

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

Gheysa Lemes Gonçalves Gama*

RESUMO

Este artigo pretende investigar a mudança na representação da identidade cultural analisando o papel alegórico desempenhado pela estrada nos road movie brasileiros lançados entre 1960 e 2015. A hipótese é que este grupo de obras fílmicas apresenta, num determinado momento histórico, representações de identidade coletiva (a identidade nacional), modificando-se posteriormente, para representar uma identidade fragmentada. Como resultado desse esforço observa-se a existência daquilo que presentemente estamos chamando de duas fases do road movie brasileiro: a “Viagem Física” (congrega filmes lançados entre a década de 1960 até 1998) e a “Jornada Interior” (com filmes de 1998 até 2015). O que mais diferencia essas duas fases são as alegorias assumidas pela estrada nestes road movies, que se modificam, ao mesmo tempo em que se verifica mudança na própria identidade cultural. Se na primeira fase a estrada é apresentada como uma alegoria da nação e do povo brasileiro, na segunda começa a representar a transformação individual, odisséia subjetiva, um espaço existencial, de transformação, que se configura como um ritual de passagem. Tal premissa será analisada a partir do estudo de seis filmes nacionais, que compreendem o gênero road movie.

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

From the Physical Journey to the Journey Within: Allegories and Cultural Identity in Brazilian Road Movies (1960-2015)

ABSTRACT

This article aims to investigate the change in the representations of the cultural identity by analyzing the allegorical role played by the road in the Brazilian road movies released between 1960 and 2015. The hypothesis is that this group of films brings about, in a given historical moment, representations of collective identity (national identity), but changing later to represent a fragmented identity. As a result of this effort one might find the existence of what is now being called the two phases of the Brazilian road movie: the “Physical Journey” (congregating films released between 1960 to 1998) and the “Journey Within” (films from 1998 to 2015). What most distinguishes these two phases are the allegories personified by the road in these road movies, which change at the same time that changes in the cultural identity occur. If the first phase, the road is presented as an allegory of the nation and of the Brazilian people, whereas in the second phase it begins to represent the individual transformation, the subjective odyssey, an existential space of transformation, which is configured as a rite of passage. This premise will be analyzed from the study of six Brazilian films, which cover the road movie genre.

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

Del viaje físico a la jornada interior: Alegorías e Identidad Cultural en los Road Movies Brasileños: (1960-2015)

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo investigar el cambio en la representación de la identidad cultural, examinando el papel alegórico que cumplen las carreteras en los road movies brasileños estrenados entre 1960 y 2015. La hipótesis revela que este grupo de obras fílmicas demuestra, en un determinado periodo histórico,

* Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora e docente no Instituto Federal Sudeste de Minas Gerais – campus Juiz de Fora. Contato: gheysa.gama@ifsudestemg.edu.br

representações de identidade coletiva (la identidade nacional), transformándose, subsecuentemente, para representar una identidad fragmentada. Como resultado de este esfuerzo, se observa la existencia de lo que actualmente nombramos dos fases del road movies brasileño: “el viaje físico” (congrega películas producidas entre la década de 1960 hasta el año de 1998) y la “jornada interior” (con las películas originadas entre 1998 y 2015). Lo que más diferencia a las dos fases son las alegorías asumidas por la carretera en estos road movies, que se transforman, al mismo tiempo que se verifica el cambio en la propia identidad cultural. Si en la primera fase la carretera es presentada como una alegoría de la población brasileña, en la segunda se empieza a representar la transformación individual, odisea subjetiva, un espacio existencial, de transformación, que se configura como un rito de paso. Tal premisa será analizada a partir del estudio de seis películas nacionales, que abarcan el género road movie.

Palabras clave: Identidad. Alegoría. Cine. Road Movie. Viaje.

“A ESTRADA VAI ALÉM DO QUE SE VÊ”¹: REPRESENTAÇÕES DA ESTRADA NO CINEMA

Este artigo busca compreender algumas representações das identidades culturais brasileiras a partir da apreciação de um conjunto de filmes. Considerando as possibilidades de pesquisa dentro da Antropologia do Cinema, este trabalho se debruça sobre cinema e seus produtos, os filmes, pensando em uma categoria em particular: o gênero cinematográfico. “Compreender um filme não é essencialmente uma prática estética; é uma prática social que mobiliza toda a gama de sistemas no âmbito da cultura” (TURNER 1997, p. 169). Os filmes se apresentam como objetos de pesquisa ricos em dados que serão lidos e analisados à luz do instrumental teórico e analítico das Ciências Sociais. Desta forma, pretende-se compreender como a identidade cultural brasileira, apresentada em formas de alegorias², pode ser representada em determinada categoria fílmica, pensando especialmente no road movie (ou filme de estrada³).

O propósito é investigar os filmes produzidos

em um período específico: do início da década de 1960 à 2015. É possível caracterizar o road movie brasileiro nesse período a partir das mudanças nas alegorias que constituem nossa identidade cultural brasileira. Essas mudanças revelam a possibilidade da existência daquilo que presentemente estamos chamando de duas fases do road movie brasileiro: a Viagem Física (congrega filmes lançados entre a década de 1960 até 1998) e a Jornada Interior (com filmes de 1998 até 2015). O que diferencia essas duas fases são as alegorias da estrada presentes nos road movies, alegoria esta que se modifica ao passo que também percebemos uma mudança na nossa própria identidade cultural. A proposta é então averiguar tal premissa através, especialmente, da investigação de alguns filmes que representam cada período estudado.

Nossa análise, desse modo, pretende identificar alegorias presentes nos road movies, procurando compreender como nossa identidade cultural brasileira⁴ pode ser representada nos filmes do gênero. Defendemos que há uma forte relação entre o cinema e a identidade cultural nacional, pois ao mesmo tempo em que o cinema

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

2 A noção de alegoria é um tema fortemente trabalhado por Ismail Xavier (2012) – inspirado em outros autores, inclusive Walter Benjamin – na sua investigação sobre o cinema brasileiro. O autor parte da análise do discurso alegórico como ferramenta privilegiada do artista moderno disposto a desmascarar a crise vivida pela sociedade e, mais do que isso, internalizar essa crise na própria forma das obras. Desse modo, ao realizar apontamentos alegóricos, Xavier está preocupado na maneira com a qual o cinema se apresenta, por meio de linguagens ou de representações que visam expressar um conteúdo sem dizê-lo explicitamente.

