

**A VIAGEM NO CINEMA BRASILEIRO:
PANORAMA DOS FILMES DE ESTRADA DOS
ANOS 60, 70, 90 E 2000 NO BRASIL**

ANA KARLA RODRIGUES

**A VIAGEM NO CINEMA BRASILEIRO: PANORAMA DOS FILMES DE
ESTRADA DOS ANOS 60, 70, 90 E 2000 NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção do
Título de Mestre em Multimeios
Orientador: Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu.
CAMPINAS
2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R618v Rodrigues, Ana Karla.
 A Viagem no Cinema Brasileiro: Panorama dos Road
 Movies dos Anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil / Ana Karla Rodrigues –
 Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Nuno César Pereira de Abreu.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,

Instituto de Artes.

1. Cinema brasileiro 2. Estradas-Viagens 3. Filmes-Viagens I. Abreu, Nuno
César de II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

(em/ia)

Título em inglês “The trip on Brazilian Cinema: an overview about brazilian road
movies of 60’s, 70’s, 90’s and 2000”

Palavras-chave em inglês (Keywords): brazilian cinema. Road movies. Travel movies.

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora: Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu. Prof. Dr. Fernando Passos.

Prof. Dr. José Roberto Zan. Prof. Dr. Fernão Ramos. Prof. Dr. Etienne Samain

Data da Defesa: 31-08-2007

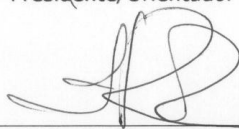
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

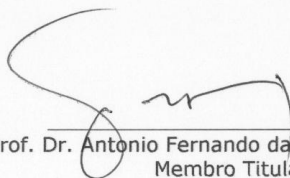
**Defesa de Tese de Mestrado em Multimeios, apresentada pela Mestranda
Ana Karla Rodrigues - RA 37589 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu
Presidente/Orientador



Prof. Dr. José Roberto Zan
Membro Titular



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Membro Titular

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Malu, ao meu padrasto, Lula, meus irmãos, Paulo e Ana Paula, e meu namorado, Santiago, pelo apoio carinhoso de todas as horas. Às minhas amigas Juliana, Vivian, Hadija, Patrícia, Mônica e Sandra pela ajuda incomensurável e pelas trocas tão produtivas.

RESUMO

A presente dissertação é um panorama dos filmes de estrada produzidos nos anos 60, 70, 90 e 2000 em nosso país e as questões tratadas por eles, como as buscas pessoais e a busca pela identidade brasileira contidas em uma viagem. Para tal reflexão, analisamos os principais filmes de cada uma dessas fases, a saber: nos anos 60, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1964); nos anos 70, *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky e Orlando Senna, Brasil, 1974) e *Bye-bye, Brasil* (Carlos Diegues, Brasil, 1979); dos anos 90, duas obras do diretor Walter Salles, *Terra Estrangeira* (Brasil, 1995) e *Central do Brasil* (Brasil, 1998); da década corrente foram estudados *No Caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, Brasil, 2003) e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, Brasil, 2005).

Palavras-chave: cinema brasileiro, road movies, filmes de viagem

ABSTRACT

The present dissertation is an overview about brazilian road movies made on 60's, 70's, 90's and 2000 and the questions that it brings up, like the personal and brazilian identity quests inside a journey across the country. For this reflexion it was annalyzed the mainly road movies of each decade: in 60's, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, Brazil, 1964); in 70's, *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky and Orlando Senna, Brazil, 1974) and *Bye-bye, Brasil* (Carlos Diegues, Brazil, 1979); of came two Walter Salles's films, *Terra Estrangeira* (Brazil, 1995) and *Central do Brasil* (Brazil, 1998); from this current decade it was annalysed *No caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, Brazil, 2003) e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, Brazil, 2005).

Keywords: brazilian cinema, road movies, travel movies

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	<i>Iracema, uma transa amazônica</i>	8
Imagem 2	<i>Easy Rider</i>	13
Imagem 3	<i>Bye-bye Brasil</i>	21
Imagem 4	<i>Central do Brasil</i>	41
Imagem 5	<i>Cinema, Aspirinas e Urubus</i>	54
Imagem 6	<i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	75

SUMÁRIO

1 Introdução	8
2 <i>Road Movies</i>	13
3 Anos 60 e 70 - A busca pelo mar e o Milagre Brasileiro na estrada	21
4 Anos 90 - Os filmes de estrada na Retomada – <i>Terra Estrangeira</i> e <i>Central do Brasil</i>	41
5 A pós-Retomada e os filmes de estrada	54
CONCLUSÃO	75
REFERÊNCIAS	79

INTRODUÇÃO



Desde os seus mais tenros anos, o cinema reservou um olhar para a estrada. Tudo começou com os *westerns*, como *As Vinhas da Ira* (John Ford, 1940) e *A grande jornada* (Raoul Walsh, 1930), que tinham como estofo narrativo as viagens de grupos de colonizadores norte-americanos rumo ao Oeste, em meio a condições adversas, conflitos e romances. Durante mais de duas décadas, esse gênero, considerado por alguns teóricos, como Jack Sargeant, “o gênero por excelência”¹, produziu uma extensa cinematografia que viria, na mesma época, dar origem a outro gênero híbrido, designado assim por sempre ocorrer combinado a outro: o *road movie*.

Considerado uma das expressões culturais norte-americanas das mais genuínas, o *road movie* caracteriza-se pela apropriação da estrada como espaço imagético, além da presença de um veículo automotor, um dos elementos-amálgama do imaginário daquele país. O escapismo, a necessidade de romper fronteiras e experimentar novas vivências são as características principais do gênero. Além desses, com o passar dos anos, outro elemento derivado dos originais, o crime, formaria a base dos *road movies* americanos.

Ainda que tivessem sido criados pelo cinema norte-americano, os *road movies* ganharam, ao longo do tempo, outras interpretações por diferentes cinematografias. No caso da América Latina, ele está presente no cinema de países como o Brasil, o México e a Argentina, cujas cinematografias são das mais importantes do continente e sempre expressaram, através de várias modalidades artísticas, a busca da essência do que é ser natural de cada um desses países.

¹ SARGEANT, 1999, p.6.

Os filmes de estrada brasileiros, a incorporação de elementos do gênero road movie e as questões tratadas por eles, como as buscas contidas em uma viagem formam o tema desta dissertação. Ainda que de forma totalmente distinta que nos Estados Unidos, a estrada enquanto elemento revelador dessa realidade está presente na produção brasileira desde os anos 60, e sua presença tem sido acentuada recentemente.

A Pós-Retomada (período compreendido entre os anos 2000 e 2003, de acordo com alguns teóricos como Zanin Oricchio²) trouxe novo fôlego para os filmes de estrada, mas o movimento narrativo agora, ao contrário dos anos 60 e do Cinema Novo, é da volta do mar para o sertão profundo, como podemos observar em filmes como *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005).

