberg: o poeta dos vestígios. Brasil, 1987. Direção de Walter Salles, p/b, 45 min., documentário.

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (*Chegada do trem à estação de Ciotat*). França, 1895, Direção de Louis Lumière e Auguste Lumière, p/b, 50 seg.

- Le voyage dans la lune** (*Viagem à lua*). França, 1902. Direção de Georges Méliès, p/b, 08 min.
- Linha de Passe**. Brasil, 2008. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas, cor, 113 min.
- Menino de Engenho**. Brasil, 1965. Direção de Walter Lima Jr., p/b, 110 min.
- Natural Born Killers** (*Assassinos por natureza*). EUA, 1994. Direção de Oliver Stone, cor, 118 min.
- O Bandido da Luz Vermelha**. Brasil, 1968. Direção de Rogério Sganzerla, p/b, 92 min.
- O Cangaceiro**. Brasil, 1953. Direção de Lima Barreto e Rachel de Queiroz, p/b, 105 min.
- O Primeiro Dia**. Brasil, 1998. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas, cor, 75 min.
- On The Road** (*Na Estrada*). Brasil/EUA/França, 2012. Direção de Walter Salles, cor, 124 min.
- O Quatrilho**. Brasil, 1995. Direção de Bruno Barreto, cor, 110 min.
- O Que É Isso, Companheiro?** Brasil, 1997. Direção de Fábio Barreto, cor, 92 min.
- Orfeu**. Brasil, 1999. Direção de Carlos Diegues, cor, 110 min.
- Paris, Texas** (*Paris, Texas*). Alemanha/França/EUA, 1984. Direção de Wim Wenders, cor, 150 min.
- Rio 40 Graus**. Brasil, 1955. Direção de Nelson Pereira dos Santos, p/b, 100 min.
- Rocco e i suoi fratelli** (*Rocco e Seus Irmãos*). Itália, 1960. Direção de Luchino Visconti, p/b, 177 min.
- Searching for on the road** (*Em busca de on the road*). EUA. Direção de Walter Salles, min., documentário.
- Socorro Nobre**. Brasil, 1995. Direção de Walter Salles, p/b, 23 min., documentário.
- Terra Estrangeira**. Brasil/Portugal, 1995. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas, p/b, 110 min.
- Telma and Louise** (*Thelma e Louise*). EUA, 1991. Direção de Ridley Scott, cor, 130 min.
- The Treasure of the Sierra Madre** (*O Tesouro da Sierra Madre*). EUA, 1948. de John Huston, p/b, 126 min.
- Um Chien Andalou** (*Um Cão Andaluz*). França, 1929. Direção de Luis Buñuel, p/b, 16 min.
- Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo**. Brasil, 2009. Direção de Karim Ainouz e Marcelo Gomes, cor, 75 min.
- Vidas Secas**. Brasil, 1963. Direção de Nelson Pereira dos Santos, p/b, 103 min.

APÊNDICES

Fichas técnicas dos filmes analisados

a) *Terra Estrangeira* - Brasil/Portugal, 1995, 110 min., branco e preto, português

Diretores: Walter Salles, Daniela Thomas

Roteiro: Walter Salles, Daniela Thomas e Marcos Bernstein. Diálogos adicionais de Millôr Fernandes

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Produtor Executivo: Flávio R. Tambellini

Coprodutores: Paulo Dantas, Antônio da Cunha Telles

Edição: Walter Salles e Felipe Lacerda

Direção de Arte: Daniela Thomas

Música: José Miguel Wisnik

Figurino: Cristina Camargo

Elenco Principal:

Fernanda Torres (Alex)

Fernando Alves Pinto (Paco)

Luís Melo (Igor)

Alexandre Borges (Miguel)

Laura Cardoso (Manuela)

João Lagarto (Pedro)

Tcheky Karyo (Kraft)

José Laplaine (Loli)

b) *Central do Brasil* - Brasil, 1998, 112 min., cor, português

Diretor: Walter Salles

Roteiro: Walter Salles, João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Produtor Executivo: Elisa Tolomelli

Edição: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda

Direção de Arte: Cássio Amarante e Carla Caffé

Música: Antônio Pinto e Jaques Morelenbaum

Figurino: Cristina Camargo

Elenco Principal:

Fernanda Montenegro (Dora)

Vinícius de Oliveira (Josué)

Marília Pera (Irene)

Sôia Lira (Ana)

Matheus Nachtergaele (Isaías)

Othon Bastos (César)

Otávio Augusto (Pedrão)

Caio Junqueira (Moisés)

Stela Freitas (Yolanda)

c) *Diários de Motocicleta* - EUA, 2004, 128 min., cor, espanhol

Diretor: Walter Salles

Roteiro: Jose Rivera, baseado nos livros de Che Guevara e Alberto Granado

Direção de Fotografia: Eric Gautier

Produtores Executivos: Robert Redford, Paul Webster e Rebecca Yeldham

Edição: Daniel Rezende

Direção de Arte: Laurent Ott

Música: Gustavo Santaolalla

Figurino: Beatriz de Benedetto e Marisa Urruti

Elenco Principal:

Gael García Bernal (Ernesto Guevara)

Rodrigo de la Serna (Alberto Granado)

Susana Lanteri (Tia Rosana)

Mía Maestro (Chichina Ferreyra)

Mercedes Morán (Celia de la Serna)

Jean Pierre Nohen (Ernesto Guevara Lynch)

d) *Na Estrada* – Brasil/França, 2012, 124 min., cor, inglês

Diretor: Walter Salles

Roteiro: Jose Rivera, baseado na obra de Jack Kerouac

Direção de Fotografia: Eric Gautier

Produtores Executivos: Francis Ford Coppola, John Williams, Jerry Leider

Edição: François Gedigier

Música: Gustavo Santaolalla

Figurino: Danny Glicker

Elenco Principal:

Sam Riley (Sal Paradise / Jack Kerouac)

Garrett Hedlund (Dean Moriarty / Neal Cassady)

Kristen Stewart (Marylou / LuAnne Henderson)

Amy Adams (Jane / Joan Vollmer)

Tom Sturridge (Carlo Marx / Allen Ginsberg)

Alice Braga (Terry / Bea Franco)

Elisabeth Moss (Galatea Dunkel / Helen Hinkle)

Danny Morgan (Ed Dunkle / Al Hinkle)

Kirsten Dunst (Camille / Carolyn Cassady)

Viggo Mostensen (Old Bull Lee / William S. Burroughs)