3 Considera-se como road movie aqueles filmes enquadrados no gênero cinematográfico cujas características principais são: (i) o deslocamento, uma vez que a narrativa é construída durante o trajeto do(s) personagem(ns); (ii) são filmes cuja ênfase está não apenas nos personagens, mas nos eventos ocorridos na estrada. O road movie ou filme de estrada congregam filmes cuja história desenvolve durante uma viagem, na estrada. Assim, os filmes deste gênero estão focados nas interações e nos encontros que acontecerão ao longo da estrada. Os protagonistas podem ser motivados a viajar por um objetivo, mas a centralidade da narrativa está nas relações estabelecidas tanto na viagem em si quanto nas paradas ao longo da estrada. O protagonista do filme de estrada é associado como um outsider, no sentido em que pode ser considerado como um tipo que não se encaixa na cultura dominante e por isso busca a estrada, como fuga e também como forma de liberdade (COHAN; HARK, 1997; LADERMAN, 2002; CORREA, 2006). Também, nos filmes de estrada nacionais é comum a representação da mulher na estrada como estando perdida na vida, “de beira de estrada”, pois a estrada, a rua – ao contrário da casa –, não é lugar da mulher. Sobre este tópico específico mais detalhes podem ser vistos em Gama (2014).

contribui para a (re)significação da identidade de uma sociedade através da apresentação de temas e conteúdos que são incorporados pelo público; o cinema – para ter a identificação do público – precisa se alimentar de temas que estão presentes na sociedade na qual pertence. As imagens são, portanto, importantes “narrativas da nação” (HALL, 2005), estratégias que são acionadas para construir nosso sentimento de pertencimento.

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

Pensando na delimitação destas duas fases citadas, é possível observar uma mudança na composição da identidade, de uma perspectiva mais coletiva para o surgimento de novas identidades e fragmentações centradas no indivíduo. A identidade nacional brasileira também sofreu uma transformação, em especial nos anos finais do século XX, a partir de modificações econômicas, políticas e culturais.

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

Já na segunda fase do road movie brasileiro, com filmes que foram lançados no Brasil a partir

dos anos 1990, há uma ênfase em questões existenciais, no indivíduo que procura a estrada para resolver conflitos de ordem pessoal. É nesta mesma época que podemos observar uma mudança na maneira de pensar e abordar a identidade cultural, época encarada como um momento de “crise de identidade”, de identidade fragmentada, já que, no fim do século XX, há uma mudança estrutural nas sociedades modernas que abala a ideia do sujeito antes como integrado e sólido, resultando num duplo deslocamento: tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos (HALL, 2005). Para compreender tais premissas, seis filmes serão citados, buscando relacionar os temas que convergem ao entendimento da tese aqui defendida.

“Viagem Física” a estrada como alegoria da nação brasileira

Ao analisar a história do cinema nacional é possível concluir que a estrada tem papel de destaque, não apenas enquanto cenário físico, mas também como figura simbólica, cujas significações variam de acordo com a época e com as discussões em voga naquele momento do cinema brasileiro.

Neste item pretendemos discutir e apresentar um ciclo do cinema nacional em que a estrada foi utilizada como alegoria da nação brasileira. Seguindo a linha já presente na introdução desse trabalho, estamos considerando esse momento como primeira fase do road movie brasileiro, que convencionamos chamar de “Viagem Física”.

É justamente por considerar a estrada como uma das alegorias do Brasil que é possível observar a diferença da segunda fase, na qual a estrada representa a alegoria da jornada interior. Como pretendemos comprovar, esta modificação na representação da estrada é acompanhada pela maneira como as identidades culturais adquiriram novos significados em nossa sociedade.

Na “Viagem Física”, observável no período que

4 Alguns autores são importantes para amparar a teoria aqui discutida, tais como Hall (2005), Anderson (2008), Bauman (2008, 2001), Ortiz (2003), Canclini (2008), Souza (2009, 2006), Gonçalves (2009), Freyre (2003), Holanda (1995), Queiroz (1989).

5 O período analisado, da década de 1960 à década de 1990, é extenso e contou com vários momentos distintos e importantes para a cinematografia brasileira, como o Cinema Novo, Cinema Marginal, os “anos horríveis do cinema” (ORICCHIO, 2003) até o Cinema da Retomada.

compreende do início dos anos 1960 até 1998⁵, a ênfase é apresentar a estrada nos filmes como um cenário capaz de articular discussões sobre a situação política e social do Brasil. É nela que algumas críticas são incorporadas na linguagem cinematográfica, na tentativa de representar física e simbolicamente o país.

Para verificar tal premissa, para além do panorama de todos os filmes de estrada produzidos neste período⁶, três filmes serão evocados: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANSKY; SENNA, 1974); *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979) e *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1989). A escolha desses filmes se deu por acreditar que são películas representativas tanto da perspectiva histórica no cinema brasileiro quanto para as significações do gênero road movie⁷.

Nas décadas retratadas neste período a sociedade é fortemente ancorada na ideia de nação e na sua identidade, como um elemento fundamental para a formação da identidade do indivíduo que a integra. Se a identidade nacional é uma forte característica da sociedade moderna e, considerando os filmes artefatos culturais, podemos concluir que a estrada, utilizada como alegoria da nação brasileira, reflete o modo como a sociedade era significada naquele momento.

Hall (2005), ao analisar as identidades culturais nacionais, ratifica este pensamento, pois parte da reflexão de que há uma mudança conceitual de sujeito e identidade, para demonstrar como as identidades transformaram-se de uma perspectiva mais coletiva na sociedade

moderna, para uma mais subjetiva na sociedade pós-moderna, é o que chama de “sujeito sociológico”. Essa noção está centrada na relação do sujeito com os valores, sentidos e símbolos nos quais habita. De acordo com essa visão, a identidade é construída na interação entre o eu e a sociedade, a identidade do sujeito é formada em relação direta com os mundos culturais externos a ele (HALL, 2005). A partir dos road movies produzidos e das alegorias da estrada neles apresentadas, é possível observar essa “noção de sujeito sociológico” (HALL, 2005).

Nos três filmes: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974), *Bye bye Brasil* (DIEGUES, 1979) e *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988)⁸, é a partir das viagens vividas pelos protagonistas que surgirão algumas críticas ao cenário político e social do período histórico em que estão situados.

Nesses três filmes supracitados, a estrada é uma alegoria da nação brasileira, pois é a partir dela que conhecemos o Brasil daquela época, país de grande extensão territorial, e exuberância natural, mas que sofre de diversas mazelas, como a exploração do homem, falta de terra (*Iracema...*), falta de água (*Bye bye...*) ou mesmo pelo seu excesso (*Jorge...*). Nos filmes, percebe-se, através da estrada, um Brasil de consideráveis dimensões físicas, ainda a ser conhecido e explorado (como é o caso da “Caravana Rolidei”).

Nesse contexto, a Transamazônica aparece nos três filmes, uma estrada com mais de quatro mil quilômetros inaugurada na década de 1970

6 Entre os filmes, que podem ser considerados road movies (ou grandes inspirações para o gênero) lançados neste período estão: *Aruanda* (Noronha, 1960); *Os cafajestes* (Guerra, 1962); *Vidas Secas* (Santos, 1963); *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964); *O anjo nasceu* (Bressane, 1969); *Motorista sem limites* (Barragan, 1969); *Caçada sangrenta* (Candeias, 1974); *Iracema, uma transa amazônica* (Bodanzky e Senna, 1974); *Perdida* (Correia, 1975); *Dezenove mulheres e um homem* (Cardoso, 1977); *Mar de rosas* (Soares, 1977); *Gargalhada Final* (Meliande, 1978); *Bye bye Brasil* (1979); *AOpção ou as rosas da estrada* (Candeias, 1981); *O mentiroso* (Schunemann, 1988); *Jorge, um brasileiro* (Thiago, 1988).