Para empreendermos essa análise, fizemos um panorama do gênero no Brasil desde os anos 60 até 2005, com ênfase nos principais filmes de cada uma dessas fases, a saber: nos anos 60, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1964); nos 70, *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky e Orlando Senna, Brasil, 1974) e *Bye-bye, Brasil* (Carlos Diegues, Brasil, 1979); dos anos da Retomada analisamos dois filmes do diretor Walter Salles, *Terra Estrangeira* (Brasil, 1995) e *Central do Brasil* (Brasil, 1998); e da década corrente foram estudados *No Caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, Brasil, 2003) e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, Brasil, 2005).

² Cinema de Novo – *Um balanço crítico da Retomada* (São Paulo: Estação Liberdade, 2003).

É importante ressaltar que nossa análise não inclui filmes produzidos durante a década de 80 devido ao fato de que, durante o mapeamento filmográfico empreendido nesta dissertação, não consideramos nenhum filme passível de ser encaixado no gênero *road movie*. Durante essa fase, podemos encontrar alguns filmes que tenham o “deslocamento”, um dos elementos que caracterizam os *road movies* – como *Asa Branca, um Sonho Brasileiro* (Djalma Batista, Brasil, 1981) e *Marvada Carne* (André Klotzel, Brasil, 1985). Entretanto, o desenvolvimento da narrativa de ambos os filmes foge da caracterização do gênero, o que fez com que não fossem escolhidos para a análise aqui empreendida.

Finalmente, buscamos, neste estudo, analisar as relações entre o *road movie* com o cinema brasileiro desde o Cinema Novo, e também na forma com que esse gênero aponta e discute questões atuais como a identidade nacional e a busca de soluções individuais e coletivas para o país. Também tivemos o cuidado de contextualizar historicamente cada um dos filmes analisados.

Esperamos, dessa forma, contribuir para o estudo do cinema brasileiro, apontando possíveis paralelos e distâncias entre os filmes de estrada produzidos no país e no exterior.

CAPÍTULO 2

ROAD MOVIES



2.1 Origens e características do gênero

Surgidos no fim dos anos 60, nos Estados Unidos, os *road movies* traduziram cinematograficamente grande parte do espírito da época: a Contracultura, caracterizada pela rebelião contra normas sociais conservadoras, a busca da liberdade e escapismo. Em maio de 1968 as revoltas sociais tomavam conta de várias cidades da Europa e dos Estados Unidos. O “poder da juventude” atingiu níveis jamais vistos, e, nos Estados Unidos, a combinação entre jovens e veículos gerou um interesse profundo por parte da indústria do entretenimento.

Em meio à situação sociocultural que florescia naquele momento, há também a questão da importância do elemento “estrada” na cultura americana desde os seus primórdios, como aponta o crítico David Laderman em seu livro *Driving Visions; exploring the road movie*. A estrada é essencial à sociedade e à cultura americanas, além de ser, também, um símbolo universal de curso de vida, movimento, desejo, da concretização da sorte e do destino, além de ser um espaço diegético por excelência.

No Brasil, essa importância do elemento “estrada” se apresenta de forma diferente que nos Estados Unidos, país que teve um tipo de colonização disforme no qual o “mediador”, o índio, o antigo ocupante daquele espaço, foi completamente eliminado. Como aponta Baudrillard em seu livro *América*, essa falta de cultura pretérita por parte dos Estados Unidos faz com que as estradas gozem de menor importância que as cidades, e, dessa forma, formem um imaginário mais consistente para o cinema, o que culminou nessa aurora do *road movie*. Essa “imoralidade do espaço” faz da velocidade um elemento transformador dentro da cultura norte-americana.

Em contrapartida, Lederman reafirma esse caráter “imoral” da estrada, classificando-na como um lugar onde os excessos são permitidos, e a subversão, celebrada, e evoca uma intrigante relação dela com o homem o viajante “a toma”, mas também “se deixa tomar” por ela. A viagem representa uma gama de possibilidades, boas ou más, mas sempre desconhecidas e atraentes (LADERMAN, 2002, p. 2).

2.2 A herança do *western*

Alguns autores acreditam que o *western* está na origem do *road movie*, como Jack Sargeant e Stephanie Watson³, para quem “o gênero pode ter sido construído em duas vias: na primeira, através dos gêneros cinematográficos clássicos (mais reconhecidamente o *gangster film* e o *western*), que foram definidos pela antiga indústria cinematográfica como uma forma de regular a produção e o mercado”; a segunda via, de acordo com os autores, teria surgido “a partir de idéias dos teóricos e textos de fãs, que criaram uma denominação para filmes que não se encaixavam nos antigos gêneros”.

Essa idéia de um gênero híbrido é também defendida por Laderman, para quem o *western* teria sido “o avô do *road movie*” e “um amálgama de vários elementos do cinema clássico hollywoodiano” (LADERMAN, 2002, p. 23). Durante o período clássico de Hollywood (fim dos anos 50 e início dos 60), vários gêneros tradicionais teriam gerado o *road movie*. Entretanto, conforme aponta o autor, durante meados dos anos 60, período do “*New American Cinema*”, ele se confirmaria como um gênero independente.

Um dos pontos que mostram o quanto os *westerns* estão na gênese do *road movie* é a adoção da mitologia norte-americana do conquistador, o bravo pioneiro que chefiava as caravanas rumo ao oeste, o arquétipo do herói norte-americano. Nos *westerns*, ele aparece na forma do *cowboy*, o

³ Autores de *Lost Highways – an illustred history of road movies*. Publicado em 1992, o livro é uma reunião de artigos sobre os filmes de estrada, principalmente os norte-americanos.

solitário *fora-da-lei* (que apesar de estar à margem da sociedade, tem bom coração e zela pela comunidade), ou na forma de figuras como Daniel Boone, que personificam o espírito pioneiro. Essa figura-chave dos *westerns* apareceria mais tarde, e de forma paradoxal, como o criminoso de muitos *road movies*, ou, de forma mais extremada, o *serial killer*, esse também um dos ícones da paranóia americana atual (LADERMAN, 2002, p. 10).

No cinema brasileiro, ao contrário, os filmes de estrada não se servem desses elementos. A estrada teria um caráter agregador e conciliatório. Muitas vezes o viajante solitário busca companhia independente de qualquer motivo, como em *Central do Brasil* (Walter Salles, Brasil, 1998), em que Dora e Josué se unem provisoriamente ao caminhoneiro César, ou em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, Brasil, 2005), em que o mascate alemão e o sertanejo se aproximam e empreendem uma viagem juntos.

