

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

Ana Luiza ROMANIELO¹

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.

Introdução

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

¹ Mestre em Letras. Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR. Três Corações – MG. Brasil. E-mail: anaromanielo@hotmail.com

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.

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, 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.

As narrativas de viagem e de formação na composição do gênero *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.

Os filmes de estrada começam a ganhar espaço com o gênero *western*, os banguês americanos. 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). 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)² e *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969)³.

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”, movidos 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

2 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.

3 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.

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 romance de formação, ou *Bildungsroman* como é chamado, 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. Publicado em duas partes (1795 e 1796), o livro 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.

Wilma Patrícia Maas, em sua obra *O Cânone Mínimo*, faz um estudo aprofundado do romance de formação, demonstrando 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.

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.

A transformação interior pelo contato com o mundo; a capacidade de adaptação e o aperfeiçoamento através da experiência com o outro; a elevação moral e a melhora física são elementos constantes nas narrativas de formação. Elas pressupõem o desenvolvimento do sujeito, por disposição própria, através dos recursos existentes no meio.

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.

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. 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 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.

Os deslocamentos, infortúnios, aventuras, provações, intempéries, perigos e frustrações 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).

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.

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.

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.

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.

A tradição e o Movimento da Retomada no cinema de Walter Salles

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 Audiovisual⁴. Contudo, para se entender melhor o movimento, é necessário buscar suas raízes ainda nos governos Collor e Itamar Franco.

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.

Uma das produções símbolo do período foi *A Grande Arte* (1991)⁵, 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

4 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.

5 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.

capitalismo, com foco no consumo de bens materiais e culturais, com um público cada vez mais ávido por novidades, de preferência vindas de fora.

A falta de propostas coletivas, a desorganização e o não cumprimento dos acordos 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.

Somente 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 Audiovisual⁶ 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)⁷.

6 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.

7 “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

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.

Alguns filmes do período se destacaram, como são é o caso de *Central do Brasil*. A produção 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 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.

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).

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 Streckler, 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 a seguir.

Pela Estrada, os *road movies* de Salles

Terra Estrangeira

Em 1995 Walter Salles Jr. lança, em parceria com Daniela Thomas, *Terra Estrangeira*, uma obra pequena, autoral e com baixo investimento. Apesar de ser produzido após o governo Collor, durante a Retomada, o filme remete aquele contexto, com foco na desilusão e no golpe sofrido por várias camadas da sociedade após o confisco. A ação do filme demonstra, através do enredo, como o 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 à situação político-econômica 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 o desfavorável ambiente político e econômico interno, 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. 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.

A obra 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*.

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.

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.

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.

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 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. 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.

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.

Central do Brasil

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.

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.

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.

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. A quebra desses 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.

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.

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 em fuga; no ônibus em direção ao Nordeste; ao pegarem carona com um caminhoneiro 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.

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.

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. 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.

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.

Diários de Motocicleta

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, nos anos 50, pelos países da América do Sul, em especial Argentina, Chile e Peru.

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.

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. Um dos encontros mais importantes da trama acontece no Deserto do Atacama. Um local inóspito, propício para o início da conscientização de Ernesto em relação às mazelas da população local. 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.

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.

Em uma das cenas mais emblemáticas do filme, Che completa 24 anos no Leprosário, sendo a data comemorada pelos funcionários em uma festa. Ele agradece e discursa em prol de uma 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.

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.

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.

Na Estrada

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.

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. Após a morte do pai, o protagonista, que é um aspirante a escritor, fica arrasado e incapacitado de escrever. Entra em cena um amigo, o poeta Carlo Marx⁸, representando o poeta Allan Ginsberg, autor do famoso

⁸ A escolha do nome para o personagem denota uma clara referência a Karl Marx, pensador emblemático contra os ideais do capitalismo.

poema *Uivo*, interpretado por Tom Sturridge, que leva Sal para conhecer Dean Moriarty (Garrett Hedlund) 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.

Como uma forma de crítica, o filme é permeado por referências a questões polêmicas, como o preconceito racial. 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 com piadas entre negros e brancos. A questão racial será retomada 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. 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.

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.

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”.

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 e o rejeita. 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

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.

Nos quatro filmes o diretor revê os territórios urbanos como espaços marcados pela ruptura, violência, inconformismo e desagregação, enquanto os espaços rurais 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.

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.

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.

Agradecimentos: Aos queridos professores da UNINCOR, em especial ao meu orientador Professor Doutor Luciano Cavalcanti e a minha família, pelo apoio incondicional.

The other side of the road: the study of road movie in Walter Salles' cinema

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 gender.*

Keywords: *Road Movie. Walter Salles. Apprenticeship Novels. Travel Narratives.*

Referências

- IANNI, Octávio. **A Metáfora da Viagem.** Enigmas da Modernidade - *Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- LADERMAN, David. **Driving Visions:** Exploring the Road Movie. Austin: University of Texas Press, 2002.
- MAAS, Wilma Patrícia. **O Cânone Mínimo:** O Bildungsroman na História da Literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada:** depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

REVISTA MEMENTO

V. 05, N. 1 (jan.-jun. de 2014)

Revista do Mestrado em Letras - Linguagem, Discurso e Cultura – UNINCOR

ISSN 2317-6911

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.

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

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

Artigos da Internet e web sites

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

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

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.