7 Não cabe aqui, aos propósitos deste artigo, realizar uma análise fílmica de cada um dos três filmes. A intenção é, ao analisar os três filmes, como representantes do road movie, o que eles têm em comum e provocam a pensar em termos de identidade cultural nacional.

8 IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil, 1974 (91 min). Sinopse: ficção com uma feição documental que se tornou marco na cinematografia brasileira. O filme faz um contraponto à propaganda oficial da época sobre a Amazônia, revelando as queimadas, o trabalho escravo e a prostituição infantil através da história da menina ribeirinha Iracema, que, atraída pela cidade grande e pela lábida do motorista de caminhão Tião Brasil Grande, acaba se prostituindo às margens da rodovia Transamazônica.

BYE, bye Brasil. Direção: Cacá Diegues. Brasil, Argentina e França, 1979 (100 min). Sinopse: Salomé, Lorde Cigano e Andorinha são três artistas ambulantes que cruzam o país juntamente com a Caravana Rolidei, fazendo espetáculos para o setor mais humilde da população brasileira e que ainda não tem acesso à televisão. A eles se juntam o sanfoneiro Ciço e sua esposa, Dasdô, e a Caravana cruza a Amazônia até chegar a Brasília. JORGE, um brasileiro. Direção: Paulo Thiago. Brasil, 1988 (113 min). Sinopse: Baseado no romance homônimo de Oswaldo França Jr., Jorge, Um Brasileiro mostra o universo dos caminhoneiros que atravessam estradas, florestas e rios para chegar aos destinos mais distantes. Jorge é um deles. Depois de brigar com a sua antiga companheira Sandra, ele sai para mais uma viagem, lembrando-se dos fatos mais marcantes de sua vida, suas maiores aventuras e os melhores amigos de estrada.

como a grande obra do governo do presidente Médici, capaz de resolver os problemas de integração entre os estados do norte e nordeste do país. A Transamazônica que vemos retratada nos filmes é uma estrada precária em muitos pontos, esburacada e enlameada, e o povo que vive ao seu redor não parece colher suas benesses (confirmado na cena em que Tião e Iracema estão à margem da Transamazônica conversando sobre o local num bar e pelos índios que aparecem pedindo carona na “Caravana Rolidei”).

Em Iracema... há uma crítica em torno do possível desenvolvimento trazido pela estrada Transamazônica, considerada uma das grandes bandeiras do governo ufanista, a estrada que serviria para integração nacional e desenvolvimento do homem nordestino. A partir do percurso travado pelos protagonistas, o filme pretendeu criticar os contrastes socioeconômicos gerados pela Transamazônica e questionar o que seria o sonho do “Brasil grande”, mostrando as condições de miséria do povo que vive às margens da estrada (e da história). É na estrada que a crítica ao apregoado progresso é concretizada. Durante o trajeto, o que vemos são queimadas nas matas, exploração de madeiras de lei, ilegalidades nas transações, miséria e trabalho escravo.



Fotograma 1: os três protagonistas do filme num enquadramento central: Tião, Iracema (repare o short com estampa da Coca-Cola) e o caminhão, “hotel” onde Tião carrega suas conquistas

Fonte: Arquivo Pessoal

No decorrer do filme, é possível encontrar uma dicotomia entre a natureza, vista como lugar do selvagem, do atraso, e a estrada, percebida como lugar da civilização e progresso. Tião e Iracema, como protagonistas, também representam essa oposição. Tião representa o poder, o governo militar e seu discurso de progresso, crescimento,

de meritocracia e Iracema representa o povo e sua ignorância e subserviência.

Por outro lado, em Bye bye... a estrada, ainda retratando a nação brasileira, incorpora também a busca pela identidade cultural nacional, alavancada através das mudanças incorporadas pela presença da “espinha de peixe”, a televisão em vários lugares do nordeste e norte brasileiros. Bye bye... trata do tema da nossa identidade cultural, que estava em processo de transformação a partir das mudanças tecnológicas; transformação essa que pode ser entendida como um processo de hibridização, no sentido de processos socioculturais que existiam de forma separada e se combinam para gerar novas práticas (CANCLINI, 2008). Esse processo de hibridização se concretiza no filme quando apresenta que, apesar da trupe lutar contra a televisão e acreditar que ela simbolize seu fim, acaba por incorporá-la literalmente, no novo caminhão da “Caravana Rolidei” e na apresentação da banda de Ciço, sendo que a televisão aparece agora significando a modernização da trupe.



Fotograma 2: retrata o momento quando a Caravana pega a estrada, as dificuldades da Transamazônica.

Fonte: Arquivo Pessoal

A estrada funciona, neste filme, a fim de apresentar as mudanças que estavam acontecendo no Brasil (especialmente no seu interior), e que já era preciso dar “bye bye” e encarar um novo país, transformado. A estrada é a metáfora da busca de uma identidade nacional, atuando como uma revelação da situação brasileira. A partir da viagem, na estrada, o filme nos apresenta fragmentos do Brasil habitado pelos protagonistas.

Jorge... constitui-se num filme de transição

entre as duas fases que estamos considerando neste trabalho. Ele é um filme alegórico, como o próprio nome já sinaliza, sobre o povo brasileiro. Contudo, por outro lado, há neste filme, diferente dos outros abordados até o momento, uma forte dimensão subjetiva presente. Desse modo, a viagem de Jorge acontece no plano físico, da viagem em si, expondo tanto as condições sociopolíticas do país quanto o aspecto da jornada interior, isto é, de transformação do próprio personagem.



Fotograma 3: o interior do caminhão, o que transmite uma ideia de intimidade.

Fonte: Arquivo Pessoal

No entanto o filme ainda apresenta diversas cenas expressando aquele momento da nação, como os embates entre posseiros, manifestantes, trabalhadores rurais, polícia federal, capangas e fazendeiros. Até mesmo a chuva, que causa grandes dificuldades durante o percurso, possui uma conotação política, pois é associada ao desequilíbrio ambiental causado pela exploração desenfreada da natureza.

Através da viagem de Jorge e de seus companheiros, percebemos algumas configurações do país, tecidas a partir de críticas, exemplificadas em cenas como a que o comboio é impedido de prosseguir pela estrada de chão por conta de uma manifestação de posseiros em confronto com fazendeiros da região. Jorge acaba preso, e o delegado, antes de soltar o protagonista, profere um discurso panfletário a favor dos posseiros e caminhoneiros.

Os personagens que transitam pela estrada são também, nesta primeira fase, alegóricos

e representam o povo brasileiro. Muitas das configurações da nossa identidade e caráter nacionais são nesses filmes incorporadas como o personalismo e o patrimonialismo (HOLANDA, 1995).

Olhando detidamente os personagens principais desses filmes, podemos ver neles encarnados os principais aspectos que compõem o mito da nossa identidade brasileira, introduzidas a partir de pensadores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda: o povo hospitaleiro, alegre, sensual, o “homem cordial”.