Outro aspecto do *road movie* clássico que certamente foi herdado do *western* é a utilização dos amplos espaços abertos, geralmente filmados em *travellings* ou planos-sequência. Como observam Sargeant e Watson,

os *road movies* oferecem às audiências um olhar rumo ao “êxtase da liberdade” que é refletido nessa escolha estética. Tal sensação seria proporcionada pela adoção da *mise-én-scène* clássica do *western*, que enfatiza a beleza e a vastidão da paisagem, esse “aspecto mítico e poético da construção da identidade norte-americana”, tornando-o um deleite visual para o espectador (SARGEANT e WATSON, 1999, p.15).

Laderman também relaciona a busca de redenção, revelação ou mesmo as formas de crítica social expressas em *road movies* e *westerns*. As mitologias do oeste pré-industrial e da América sem

fronteiras – e sem passado, de acordo com Baudrillard - do século XX articulam-se, e ambos os gêneros exploram descoberta e migração em termos de narrativa e de estética.

Ainda dentro da questão dos espaços, faz-se necessário lembrar que existe uma alternância de cenários nos filmes do gênero, mas criou-se, nos *road movies* norte-americanos tradicionais, uma *mise-én-scène* que nada mais é que uma transposição da adotada nos *westerns*: saem os *saloons*, cadeias povoadas de xerifes nem sempre idôneos e os bordéis, e entram os postos de gasolina, os motéis, *diners* e borracharias.

Importantes para dar suporte aos viajantes, esses *pit stops* são fundamentais para o andamento da narrativa, como observa Laderman⁴, por dois motivos: primeiro, porque as necessidades básicas de descanso, comida e combustível dos viajantes precisam ser supridas; segundo, porque “a jornada narrativa pode ganhar dramaticidade, seja com uma grande revolução no roteiro, a inclusão de um novo personagem, um crime ou mesmo para uma aproximação entre os próprios personagens”.

⁴ Laderman, 2003, p.9.

2.3 Aspectos estéticos

Outra característica estética importante dos *road movies* é que ajuda a particularizá-los é a adoção de algumas técnicas como o *travelling*. Entretanto, esse tipo de movimento de câmera utilizado no *road movie* seria diferente do utilizado em outros gêneros. Este último seria mais contido e lento, relacionado ao ato de correr ou caminhar, como as clássicas seqüências no corredor de *O Ano Passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961). “O *travelling* do *road movie* se caracteriza por contrapor um ‘visceral senso de viagem’ a uma velocidade hiper-humana, modernizada”.⁵

Outra explicação vem de John Orr no livro *Cinema and Modernity*, citado por David Laderman:

A câmera se move com os objetos que ela mostra se movendo, como parte de um processo geral de movimento. Essa solução reflexiva é parte do que dá ao carro esse apelo do espectador, fazendo com que uma estática versão do corpo se estenda no tempo e no espaço. (LADERMAN apud ORR, p. 15)

Na maioria das vezes esses *travellings* são bastante livres e criativos, servindo como uma expressão de múltiplas perspectivas do carro e do motorista. Essa escolha estética valoriza a “viagem pela viagem”, deixando de lado a edição contínua. Como observa Laderman, os “*road movies* valorizam certo caminho estético relacionado às altas velocidades de uma viagem de carro”⁶.

⁵ Laderman, 2002, p.16.

⁶ Ibidem, p. 15.

Entretanto, em alguns filmes de estrada brasileiros, como veremos adiante, existe uma tendência em planos mais econômicos ou mesmo intimistas, que favorece a presença dos personagens e de seus estados de ânimo. O filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*⁷ é um bom exemplo de como atuam essas escolhas menos ortodoxas nos *road movies*.

Voltando para o aspecto da *mise-én-scène* do gênero, muitas vezes o campo visual da câmera é composto pela parte frontal do carro, com destaque para os espelhos retrovisores laterais e frontais. O reflexo dos personagens em vidros e espelhos muitas vezes serve como uma metáfora da projeção do personagem na paisagem na qual ele viaja. Em outros filmes, o veículo surge como um personagem, tendo tanta importância quanto os protagonistas, como em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, Brasil, 2005), em que o caminhão surge como um dos companheiros de viagem do mascate alemão Johann.

Outro ponto que Laderman evoca como pertencente ao *corpus* estético dos *road movies* é a trilha sonora. O advento dos *road movies* americanos coincidiu com o do *rock 'n'roll*, que trouxe ao gênero uma expressão visceral e sensual ao ato de dirigir em alta velocidade. Um dos exemplos clássicos dessa intertextualidade é a música *Route 66*, gravada por vários intérpretes, que se tornou uma espécie de hino das estradas e foi usada em vários filmes ao longo da história dos *road movies* norte-americanos.

⁷ Ver análise no Capítulo 5 desta dissertação.

Além disso, em muitos filmes, o rádio do carro figura como um “pretexto narrativo” para a inserção de música ou notícias nas cenas. Essa música, muitas vezes, inicia-se diegética e torna-se extradiegética conforme a cena avança.

CAPÍTULO 3

ANOS 60 e 70 – A BUSCA PELO MAR E O MILAGRE BRASILEIRO NA ESTRADA



3.1 Poder jovem e Contracultura *versus* Nacional Popular: uma tentativa de autenticidade

Nos anos 60, a Europa passou por um momento social e cultural de contestação, em que a juventude se mobilizou em diversas capitais e inspirou muitos cineastas a elaborar formas de expressão também questionadoras e revolucionárias. Foi nesse contexto que, encabeçada por um grupo de jovens críticos cinematográficos da engajada revista *Cahiers du Cinema*, surgiu a *Nouvelle Vague*. Essa foi a primeira de uma série de vanguardas cinematográficas, os chamados “Novos Cinemas”, que nasceram no final dos anos 60 em todo o mundo, inclusive em países da América Latina, como Cuba, México, Argentina e Brasil.

A resposta norte-americana aos acontecimentos políticos que culminaram nos movimentos e revoltas sociais europeus veio mais tarde, sob o signo da Contracultura, movimento cultural que buscava contestar o pensamento da época através de soluções pacíficas e sob a forma do escapismo, materializado por viagens “de mochila ou de drogas”⁸, numa hedonista busca de liberdade. Essa linha de pensamento chegou ao Brasil depois do golpe de 64, influenciando o Tropicalismo e outros movimentos culturais pré-70, definitivos na formação do tipo de cinematografia que temos hoje.

Do flanco da Contracultura, surgiu uma pungente produção cinematográfica. Vieram daí os *road*

⁸ PEREIRA, C. A. M. *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

movies, com temática e estética libertadoras, que foram incorporadas por cinematografias de diversos países e adequadas às suas realidades.

No Brasil dos anos 60, que era produzido pelas artes estava diretamente ligado ao que a sociedade, de maneira geral, produzia⁹. Em 1962, surge o Manifesto do Centro Popular de Cultura, documento que, de acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, “tenta sistematizar suas posições diante do quadro político e cultural do país” (HOLLANDA, 2005, p. 21). Nele, o CPC (Centro Popular de Cultura) postula que os artistas e intelectuais têm três caminhos diante de si: o primeiro, o conformismo “alienado”, incapaz de qualquer atitude em prol do país; o segundo, o “inconformista”, que denotava um “vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes”; e, finalmente, a atitude “revolucionária e conseqüente”, considerada ideal ¹⁰.