Os filmes exibem a alegoria do homem branco do sul, que explora as pessoas à sua volta, especialmente os integrantes da rale⁹, personificada em alguns personagens principais e naqueles que pertencem à região que estão visitando. Essa configuração se comprova ao analisarmos os filmes: em Tião “Brasil Grande” e sua relação com o povo da região Transamazônica, especialmente com Iracema, que usa para seus interesses e depois a abandona num bordel de beira de estrada; Lorde Cigano, com o resto da trupe: Salomé, Andorinha e o casal sertanejo; e Mário com seus empregados, em destaque Jorge, que superficialmente trata como amigo, mas na verdade é mão-de-obra explorada.

Alguns personagens representam a chamada “rale brasileira”, no sentido de serem aqueles, segundo Souza (2009), excluídos do acesso ao capital cultural e econômico, carregando “estigma inato”, sem acesso às oportunidades materiais e simbólicas de reconhecimento social, constituindo-se como mero “corpo”. Essa definição de Souza é facilmente verificada nos filmes analisados, a rale como dispêndio de energia muscular nos trabalhadores que Tião encontra na Transamazônica e que abastecem seu caminhão, e também ao final do filme, o empregado que trabalha com ele no caminhão boiadeiro e que não profere nenhuma palavra, assim como Andorinha, de Bye bye..., cuja alcunha já demonstra nosso ponto de vista: o “rei dos músculos”.

Também a mulher, como “corpo à venda”, na prostituição, assoma nesses filmes, seja na figura de Iracema, seja na de Salomé. Ser prostituta,

⁹ “Rale” é um termo usado – provocativamente – por Souza (2009) para designar a classe social brasileira desprovida de capital cultural e econômico e de condições de alcançá-los. Para discutir a “rale”, Souza também analisa o mito da brasilidade.

vender o corpo por dinheiro, é algo condenado em nossa sociedade, pois reverte a hierarquia de valor fundada na família e na disciplina dos desejos, lhes gerando o caráter de delinquente, “é precisamente isso que leva, quase que imperceptivelmente, à seguinte forma de auto percepção que se impõe, mesmo que de modo inarticulado e inconsciente: se eu nasci para ser abusada, por que não ganhar dinheiro com isso?” (MATTOS, 2009).

Entretanto, essas alegorias do povo brasileiro são, em geral, aliadas à sátira e à paródia, lançando ironia ao nacional mais ufanista, como Lorde Cigano (José Wilker), em *Bye bye Brasil* (1979), e Tião Brasil Grande (Pereio), em *Iracema, uma transa amazônica* (1974). Por isso, quando esses filmes trabalham a questão do “caráter nacional”, o fazem de forma quase sempre debochada (XAVIER, 2012).

A própria interação entre os personagens das películas são alegorias que expressam as dinâmicas das relações de poder, cooperação e conflitos que regiam a nossa sociedade, à época.

Assim, vemos que Tião Brasil Grande não leva *Iracema* a sério, ao passo que *Iracema* é, ela mesma, alegoria da Amazônia, “vítima de um lance tão predatório quanto o da construção da Transamazônica, a moça se faz alegoria do desastre embutido no milagre brasileiro” (XAVIER, 2012, p. 23).

Iracema é o símbolo da decadência, a metáfora da estrada: assim como a paisagem, que se apresenta desfigurada pela ação predatória do homem, *Iracema* se deteriora durante o filme. Do outro lado, o representante do fidalgo português Martim Soares Moreno, por quem a *Iracema* de José de Alencar se apaixona, transforma-se em Tião Brasil Grande, um caminhoneiro malandro que viaja pela Transamazônica. Tião é gaúcho, do sul do país e pertencente a uma região que é o oposto da apresentada no filme, considerada mais desenvolvida. A frase do para-choque de seu caminhão é “do destino ninguém foge”, ele é o malandro, o homem do “jeitinho brasileiro” tão incorporado à nossa identidade nacional.

Em *Bye bye Brasil* (1979), novamente se destaca a forma que os personagens, alegorias do povo brasileiro, apresentam uma hierarquia, ainda que simbólica, composta pelo homem branco do sul do país que é o líder da trupe; a

mulher branca, que apesar da aparência de mulher livre, é controlada por Lorde Cigano e tem que se prostituir para sustentar a trupe; Andorinha, o único negro que aparece e não tem fala, é apenas corpo e músculos para ajudar no trabalho pesado; os sertanejos que seguem a caravana em busca de uma vida melhor no sul do país; os índios que aparecem destituídos de suas terras, ingênuos e encantados com as “maravilhas” da civilização.

Fotograma 3: Imagem do filme *Bye, bye Brasil*: na imagem os personagens são mostrados de maneira hierarquizada: a mulher branca (vestida com as cores do Brasil), o negro segurando uma criança (futuro do país) e ao fundo um índio.



Fonte: Arquivo Pessoal

Lorde Cigano pode ser considerado um exemplo de “homem cordial”, aquele que se deixa levar pelas emoções (boas e ruins), além disso, é o típico malandro brasileiro, que improvisa, aproveita-se dos demais, no entanto, se encontra sempre de bom humor, é, no dizer coloquial, “gente boa”, aparentemente cortês e gentil com os outros, mesmo os explorando. Salomé e Dasdô são as mulheres da caravana, Salomé representa a sensualidade da mulher brasileira, ora como dançarina, ora como prostituta, sob comando do Lorde Cigano, enquanto Dasdô é uma mulher submissa ao marido. Andorinha é o único negro do filme, ele também é apenas corpo, o “rei dos músculos”; Lorde Cigano é como seu dono, o oprime. O casal sertanejo Ciço e Dasdô são alegorias do povo nordestino, ingênuo e bem-intencionado, que tem o sonho de migração para o sul do país, construir uma vida de sucesso.

Em *Jorge...* destaca-se a relação entre o protagonista que dá nome ao filme e o

antagonista, Mário, a qual é utilizada a fim de apresentar a exploração, pelos empresários, da classe trabalhadora, que ainda assim enxerga parte da exploração como demonstração de respeito, consideração e confiança.

Essa polarização é construída sendo que de um lado temos Jorge, como uma alegoria do povo brasileiro: ingênuo, trabalhador, dócil e sobrevivente. No outro polo há Mário, seu patrão, um empresário que aparentemente se preocupa com o bem-estar de todos a sua volta, entretanto só se preocupa com ele próprio e sua empresa.

As verdadeiras intenções de Mário são reveladas a Jorge a partir da viagem que empreende com seus companheiros. É na estrada que há em Jorge um despertar de sua consciência, que ocorre a partir das situações e imprevistos que são provocados durante o percurso. Esses acontecimentos, ancorados em memórias - que são apresentadas aos espectadores em flashbacks - permitem ao protagonista construir um pensamento crítico sobre si mesmo e sobre as pessoas ao seu redor.

Enquanto alegoria do povo brasileiro, esses personagens representam, em grande parte, o que é ser brasileiro, ao menos no nível do senso comum¹⁰: afetivo, guiado pelas emoções, sensual, boa gente, que sempre dá um “jeitinho” para superar as circunstâncias e viver, e, se possível, auferindo vantagem das situações. As interações entre os personagens são também alegóricas, como o poder do homem branco do sul, a submissão da mulher, que é usada como corpo, a inferioridade do negro e do índio.

A estrada é, então, apresentada nesses filmes (e também em outros do mesmo período), como uma alegoria da nação brasileira, sendo que os filmes aqui apresentados retratam o país, levantando críticas e reflexões sobre o Brasil da época.

A seguir será apresentada o que chamamos de segunda fase do road movie, na qual a estrada aparece como uma nova configuração, de maneira que as alegorias da nação e do povo brasileiro, tão fortemente manifestadas nesta primeira fase, saem de cena para dar protagonismo às questões

individuais centrados nos conflitos pessoais apresentados no enredo.

“JORNADA INTERIOR” A ESTRADA COMO ALEGORIA DA TRANSFORMAÇÃO PESSOAL

No que chamamos de segunda fase do road movie brasileiro, a estrada deixa de ser uma alegoria da nação e passa a representar uma transformação pessoal, já que é a partir da viagem que os protagonistas solucionarão algum tipo de dilema pessoal. Esta segunda fase é inaugurada a partir de *Central do Brasil*, lançado em 1998.

A década de 1990 foi conhecida, em seus primeiros anos, como “anos horríveis” para o cinema brasileiro, já que a produção foi consideravelmente reduzida, resultado direto da extinção de incentivos a órgãos do governo federal, como a Embrafilme. Apenas posteriormente, com o retorno das leis de incentivo fiscal e apoio estatal o cinema reestabelece, lentamente, suas atividades, sendo *Carlota Joaquina* (CAMURATI, 1995) considerado o filme que dá início à fase conhecida como a retomada do cinema brasileiro (ORICCHIO, 2003).

A cinematografia da retomada apresentou vários filmes nos quais os protagonistas estavam em situação de deslocamento, tais como *Terra Estrangeira* (SALLES, 1996), *O Estorvo* (GUERRA, 1998) e *O Príncipe* (GIORGETTI, 2002). Embora não possam ser considerados road movies, posto que o enredo não é desenvolvido na estrada, o deslocamento aparece nesses filmes porque reinava na sociedade brasileira (e refletia na cinematografia) considerável pessimismo político. Nesse sentido, se os personagens estavam em trânsito era porque eles próprios já não pertenciam a um lugar, isto é, ao Brasil.

De acordo com Oricchio (2003) vivemos agora¹¹ a era da pós-retomada do cinema nacional. Este período é acompanhado, a partir do ano 2000 até o momento atual, por uma profusão de filmes de estrada produzidos e lançados no Brasil, os quais muitos deles foram sucesso de público e de crítica. Este momento, inaugurado por *Central do Brasil* até os dias

10 Lembrando a análise de Souza (2006) sobre a construção da nossa identidade nacional, de que o brasileiro, no nível do senso comum, apoia as ideias do “homem cordial”, aquele guiado pelas emoções, e por conta do fato de nossa identidade nacional penetrar nas identidades individuais de modo afetivo e emocional.

11 Para o autor, esse período considerado pós-retomada é iniciado pelo filme *Cidade de Deus* (2002), de Meirelles.

atuais, caracteriza o que estamos considerando como segunda fase do road movie, nomeado aqui de “Jornada Interior”¹².

A “Jornada Interior” é caracterizada por road movies que apresentam a estrada como uma alegoria da transformação pessoal, da mudança. Em geral, o que observamos são protagonistas que sofrem algum tipo de angústia e ao pegarem a estrada acabam por superar seus problemas. Se na primeira fase, da Viagem Física, os filmes estavam centrados na experiência da viagem como pano de fundo para apresentar a situação do Brasil, numa alegoria da nação; agora, na Jornada Interior, a experiência da viagem é centrada no protagonista (ou protagonistas) e suas inquietações pessoais.

A estrada, nesta segunda fase, mais que um cenário, é também um personagem, fundamental para a execução da história. Agora, ao contrário da primeira fase, os filmes já são categorizados como filmes de estrada na imprensa especializada, sendo que, nos últimos anos, os filmes lançados são afirmados como road movies pela própria produção, isto é, há uma escolha consciente dos diretores e equipe de produção pelo gênero cinematográfico e suas características particulares.

Walter Salles, diretor de *Central do Brasil*, é um bom exemplo quando cita as vantagens na escolha do road movie enquanto gênero cinematográfico. Para o diretor, o filme de estrada é um gênero que deve ser produzido de uma maneira mais intuitiva, levando em conta a improvisação e a imprevisibilidade: “o road movie deveria ser transformado pelo encontro do que ocorre nas margens da estrada” (SALLES apud STRECKER, 2010, p. 252). Outra característica, reforçada por Salles, é o papel transformador presente neste tipo de filme, “o road movie deve obedecer apenas uma regra: acompanhar as transformações dos personagens em confronto com a realidade” (SALLES apud STRECKER, 2010, p.253); deste modo, não são os conflitos externos, mas os conflitos internos que definem os filmes.

Dessa maneira, na *Jornada Interior*, o road movie se concentra na subjetividade. A estrada representa a liberdade, a fuga da opressão e da sociedade conservadora, e é ela que possibilita a realização dos sonhos, são nas experiências proporcionadas pela viagem que ocorrem transformações nos protagonistas.

Por estar focada na transformação pessoal dos personagens centrais, podemos compreender a estrada, nesta fase, como alegoria do ritual de passagem, conceituando-a como um tipo de ritual que envolve mudança do indivíduo, o que pressupõe um afastamento de sua estrutura social seguido do retorno com um novo status. São “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social de idade” (VAN GENNEP, 2013, p.29).

Os ritos de passagem marcam mudanças dos indivíduos na estrutura social, todavia, essa passagem envolve algo análogo a um renascimento. Para mudar de estado, o indivíduo primeiramente distancia-se de sua estrutura social, como se morresse ou deixasse de existir naquela posição que antes ocupava. Após sua passagem pelo momento de liminaridade (TURNER, 2013), o indivíduo volta a ser integrado à estrutura social ocupando uma nova posição, como se renascesse.

Nem todos os road movies são apresentados como um rito de passagem completo, isto é, mostrando o lugar do indivíduo, seu afastamento e o retorno ao local de origem. Na maioria das vezes, os filmes nos apresentam a estrada e o caminhar por ela, lembrando a máxima “o que importa é a jornada, não o destino”. Contudo, podemos interpretar a narrativa dos filmes de estrada da *Jornada Interior* como um tipo de rito de passagem, já que comporta características análogas ao desenvolvimento deste tipo de ritual.