Dentro desse contexto, Nelson Werneck Sodré, aclamado pensador da esquerda, aponta em seu livro *Quem é o povo, hoje, no Brasil* aquela que seria a linha mestra da produção cultural pré-golpe de 64: “... em política, como em cultura, só é nacional o que é popular” (WERNECK, 1962, p. 17).

Era uma época em que os jovens buscavam a música, o cinema e a literatura como formas de inclusão ou engajamento político. Dentro dessa atmosfera de investigação sobre o que era nacional e popular, surgia uma geração de cineastas empenhados em apontar algumas respostas.

⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde.

¹⁰ Idem.

Era o Cinema Novo.

Neste momento – os primeiros anos da década de 60 –, a atividade cinematográfica guiava a discussão sobre o “ser brasileiro”. Uma boa demonstração de como esse grupo encarava a sua função na sociedade nos é dada por Nelson Pereira dos Santos, citado por Marcelo Ridenti em *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*:

... o Cinema Novo representou a descolonização do cinema, como a que tinha acontecido antes com a literatura. Por isso, há influência da literatura nordestina, dos anos 30, de Jorge Amado, Graciliano. E não podemos esquecer os nossos paulistas, como Oswald e Mário de Andrade. A música [...], a pintura brasileira foi a vanguarda da colonização, que deu mais essa coisa de reconhecer a verdadeira face do povo brasileiro. (RIDENTI apud SANTOS, 1980, p. 90)

De acordo com Ridenti, o cinema era encarado como um tipo de “consciência nacional” neste momento. Inspirados pelo neo-realismo italiano e seu *modus operandi* (utilização de locações, não-atores e produções modestas), esses jovens realizadores passaram a buscar nas ruas e no povo a essência da brasilidade. Filmes como *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, Brasil, 1961) são exemplos de como era possível – e, naquele momento, necessário – construir a alma brasileira com boa qualidade e baixo custo. Mas é nos filmes de Glauber Rocha, mola-mestra do Cinema Novo e um dos maiores cineastas brasileiros de todos os tempos, que encontramos os indícios contestatórios das condições de vida do povo brasileiro. Seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1964) antecipa a discussão do papel e da busca do sertanejo por um mundo idílico, de fartura,

representado pelo alcance do mar¹¹.

Essa busca pelo mar – fruto do pungente êxodo e da miséria nas áreas rurais – influenciou grande parte dos *road movies* e permeia, até os dias atuais, a produção do cinema brasileiro.

¹¹ No livro *A Utopia no Cinema Brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, Lúcia Nagib analisa a utopia presente nesse filme. Trataremos de tal assunto mais adiante.

3.2 Deus e o Diabo na Terra do Sol e o proto-road movie

Deus e o Diabo na Terra do Sol antecipa uma reflexão que está presente nos filmes de estrada produzidos nas décadas posteriores a ele. A saga do vaqueiro Manuel, que, após matar o patrão, decide seguir um beato local e, mais tarde, o cangaceiro Corisco, é construída de forma épica por Glauber Rocha, que tem no personagem uma alegoria nacional.

Manuel já não tem o que perder e para onde ir e se arremete a uma busca por algo que, mesmo sem saber ao certo do que se trata, acredita que seja melhor que a condição corrente. O bordão – quase um mantra profético – “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, colocado na boca de vários personagens do filme, ecoa a fuga, uma busca necessária pela utopia da fartura, na “ilha do meio do mar” prometida pelo beato Sebastião e pelo governo da época.

Como observa Lúcia Nagib em seu livro *A Utopia no Cinema Brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, a busca de Manuel tem ecos na epopéia de Antoine Doinel, *alter ego* do diretor François Truffaut e protagonista de uma série de filmes do francês. Entretanto, enquanto Doinel foge de uma situação de ordem na qual família, escola e amizade têm lugar central, Manuel busca outra que lhe proporcione um novo lócus social, ou seja, alguma esperança de ordem. Como comenta Nagib em entrevista à revista eletrônica Trópico¹²:

¹² FILHO, José Rocha. *Vestígios de um país*. In: Revista Trópico.

Existe um diferencial interessante: a corrida do vaqueiro Manuel, no final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em direção ao mar resulta na substituição do sertão pelo mar, mas resulta também na eliminação do herói, do elemento humano, que desaparece pelo efeito da montagem. Quando o sertão vira mar, a figura humana desaparece. (NAGIB, 2006, p. 2)

Nagib segue com a comparação entre os finais dos dois filmes. Ainda que esteticamente as soluções dadas a ambos sejam semelhantes, ideologicamente elas revelam-se opostas. Enquanto Truffaut mostra o encontro de Doinel com o mar através de um close na face inquieta e na expressão “auto-irônica, auto-reflexiva” do garoto, Rocha elimina o vaqueiro Manuel, fecha a cena com o mar e sua exuberância quase animalesca. Para a autora, temos aí duas visões opostas: a de Truffaut, centrada na busca individual do menino rebelde, e a de Rocha, o povo sertanejo metaforizado por Manuel, ou seja, a solução coletiva.

Essa alegoria da migração, iniciada com Rocha, será revisitada, mais adiante, em filmes como *Caminhando nas Nuvens* (Vicente Amorim, Brasil, 2003). Faremos uma análise mais aprofundada desse filme no Capítulo 5 desta dissertação.

3.3 A queda do Cinema Novo e o namoro com a Contracultura

Após o golpe militar de 1964, o Cinema Novo continuou empenhado na sua busca pela autenticidade brasileira, entretanto, como aponta Marcelo Ridenti, “foram mudando as características desse romantismo, que ia deixando de ser revolucionário para encontrar seu lugar

dentro da nova ordem estabelecida” (RIDENTI, 1980, p. 94).

Num primeiro momento, os remanescentes cinema-novistas entraram em franco choque com a ditadura recentemente estabelecida. Mas com um discreto projeto de abertura política e a criação da Embrafilme pelo governo Geisel, muitos deles passaram a colaborar com o novo órgão, como Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues.