O rito de passagem é exposto neste tipo de filme como um importante momento de transformação de estados, como da infância para a vida adulta (como em *O caminho das nuvens*, *Tapete Vermelho* e *Lascados*) ou a superação do luto, (que acontece em

12 Alguns dos filmes deste período considerados road movies são: *Central do Brasil* (Salles, 1998); *Deus é brasileiro* (Diegues, 2003); *O caminho das nuvens* (Amorim, 2003); *Voo cego rumo ao sul* (Penna, 2004); *Cinemas, aspirinas e urubus* (Gomes, 2005); *Tapete Vermelho* (Pereira, 2005); *Hotel Atlântico* (Amaral, 2009); *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Gomes e Ainouz, 2009); *A última estrada da praia* (Souza, 2011); *O palhaço* (Mello, 2011); *À beira do caminho* (Silveira, 2012); *Colegas* (Galvão, 2012); *A busca* (Moura, 2013); *Lascados* (Mafra, 2013); *Uma dose violenta de qualquer coisa* (Galvão, 2013); *Dromedário no asfalto* (Vargas, 2014).

Viajo porque preciso, volto porque te amo, À beira do caminho e Dromedário no asfalto). Outrossim, podemos comparar a estrada como uma alegoria da transformação, qualificando-a como um momento de liminaridade, quando os personagens distanciam-se de sua estrutura social. O que caracteriza a fase liminar dos ritos de passagem é a experiência da individualidade vivida não como privacidade ou relaxamento de certas regras, mas como um período intenso de isolamento e de autonomia do grupo.

Isto pode ser compreendido quando analisamos os filmes desse período. Ao mesmo tempo em que o protagonista procura a estrada com aflições pessoais e angústias subjetivas, a estrada lhe oferece o anonimato e indiferença que o auxiliam no processo de transformação. Nesse percurso, a solidão e o silêncio são ferramentas de grande valor, “o que é sentido é mais importante. Silêncios são valiosos, ao contrário dos filmes comerciais, onde ações são criadas a cada três minutos para atrair a atenção do espectador. No road movie, o invisível complementa o visível” (SALLES apud STRECKER, 2010, p. 252).

Três filmes são destaques, neste momento, para comprovar o exposto: *Central do Brasil* (SALLES, 1998); *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005) e *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014)¹³.

A viagem, nos filmes deste período, especialmente a partir de *Central do Brasil*, é mais que deslocamento físico, mas especialmente encarada como uma jornada interior. A estrada é uma travessia, um rito de passagem, a partir da “busca existencial” empreendida pelo protagonista, que a procura estimulado por um desejo de encontrar algo que preencha sua incompletude.

Desse modo, diferente dos filmes que compõe

o período da “Viagem Física”, nos quais a estrada nos é apresentada como uma alegoria do Brasil, há, na segunda fase, uma mudança, já que agora a estrada é uma alegoria da transformação pessoal.

Na “Jornada Interior”, a centralidade da narrativa está no desenvolvimento de histórias pessoais, de conflitos que são resolvidos a partir de uma viagem. Assim, esta fase nos apresenta road movies nos quais a estrada é representada como uma odisseia subjetiva, um espaço existencial, de transformação, que se configura como um ritual de passagem.

Essas ideias estão alinhadas com as mudanças que podemos observar nas construções das identidades culturais, como sinaliza Hall (2005), que são presentemente mais fragmentadas e centradas no indivíduo. O projeto de nação e de identidade nacional persiste, mas precisa agora dialogar com as outras identidades culturais que o sujeito constrói pra si. Walter Salles (apud STRECKER, 2010, p.252) reflete: “nos filmes de estrada a crise de identidade dos personagens se confundiria com a crise de identidade das próprias culturas nacionais”. Desse modo, a hipótese é que as mudanças na alegoria da estrada, apresentada nos road movies brasileiros, retratam as transformações da nossa própria identidade, agora centrada também nas questões subjetivas e seus confrontos com o mundo.

A “Jornada Interior” se assemelha com o que Hall (2005), ao analisar as concepções de identidade, chama de sujeito pós-moderno. Se na “Viagem Física” está em vigor o sujeito sociológico, cuja visão de identidade é construída na interação entre o eu e a sociedade, a “Jornada Interior” é representada pelo sujeito pós-moderno, marcado pelo fato de que tanto o sujeito quanto a estrutura social estão em transformação. O sujeito se torna fragmentado, com identidades

13 *CENTRAL do Brasil*. Direção: Walter Salles. Brasil, Europa Filmes, 1998. (113 min). Sinopse: Dora (Fernanda Montenegro) trabalha escrevendo cartas para analfabetos na estação Central do Brasil, Rio de Janeiro. A escritã ajuda um menino (Vinicius de Oliveira), após sua mãe ser atropelada, a tentar encontrar o pai que nunca conheceu, no interior do Nordeste.

CINEMAS, aspirinas e urubus. Direção: Marcelo Gomes. Brasil, Imovision, 2004 (99 min). Sinopse: Em 1942, no meio do sertão nordestino, dois homens vindos de mundos diferentes se encontram. Um deles é Johann, alemão fugido da 2ª Guerra Mundial, que dirige um caminhão e vende aspirinas pelo interior do país. O outro é Ranulpho, um homem simples que sempre viveu no sertão e que, após ganhar uma carona de Johann, passa a trabalhar para ele como ajudante. Viajando de povoado em povoado, a dupla exhibe filmes promocionais sobre o remédio “milagroso” para pessoas que jamais tiveram a oportunidade de ir ao cinema.

DROMEDÁRIO no asfalto. Direção: Gilson Vargas. Brasil, 2014 (84 min). Sinopse: Pedro vai de Porto Alegre ao Uruguai com o objetivo de rever seu pai. O protagonista está dividido em sua angústia por sua mãe, falecida, que representa seu passado, e seu pai, que não vê há anos, que pode representar seu futuro. O motivo da viagem nos é apresentado em flashbacks, onde ficamos sabendo que a mãe, antes de seu falecimento, deixou uma carta ao filho, na qual pede que procure o pai para perdôá-lo por abandoná-los.

muitas vezes contraditórias, e as paisagens sociais são outras, a partir de mudanças estruturais e institucionais. Esse sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa ou permanente, mas é uma “celebração móvel” (HALL, 2005, p.13).

É neste sentido que a “Jornada Interior” aparece, caracterizada por road movies que apresentam a estrada como uma alegoria da transformação pessoal, da mudança. Em geral, o que observamos são protagonistas que sofrem algum tipo de angústia e, ao iniciarem seu percurso na estrada, acabam por superar seus problemas. Desta forma, a estrada pode ser compreendida, nesta fase, como um ritual de passagem, no qual identidades são confrontadas e, após o afastamento da estrutura social, ressurgem com novo status.

A partir do ritual, a estrada é encarada como um elemento simbólico capaz de representar um processo de transformação; é um espaço de passagem. Neste processo, a estrada, nestes filmes, é o momento de liminaridade dentro do contexto de um ritual de passagem, podendo também ser interpretada, nestes casos, como estado de *communitas*. A estrada pode ser pensada como *communitas* já que algumas regras sociais estão em suspenso – ainda que temporariamente –, e o indivíduo se encontra num entre-lugar (*betwixt and between*) (TURNER, 2013).