Não apenas no cinema as idéias cepecistas foram enfraquecidas no pós-golpe. Sobre a crise nos processos culturais brasileiros, comentou Caetano Veloso em 1965:

Qualquer um pode ver claro que os problemas culturais do Brasil estão longe de serem resolvidos. Depois da euforia desenvolvimentista (quando todos os mitos do nacionalismo nos habitaram) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz) vemo-nos acamados numa viela: fala por nós, no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo, arauto-mor da dominação da América Latina. (HOLLANDA apud VELOSO, 2005, p. 61)

Nessa época, começavam a chegar ao Brasil as primeiras informações sobre os movimentos culturais e políticos que tomavam conta dos Estados Unidos e da Europa. Como aponta Heloísa Buarque de Hollanda, “a Contracultura, o rock, o underground, as drogas e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma recusa acentuada pelo projeto do período anterior. É nessa época que um progressivo desinteresse pela política começa a se delinear”. Assim surgiu o Tropicalismo, movimento marcado pela crítica a um certo pensamento da esquerda, ao descaso com as instituições e a simpatia com os meios de comunicação de massa (HOLLANDA, 1979, p. 63).

Enquanto isso, nos Estados Unidos, *Easy Rider* (Dennis Hopper, Estados Unidos, 1969) conquistava as audiências ao mostrar a odisséia de uma dupla de motoqueiros, Wyatt (Peter Fonda) e Billy (Dennis Hopper), que, no auge da Contracultura norte-americana, decide fazer um mergulho nos confins dos Estados Unidos em prol da diversão regada a álcool, drogas, música e no combate a um intenso sentimento de vazio interior que assolava a juventude sessentista norte-americana. Como aponta Cláudio Paiva em seu ensaio *Hollywood, Invenção Americana*, o filme “possui um sentido extremamente místico, porque ali se inscreve o desejo de transcendência à materialidade que caracteriza o estilo de vida americano” (PAIVA, 2005, p. 10).

Mas, contrariamente ao que aponta Paiva, *Easy Rider* reafirma o conservadorismo *red neck* (caipira) norte-americano, ao mostrar os dois jovens ansiosos por liberdade de pensamento e vida serem baleados na estrada por um grupo de agricultores revoltados com “as diferenças”. Mesmo assim, esse filme foi decisivo na consolidação do *road movie* enquanto gênero cinematográfico independente, tendo influenciado grande parte da produção dessa época e fazendo com que outras cinematografias ao redor do mundo tomassem para si elementos dele.

No Brasil, o espírito de amor livre e a transcendência de pudores tropicalista ecoaram em *road movies* brasileiros como *Bye-bye, Brasil* (Carlos Diegues, Brasil, 1979) e *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky, Brasil, 1974), que iremos analisar nos próximos tópicos.

3.4 Milagre Brasileiro na estrada: *Bye-bye, Brasil, Iracema, uma transa amazônica*

Ao final dos anos 60 e início dos 70, o Brasil atravessou um momento caracterizado por um lado, por uma aparente de tranqüilidade política, e do outro, a repressão da ditadura. Como aponta Hollanda:

... [o país] passa a viver um clima de ufanismo, com o estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do milagre vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneio. (HOLLANDA, 1979, p. 101)

Dentro desse panorama, a mitologia de um país que não pára e nem tem limites para crescer estende-se também ao cinema, mas, desconsolado com o fim de um projeto anterior, opta por uma visão mais irônica dessa realidade. Um exemplo disso é *Bye-bye, Brasil*, que mostra um grupo de artistas mambembes – a Caravana Rolidei – atravessando o Nordeste e o Norte brasileiros, exibindo aos sertanejos os espetáculos de mágica e adivinhação de Lord Cigano (José Wilker), a dança da bela Salomé (Betty Faria) e demonstrações de força de Andorinha (Príncipe Nabor). Ao chegarem a uma pequena cidade no sertão nordestino, são abordados pelo sanfoneiro Ciço (Fábio Júnior), que, em companhia da esposa grávida, Dasdô (Zaira Zambelli), decide seguir a trupe pelas estradas do Brasil.

Comprometido com os valores da esquerda e uma investigação sobre a essência do povo brasileiro da década anterior, Diegues, como muitos de sua geração, adota uma postura engajada e de grande teor político e cria um filme que, conforme comenta Silvia Oroz na *Enciclopédia do*

Cinema Brasileiro, “pela primeira vez no cinema latino-americano, discute o hibridismo cultural sem fobia nacionalista” (OROZ, 2000, p. 171).

Desta maneira, temos em *Bye-bye, Brasil* a consolidação de um forte meio de comunicação de cultura de massa, a televisão, e o triste destino tanto do povo sertanejo, que, para sobreviver, há de se render à migração e tentar a vida na cidade grande, quanto da cultura popular, condenada à extinção. Cigo e Dasdô mudam-se para Brasília e passam a ganhar a vida caracterizados como autênticos nordestinos, tocando forró em um salão freqüentado por seus pares, os operários que construíram a cidade e viviam nas cidades-satélite, ou, como na definição de Walnice Galvão, “o nordestino se traveste de cangaceiro extraviado na cidade grande ¹³”).

O filme sai do sertão, percorre a grandiosa Transamazônica e chega a Altamira, cidade considerada esperança de nova vida. Durante o trajeto, os personagens encontram uma tribo de índios modernizada, que porta televisores de madeira, rádio de pilha, usa roupas atuais e sonha em viajar de avião. À chegada, percebem que as “espinhas de peixe” (as grandes antenas de TV espalhadas pelas cidades brasileiras nos anos 70) estão por todos os lados, assim como os espertalhões que recrutam trabalhadores para fábricas no meio do Rio Negro. Lord Cigano, perdendo o antigo caminhão no jogo, decide ir para Belém, onde Salomé terá de se prostituir para sustentá-los.

O fim do filme, irônico, é uma mostra de que o Brasil já não tem como evitar a colonização

¹³ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Metamorfoses do Sertão*. IN: *Revistas Estudos Avançados*. São Paulo, edição 52, 2004.

cultural norte-americana. A Caravana Rolidei muda de nome e passa a ser “Rolidey” (“um gringo me disse que estava errado, e eu nunca tinha percebido”, comenta Lord Cigano na cena final). O caminhão e os dois artistas ganham ares de musical da *Broadway*, com néons e paetês em profusão, descaracterizando aquele que seria um refúgio do autenticismo popular.

3.4.1 O amor livre e o sexo em *Bye-bye, Brasil*: quando *La Strada* encontra *Y Tu Mamá También*

Em *La Strada* (Federico Fellini, Itália, 1954), a dupla de artistas mambembes formada pelo cruel Zampano (Anthony Quinn) e a frágil Gelsomina (Giulietta Masina) vive um relacionamento tenso, que alterna a exploração e a simpatia, dirigidas de forma poética por Fellini. Pobre e sem possibilidades de vida, a jovem é oferecida pela mãe como ajudante ao artista, para que a família pudesse ter alguns tostões a trocar por comida. Ao longo do filme, o rude patrão afeiçoa-se pela assistente, que se revela uma grande atriz e passa a ser seu braço direito ao longo dos espetáculos Itália afora.

A estrutura do casal mambembe é revisitada por Diegues em *Bye-bye, Brasil*, no entanto, a pureza respeitosa e quase virginal de Gelsomina nada tem a ver com a sensualidade misteriosa da rumbeira Salomé, da mesma forma que a sisudez de Zampano está bem distante do pícaro Lord Cigano.

Apresentada por Lord Cigano como “a rainha da rumba, que foi amante de um presidente dos

Estados Unidos”, a dançarina recebe, por parte do diretor, um tratamento diferenciado. Tão grande era a distância cultural entre o Brasil e os outros países da América Latina, que, nos anos 70, a rumba, ritmo cubano por excelência, guardava uma aura sedutora, e em alguns momentos do filme, mística. A conga, outro ritmo da ilha caribenha, é hoje associada àqueles que migraram para os Estados Unidos. A canção “*Para Vigo me Voy*”, de Ernesto Lecuona é evocada no filme como as palavras mágicas usadas por Lord em seus truques.

Lord Cigano é o típico malandro brasileiro. Sua picardia faz dele um personagem tão sedutor quanto Salomé, e entre eles existe um relacionamento do mais profundo respeito, ainda que fora dos esquemas convencionais. Mesmo se prostituindo e dormindo com o sanfoneiro Cícero, a dançarina guarda pelo mágico e patrão uma devoção semelhante à de Gelsomina por Zampanò, ainda que recheada de desejo.

O quatrilha¹⁴ formado pelos casais Salomé-Lord e Ciço-Dasdô é bastante desigual. Enquanto Salomé usa do sexo natural, sem paixão, mais como um desdobramento de seu trabalho, Ciço apaixona-se, lançando-se a uma série de desatinos para conquistá-la, aos quais Dasdô faz vista grossa. Ao sentir-se desejada por Lord, Dasdô reluta, mas acaba cedendo, por apenas uma vez, sem que o ausente Ciço, sequer, perceba e sem quebrar a harmonia entre os quatro.

Essa forma de mostrar o movimento sexual entre um grupo de viajantes lembra em alguns

¹⁴ Referência ao filme *O Quatrilha* (Fábio Barreto, Brasil, 1994). Neste filme, dois casais vão viver sob o mesmo teto para melhor enfrentar as dificuldades. Essa aparente harmonia termina quando um dos casais foge, deixando o outro sozinho, que “aprende” a conviver sob novo estilo de vida.

momentos o triângulo formado por Luisa (Maribel Verdú), Tenoch (Diego Luna) e Julio (Gael García Bernal) no filme *Y Tu Mamá También* (Alfonso Cuarón, México, 2003). Ainda que as pulsões que os movem pelas estradas do México sejam bastante diversas daquelas dos personagens de Diegues, tanto Luisa quanto Salomé exercem poder sobre os dois companheiros de viagem por meio do sexo. Entretanto, ao longo da narrativa, e conforme a diegese avança, essas *personas* alternam-se no poder da relação, ocupando, uma por vez, cada ponta do triângulo.

No filme de Diegues, essa atitude descompromissada e liberal quanto à atividade sexual é outra das influências da Contracultura norte-americana e do Tropicalismo, que pregavam a busca do prazer sem limites e a ausência de atitudes repressoras ou possessivas em relação ao parceiro. Dentro desse clima de liberdade, *Bye-bye, Brasil* mostra-se, mais uma vez, contestatório.

3.4.2 Iracema: uma menina, uma estrada, um país

Um dos filmes mais polêmicos dos anos 70, *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky e Orlando Senna, Brasil, 1974) foi inspirado em uma matéria escrita por Jorge Bodansky para a *Revista Realidade*, mas que acabou não sendo publicada. A idéia do diretor era fazer um filme de ficção sobre o avanço do progresso na Amazônia e suas conseqüências e que fosse totalmente rodado em locações, com equipe e equipamentos reduzidos.

Bodansky pensava em mesclar atores, não-atores e gente da região, em prol de um efeito dramático inusitado. O resultado foi o primeiro exemplar do que hoje se conhece por “docudrama”, conforme comenta o professor e crítico Fernão Pessoa Ramos na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*:

Iracema marca também o início de um estilo cinematográfico, que trabalha a ficção no limite da improvisação, com grande abertura para o imprevisto [...]. Ocupando uma zona limítrofe com o documentário, a ficção delineada no argumento é exposta às vicissitudes da vida real, recolhendo dessa interação um resultado instigante e particular. (RAMOS, 2004, p. 60)

O filme narra a história de uma jovem índia, Iracema (Edna de Cássia), que sai de sua tribo no interior amazonense e vai para Belém assistir às festividades do Círio de Nazaré. Deslumbrada com a pujança da cidade grande, decide tentar a vida por lá e viver como prostituta. Em um bar, conhece o caminhoneiro Tião Brasil Grande (Paulo César Peréio), e com ele percorre grande parte da Transamazônica. Mas logo é abandonada por ele em um bordel de beira de estrada.

Algum tempo depois, os dois voltam a se encontrar na mesma via, mas Iracema já experimenta a decadência e a miséria.

Considerado revolucionário pela crítica, *Iracema, uma transa amazônica* deu novo sentido ao método da entrevista, como aponta o teórico Ismail Xavier. “O filme permitiu o contato da equipe com as pessoas da região em um contexto que seria, a princípio, ficcional”. Segundo Xavier, o filme causa um inegável “efeito câmera” nas pessoas que interagem com o protagonista ao longo do filme, o que revela uma grande dose de teatralidade e, ao mesmo tempo, sinceridade¹⁵.

Como premissa do filme, a ironia também está no modo de filmar adotado pelos diretores. A câmera transita livremente ao longo do filme, abandonando os protagonistas para dar atenção às dezenas de pessoas comuns que, com eles, dividem o espaço tanto fílmico quanto físico. Em uma cena em que Tião e Iracema param num pequeno bar à beira da estrada, vemos as faces sofridas e o discurso indignado de trabalhadores enganados por grileiros, enquanto Peréio incita-os à reação diante daqueles desmandos. Essa provocação é ainda maior na forma com que a Transamazônica, um dos mais ousados projetos desenvolvimentistas da História brasileira, é mostrada pelos diretores. A idéia do Milagre Econômico e de um país que não tem limites para crescer é desmontada pelas imagens das queimadas na Floresta Amazônica, do tráfico de madeira nobre realizado pelo caminhoneiro Tião, do trabalho escravo nas fazendas, da exploração sexual e da desesperança da gente que largou tudo e migrou para a Região Norte em busca de uma nova vida.

¹⁵ A análise de Xavier está nos extras do DVD, lançado em 2006 pela Vídeo Filmes.

Em entrevista nos extras do DVD do filme, Peréio comenta que o filme “pré-*Easy Rider*” foi uma tentativa de “desmoralizar essa grande fuleira que era a Transamazônica, essa coisa inviável”. Esse olhar agudo também pode ser observado nas tomadas em que o caminhão aparece no horizonte – na maior parte das vezes, descendo um pequeno declive – ao som de canções contendo letras extremamente ufanistas. O horizonte que a câmera mostra nada tem a ver com a grandiosidade e fartura apontadas em tais músicas.