Isto pode ser compreendido quando analisamos os filmes desse período. Ao mesmo tempo em que o protagonista procura a estrada com aflições pessoais e angústias subjetivas, a estrada lhe oferece o anonimato que o auxilia no processo de transformação. Nesse percurso, a solidão e o silêncio são ferramentas de grande valor.

Neste processo de perdão, reflexão e transformação a memória é fundamental, pois representa a situação a ser superada, e é através das lembranças que os personagens entrarão neste processo ritual de transformação. A memória é uma importante categoria para compreender como as transformações operam nos personagens dos filmes, já que a partir do ato de rememorar os personagens podem ter consciência do seu próprio presente relegando

suas angústias ao passado.

Essas proposições podem ser comprovadas ao verificarmos os três filmes, ao passarmos pela história de Dora e Josué, em *Central do Brasil* (SALLES, 1998); semelhantemente, a de Johan e Ranulpho, em *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005); e de Pedro em *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014).

Em *Central...*, os protagonistas vivem o ritual de passagem, confirmado pelo próprio diretor ao descrever a estrada como “possibilidade de redenção por meio do afeto” (SALLES, 1996)¹⁴. Desse modo, o filme trata da redenção pessoal, do luto superado de Josué que encontra sua família (nos irmãos e em Dora) e em Dora, que ao final volta para sua solidão, mas modificada pela experiência. Ao estar na estrada, e ancorado pelas memórias de seu passado e pelas experiências vividas no trajeto, Dora chega ao fim revitalizada e transformada pela viagem e pelo convívio com Josué. Este convívio se torna ainda mais intenso por estarem sozinhos durante o percurso, sem dinheiro e tendo que improvisar para chegar ao destino final.



Fotograma 5: podemos ver como Dora e Josué são apresentados pela câmera. Apesar de não se darem bem no início da película, eles são sempre enquadrados juntos e próximos. A ideia é que existe uma congruência nos sentimentos deles, ambos estão aflitos e angustiados a princípio e ambos – a partir da proximidade entre eles – estarão mais realizados e felizes ao fim da jornada.

Fonte: Arquivo Pessoal

Como o caso de *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005). Neste buddy-road movie, a

¹⁴ Fala de Walter Salles, na entrevista para O Estado de São Paulo, 06 nov. 1996, para o Caderno 2, “Walter Salles Jr. inicia filmagem de *Central do Brasil*”.

transformação dos protagonistas é consequência dos movimentos impostos pela estrada, e confirmada em um dos diálogos finais, quando Ranulpho conclui: “agora eu mudei, posso não?!” (CINEMAS..., 2004, 1:29:42). A fuga é um elemento importante do filme, Johan é um alemão que está fugindo da guerra, Ranulpho é um paraibano que está fugindo da fome e da seca de sua região. É a partir das situações e imprevistos provocados pela estrada que a amizade entre os dois irá se concretizar e a personalidade de ambos se transformará. Como road movie, *Cinemas...* mostra a estrada como um processo de transformação, no qual o que importa é menos o destino do que as situações provocadas nas paradas.



Fotograma 6: Antes da aproximação entre a dupla, eles são apresentados e mostrados em planos separados, apesar de estarem próximo fisicamente. Após a aproximação e a amizade selada, os dois são apresentados no mesmo plano.

Fonte: Arquivo Pessoal

Finalmente, em *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014), temos um filme que torna ainda mais evidente o papel transformador da estrada. Pedro prolonga seu período na estrada, porque percebe sua existência nela como um momento de reflexão e redenção. Os estados de silêncio, solidão, dificuldades são importantes obstáculos que o protagonista se impõe a fim de contribuir com o estado de consciência. No isolamento provocado pela permanência na estrada, Pedro consegue entrar em contato com seus sentimentos profundos, sendo esses sentimentos potencializados a partir das escolhas cinematográficas: poucos diálogos, narração em off que muitas vezes são metáforas de como o

protagonista se sente, os planos e enquadramentos da câmera.



Fotograma 7: os planos gerais, frequentes durante o filme, expressam a maneira como Pedro se percebe no mundo, pequeno. Na imagem vemos uma metáfora: o caminhão que dá carona a Pedro carrega em “suas costas” uma casa, assim como Pedro e sua mochila, que é tudo que ele tem.

Fonte: Arquivo Pessoal

Nestes filmes há uma similaridade nas alegorias da estrada, retratada nos três, como um espaço de transformação. Apesar de estarem nela por motivações diferentes: Dora para levar Josué ao pai, Johan a trabalho e Ranulpho para chegar na capital e Pedro para procurar seu pai, em todos os casos analisados a viagem funcionou nos protagonistas como rito de passagem, já que os personagens estão na estrada inicialmente carregados de angústias pessoais e emergem ao final dela transformados. A estrada funciona nessas películas como um momento de liminaridade, no qual, afastados de seu local de origem e vivendo as situações e imprevistos provocados pelo trajeto, eles podem rever a própria vida e se renovar.

Esse processo é auxiliado pela memória, muitas vezes demonstrada cinematograficamente nos filmes através de flashbacks ou de histórias contadas pelos próprios personagens. A exposição do passado é importante porque situa o espectador das aflições e sofrimentos dos protagonistas, ao passo que serve também para que o personagem deixe para trás o que foi vivido no passado, conseguindo superar seus problemas. A memória está presente em *Central...* nas cartas e nas histórias narradas por Dora, que expõe seu passado sofrido, o abandono do pai que resultou numa pessoa sofrida, amarga e fria que, na

verdade, tem medo da solidão.

Em *Cinemas...* a memória é revivida através do diálogo entre os protagonistas, muitas vezes estimulado pelas notícias que são trazidas pela rádio *Esso*, e que demonstra o medo de Johan da guerra em seu país e também as amarguras de Ranulpho, de viver num lugar miserável. Por sua vez em *Dromedário...* há alguns flashbacks que funcionam mesmo como fragmentos de memória – as imagens são apresentadas como borrões, assim como nossas memórias mais antigas – no qual podemos conhecer os motivos da tristeza de Pedro e o que ele está buscando na estrada.

“O QUE IMPORTA É A JORNADA, NÃO O DESTINO”

As identidades culturais sofreram um processo de transformação, o que Hall (2005) chegou a chamar de “crise de identidade”, pois há uma mudança estrutural nas sociedades modernas no fim do século XX que abalam a ideia do sujeito como integrado e sólido, resultando num duplo deslocamento: tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos.

Neste cenário, o lugar do indivíduo na sociedade e as identidades adquiridas são fluidos e facilmente trocados, podendo ser escolhidas livremente e facilmente adotadas e modificadas, configurando-se como “identidade fragmentada” (HALL, 2005). Para Bauman (2008), a principal incerteza que atormenta os indivíduos não diz respeito à consecução das identidades de sua escolha, mas quais e como escolhê-las e evitar que sejam logo destruídas ou diluídas.

Com este trabalho, buscou-se apresentar esta mudança, a partir da forma como a identidade é representada nos road movies nacionais de determinado período histórico, sendo que, num primeiro momento os filmes apresentaram uma identidade coletiva (a identidade nacional), modificando-se posteriormente, até aqueles que trazem uma representação da identidade fragmentada.

Buscamos, também, compreender como os road movies brasileiros nos auxiliam a compreender nossa própria sociedade. Assim, procuramos comprovar a hipótese de que transformações que ocorrem nas identidades

culturais brasileiras estão conectadas ao cinema e, especificamente, às maneiras como a estrada é representada na categoria filmica road movie.

Como resultado, observados os filmes de estrada produzidos no Brasil no período de 1960 a 2015, é possível delimitar duas fases distintas, que chamamos “Viagem Física” e “Jornada Interior”. O que caracteriza cada uma das fases é, especialmente, as alegorias que a estrada incorpora, sendo que estas são diferenciadas a partir de uma relação com a perspectiva de identidade cultural na nossa sociedade brasileira.

Conforme tentamos evidenciar, há uma diferença na alegoria da estrada entre os road movies que pertencem à “Viagem Física” e os da “Jornada Interior”. Essa diferença coincide, como tentamos defender, com a mudança de sentidos que a identidade cultural assumiu na sociedade brasileira, passando de uma perspectiva mais totalizante (o sujeito sociológico de Hall) para uma mais fragmentada (sujeito pós-moderno para o mesmo autor).

Na “Viagem Física” há uma alegoria da estrada com o Brasil, a estrada é o palco no qual se discute a nação, este é o primeiro plano dos road movies deste período. Há também o desenvolvimento da trama dos personagens, mas esses funcionam mais como alegorias do povo brasileiro, são tipos como *Iracema*, *Jorge*, *Lorde Cigano* e *Salomé*.

Já na outra fase, da “Jornada Interior”, o protagonismo está nos relacionamentos e questões individuais enfrentadas pelos personagens, a estrada funciona como uma odisseia subjetiva operando mudanças nos indivíduos que nela estão em transição. Os personagens enfrentam a estrada carregados de angústias e obstáculos que serão resolvidos a partir da e na estrada. Aqui a discussão da nação e as críticas sociais e políticas não desaparecem, mas operam em segundo plano.

Outras diferenças devem ser consideradas, na “Viagem Física”, período no qual pressupõe-se que não havia ainda consciência do gênero cinematográfico, é comum observar nos filmes de estrada a errância, personagens que estão na estrada, caminhando sem destino ou com vários destinos. Já na “Jornada Interior”, as viagens dos road movies têm sempre um objetivo, um destino final que nem sempre é contemplado no filme, já que a jornada em si é o elemento central

da história.

Com relação aos protagonistas, há diferenças entre as duas fases aqui concebidas. Na “Viagem Física”, o protagonista não escolhe a estrada, ele está nela por alguma contingência, ou é um fora-da-lei, ou precisa estar em deslocamento procurando uma vida melhor (em geral motivado por uma situação de humilhação ou pobreza) ou porque trabalha na estrada.

O trabalhador da estrada também aparece na “Jornada Interior”, como caminhoneiro, o projetista e vendedor Johan, em *Cinemas, aspirinas e urubus*, o palhaço de circo Benjamin, em *O palhaço*, e até o geólogo José Renato, em *Viajo porque preciso volto porque te amo*. Mas agora também aparecem personagens que buscam a estrada como um lugar no qual angústias pessoais podem ser superadas e vividas em sua plenitude.

Na “Viagem Física”, os personagens são alegorias do povo brasileiro, já na “Jornada Interior”, os protagonistas, ainda que representem tipos que podemos associar ao brasileiro a partir de características típicas, são agora desenvolvidos a partir de questões pessoais e íntimas que compõem a história de cada um deles. Essa diferença é facilmente identificada ao notarmos que, nos road movies que pertencem à primeira fase, os personagens são apresentados no presente, pouco sabemos de suas questões e motivações e muito pouco sabemos de seu passado. Na segunda fase, os protagonistas são construídos através da apresentação de suas histórias de vida, suas questões do passado, muitas vezes em flashbacks ou conversas que parecem um desabafo. Os filmes desta fase, ratificando nossa tese, ao relatarem as questões íntimas de cada protagonista, acabam por individualizar suas histórias e focar a viagem como uma transformação pessoal.

As diferenciações entre as fases do road movie aqui traçadas estão intimamente relacionadas com as mudanças que observamos nas nossas identidades culturais. Assim como procuramos demonstrar, a identidade cultural, em especial a identidade nacional, modificou-se nas sociedades modernas para as pós-modernas (HALL, 2005).

Neste sentido, é possível observar mudanças nas construções das identidades culturais, como sinaliza Hall (2005), que são agora

mais fragmentadas e centradas no indivíduo. O projeto de nação e de identidade nacional persiste, mas precisa agora dialogar com as outras identidades culturais que o sujeito constrói pra si. O lugar do indivíduo na sociedade e as identidades adquiridas são fluidos e facilmente intercambiados.

Como confirma Bauman (2008, p. 186): “não existe a possibilidade de um ‘reencaixe final’ no fim da estrada; estar na estrada tornou-se o modo contínuo de vida dos indivíduos (agora cronicamente) desencaixados”. A metáfora de Bauman com a estrada é preciosa para esse trabalho – estar na estrada, constantemente em busca. As identidades culturais agora não são fixas, mas estão suspensas, em transição, em diferentes posições. A estrada, neste sentido da busca constante por identificação, é um lugar do (re)conhecimento de si e do outro.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

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

CORREA, Jaime El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v. 2, n. 2, abr.-set. 2006, p. 270-301.

GAMA, Gheysa Lemes Gonçalves. “Gênero e Cinema: um estudo sobre as representações da mulher em road movies nacionais”. In: VI Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, 2014, Juiz de Fora. Anais [do] VI Seminário Corpo,

- Gênero e Sexualidade; II Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade; II Encontro Gênero e Diversidade na Escola, Juiz de Fora, MG, 24 a 26 de setembro de 2014. Lavras: Center Gráfica e Editora, 2014.
- GONÇALVES, Maurício R. Cinema e identidade nacional no Brasil 1898-1969. São Paulo: LCTE Editora, 2009.
- FREYRE, Gilberto. Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LADERMAN, David. Driving visions: exploring the road movie. Austin: University of Texas Press, 2002.
- MATTOS, Patrícia. A dor e o estigma da puta pobre. In: SOUZA, Jesse. Ralé brasileira: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.
- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil. In: Tempo Social – Revista Sociologia da USP, São Paulo, 1(1), 1. Semestre, 1989, p. 18-31.
- SOUZA, Jesse. Ralé brasileira: quem é e como vive. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- _____. O casamento secreto entre identidade nacional e teoria emocional da ação ou porque é tão difícil o debate aberto e crítico entre nós. In: A Invisibilidade da desigualdade brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 97-116.
- STRECKEER, Marcos. Na estrada: o cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha, 2010.
- TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo, Summus, 1997.
- TURNER, Victor W. O processo ritual. Petrópolis: Vozes, 2013.
- VAN GENNER, Arnold. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 2013.
- XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 2012.