A análise principal que pode ser feita deste filme é a do “projeto de uso¹⁶” de Iracema por parte do caminhoneiro Tião, que a abandona assim que seu interesse por ela diminui. A mesma relação pode ser observada entre o país e a Transamazônica, que nos anos 80 também abandonada, sofre com o descaso do governo, além de ser símbolo do desequilíbrio ecológico e social. A frase final de Tião para Iracema, que mais uma vez é deixada à beira da estrada – “vence na vida quem mais caminha” –, assina cruelmente essa sentença.

Esse discurso provocativo e desmitificador presente no filme *Iracema, uma transa amazônica* causou ira no governo militar da época, que censurou o filme até 1980. Também foi vedado o certificado de produto nacional ao filme, já que ele havia sido montado e revelado na Alemanha e, à época, ainda não havia uma política de co-produções vigente. *O filme* antecipou uma forma moderna de se fazer cinema e que, mais tarde, foi seguida por outros diretores.

¹⁶ Comentário feito por Ismail Xavier nos extras do DVD do filme.

CAPÍTULO 4

ANOS 90 - OS FILMES DE ESTRADA NA RETOMADA



4.1 Panorama de um renascimento

Durante os anos 80, o cinema brasileiro enfrentou uma profunda crise. A ditadura, a intensa crise econômica e institucional atravessada pelo país ceifou grande parte da energia criativa de nossos realizadores e pediu soluções criativas de grande intensidade, como o Cinema Marginal, que àquele momento vivia seus últimos momentos.

Os anos 90 começaram sob a égide de um novo governo, o primeiro eleito pelo povo depois de 20 anos de domínio militar. Uma das primeiras atitudes de Fernando Collor de Mello enquanto governante da nação foi extinguir a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), cuja atuação já atravessava franca decadência, além da extinção do Concine e da Fundação de Cinema Brasileiro¹⁷.

Conforme comenta o crítico Luiz Zanin Oricchio, um dos grandes problemas da extinção desses órgãos foi a sua não substituição por outra categoria de regulamentação ou fomento. Era o auge da política neoliberal e da consagração do “mercado”, do qual a produção cinematográfica ficou refém por vários anos.

Poucos filmes foram produzidos nesses primeiros anos da década de 90. Em 1993, a criação da Lei do Audiovisual significou um importante passo na recuperação do cinema no país, através da captação de recursos por renúncia fiscal. Com isso, a partir de 1995 houve um aquecimento da

¹⁷ Oricchio, 2003, p. 25.

produção, e entre os títulos lançados, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, Brasil, 1995) é considerada pela crítica o “marco zero” da Retomada. O porquê do prestígio desse filme e do seu caráter decisivo na cinematografia brasileira é assim explicado por Oricchio:

Se antes do filme de Carla outros tiveram repercussão e espaço na mídia, esse falou diretamente ao espectador. Concebido como paródia de um episódio histórico, *Carlota* foi feito modestamente, com baixo orçamento e distribuição artesanal comandada pela própria diretora. [...] Mais importante: com *Carlota* voltou-se a falar em cinema nacional. Entre prós e contras, essa visão polêmica sobre um dos episódios-chave da história do país, a transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808, tornou-se tema obrigatório entre as conversas das pessoas. (ORICCHIO, 2003, P. 26)

A volta do tema cinema às conversas e ao cotidiano do brasileiro foi uma das marcas mais fortes desse renascimento. Mesmo havendo autores que tenham considerado indevida a utilização da expressão “Retomada” e acreditado, como aponta Lúcia Nagib, em uma “uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta”¹⁸, é inegável que ali acontecia um momento único na história cultural brasileira.

Dentro do universo temático que se desdobrou com a Retomada, dois assuntos-chave, bem como seus significados dentro do imaginário cinematográfico brasileiro foram resgatados: o sertão e a favela.

¹⁸ Lúcia Nagib, *O Cinema da Retomada – Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90*, 2002.

No primeiro caso, os questionamentos sobre a existência de um Brasil profundo e verdadeiro voltaram a ocupar cabeças e corações de realizadores já amadurecidos e seguros em suas incursões pela narrativa cinematográfica, como José Araújo (*O Sertão das Memórias*, Brasil, 1997), a dupla Lírío Ferreira e Paulo Caldas (*Baile Perfumado*, Brasil, 1996) e Walter Salles (*Central do Brasil*, Brasil, 1998).

Através de sua formação cinematográfica e seu respeito a *road movies* dirigidos por grandes diretores – como *Paris, Texas* (Wim Wenders, França/Alemanha, 1985) e *O Passageiro: Profissão Repórter* (Michelangelo Antonioni, 1975), Salles construiu dois filmes – *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil* – em que as buscas pessoais dos personagens culminam em uma outra, mais urgente e coletiva: a de um país escondido em seus interiores, ou mesmo fora dele, no exterior. Um país ainda puro e rico em significados. A seguir, faremos uma análise de como Salles logra esse resultado tão sublime e único na cinematografia atual.

4.2 *Terra Estrangeira* e o Brasil visto de fora

Viagens fazem parte do trabalho de Walter Salles desde o início de sua carreira, e os *road movies* compuseram grande parte de seu repertório. Em *Socorro Nobre* (1991), ele trata da troca de correspondências entre uma presidiária de Salvador, Socorro, com o artista plástico Franz Kracjberg, e a posterior viagem dela até a casa do artista. Depois veio *Terra Estrangeira* (1995), que reflete sobre a identidade brasileira fora do país ao narrar a trajetória de um casal de jovens que, desesperançado com a Era Collor e a falta de oportunidades por ela causada, migra para

Portugal em busca de aventura e novas oportunidades. Alex (Fernanda Torres) e Paco (Fernando Alves Pinto) encontram-se, passam por dissabores e acabam fugindo juntos para a Espanha. Ela envolve-se com o tráfico de drogas, e ele, com o tráfico de pedras preciosas.

A viagem na qual embarcam é cercada de mistério, elemento reforçado pela fotografia na utilização do preto-e-branco e da textura granulada. Esse recurso estético ressoa a *Band a Part* (Jean-Luc Godard, França, 1964), *L'Avventura* (Michelangelo Antonioni, Itália, 1960) e *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, Brasil, 1961), este último claramente influenciado pela *Nouvelle Vague*. Tais influências são confirmadas por Salles em depoimento presente no livro *O Cinema da Retomada*, de Lúcia Nagib:

Terra Estrangeira contém o desejo de homenagear gêneros diferentes da história do cinema. [...] Havia o desejo de homenagear o Neo-Realismo italiano, na primeira parte do filme; de homenagear os primeiros filmes de Wenders, quando o filme ganha a estrada; de homenagear de alguma forma a urgência do Cinema Novo. [...] O filme é resultado desse desejo e também da clara influência de Antonioni: os espaços vazios e o não-dito no filme deveriam ter a mesma importância que o dito. (NAGIB apud SALLES, p. 419)

Tendo em mãos essas referências – que também foram alvo de críticas por boa parte do público e da Academia¹⁹ –, instrumental cinematográfico próprio e desejo de criar um filme que refletisse o momento brasileiro, Salles construiu uma narrativa em que os personagens não são donos de seu

¹⁹ No artigo *O Esgotamento de uma estética*, Fernão Ramos analisa o filme como uma “reprise assumindo ares de genial estética”. Publicado na Revista Imagens, número 7, Campinas, 1996, pp. 98-99.

destino. Eles movem-se dentro de um cenário estranho a eles, à forma de autômatos que não sabem exatamente para onde ir. São “agidos dramáticos”, ao invés de agentes, como aponta Jean-Claude Bernardet²⁰, e valem-se de uma pulsão que não passa por planos futuros e nem tampouco por segurança. São “heróis trágicos”, cujas ações nada mais são que reflexo do que é anteriormente feito por outro personagem.

Paco e Alex desejam voltar para casa e recomeçar, mas o recomeço significa deixar de lado o passado, tão difícil de ser abandonado. Esse passado é inconscientemente recobrado na cena final. Em um tom de epifania, o casal abraça-se, tendo como fundo a imagem de um navio encalhado no mar espanhol ao som da música *Vapor Barato*, de Jards Macalé e Wally Salomão, traz na letra a história de outros jovens que, como o casal, também tiveram de deixar seu país para embarcar em um outro tipo de jornada.

²⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *A Dramaturgia de uma sociedade anômica*. IN: Revista Cinemais, número extra, Festival de Brasília de 1997, pp. 9 a 16.

4.3 *Central do Brasil* e a descoberta de um país profundo

Se em *Terra Estrangeira* Walter Salles mostra a busca inerente aos *road movies* pela ótica de viajantes que estão fora do país, em *Central do Brasil* essa busca dá-se em movimento contrário ao empreendido pelo cinema das décadas anteriores. Os personagens deixam o litoral e migram para o sertão. No minicosmo da estação de trem carioca Central do Brasil, trabalha Dora (Fernanda Montenegro), uma ex-professora primária que, após se aposentar e para manter seu sustento, passa a escrever cartas para analfabetos.

Amargurada pelas lembranças de um passado infeliz, cultivava um temperamento desagradável, desonesto e pouco afeito a amizades. Ainda que seja paga por isso, as cartas que escreve jamais são remetidas. Uma das clientes de Dora é Ana. Em companhia do filho Josué (Vinícius de Oliveira), ela vai até sua pequena banca e pede para que escreva uma carta para Jesus, seu marido e pai do menino, a quem não vê há muitos anos e que vive em Bom Jesus do Norte, no sertão potiguar. Dias depois, Ana retorna à Central, pedindo que Dora troque a carta anteriormente escrita por uma nova. Josué irrita a “escrevedora” ao brincar com seu peão sobre a banca, e entre eles cria-se um clima pesado. Dora escreve a carta, e à saída da estação, Josué derruba o brinquedo que trazia nas mãos e volta para pegá-lo. Ao chamá-lo, a mãe é atropelada e morta por um ônibus em alta velocidade.

A partir desse acontecimento, o menino, que não tem mais nenhum parente na cidade do Rio de Janeiro, passa a perseguir Dora pelos corredores da estação. Interesseira, ela vê nele uma oportunidade de ganhar dinheiro e tenta vendê-lo a traficantes de crianças. Arrependendo-se,

recupera o menino e com ele foge para o sertão para entregá-lo ao pai.

O tema do adulto que viaja em companhia de uma criança não é novidade na história dos *road movies*. Em *Alice nas Cidades* (Wim Wenders, Alemanha, 1974), o jornalista Philip Winter (Rüdiger Vogler) viaja para os Estados Unidos para fazer algumas reportagens; quando decide retornar à Alemanha, encontra o aeroporto fechado. Faz amizade com uma mãe acompanhada de sua pequena filha, e os três dividem um quarto de hotel. No dia seguinte, percebe que a mãe havia partido sozinha e que a ele caberia cuidar da garota durante o resto da jornada até Amsterdã.

Se em *Alice nas Cidades* há, entre Philip e Alice, o desenvolvimento de uma relação mais próxima à de pai e filho, em *Central do Brasil* surge, entre Dora e Josué, uma forma genuína de amizade.

4.3.1 As buscas do filme

O tema busca, em *Central do Brasil*, como aponta Ute Hermanns²¹, dá-se em cinco níveis: o primeiro é o “diretamente narrativo”, da viagem de Josué em busca de seu pai; o segundo corresponde à viagem de Dora, a “viagem moral”, que na estrada tem a oportunidade de passar de pessoa sem escrúpulos e emoções a alguém que pode, novamente, alegrar-se na companhia de outras pessoas; a viagem ao centro do país é o terceiro nível, o sertão, que já foi mítico no Cinema Novo, e que hoje “simboliza o coração do homem contemporâneo que quer trocar a sua vida egoísta por uma vida de solidariedade com os outros”; o quarto nível de análise, para Hermanns, é a jornada pessoal do diretor Walter Salles para um tipo de cinema “mais consistente”; e, finalmente, o quinto, e último nível, é o do próprio cinema brasileiro, que dá continuidade a uma tradição surgida no Cinema Novo.

O filme retoma uma das categorias mais caras ao *road movie*, que, por sua vez, herdou da literatura: o romance de formação, ou *bildungsroman*. Em muito, esse subgênero dentro do *road movie* trata do poder transformador e evolutivo da estrada na vida dos personagens que a cruzam. Um exemplo clássico é *Morangos Silvestres* (Ingmar Bergman, Suécia, 1957), no qual um médico idoso faz as pazes com o passado através de uma viagem em companhia da nora, que também repensa seu casamento à beira da falência.

²¹ Ute Hermanns, *Cinemais*, Maio/Junho de 1999.

A jornada de Dora pode ser comparada à própria jornada do país e ao momento político em que foi realizado o filme. Conforme comenta Oricchio em sua análise sobre o filme²², “o percurso existencial de Dora, individualista, é absolutamente contemporâneo de uma época que não acredita mais em soluções coletivas, como costumava acontecer nos anos 60 e 70”.

Depois que aprende a olhar o outro, Dora aprende a olhar para si. Através da busca de Josué por um pai desconhecido, ela perdoa o dela, que abandonou a família em sua infância ao trocar o “ônibus” – a esposa – pelo “táxi” – outra mulher. E também faz as pazes consigo mesma: resgata sua feminilidade, há tanto tempo esquecida, pela experimentação do flerte com o caminhoneiro César, usando o batom que uma mulher lhe dá em uma das paradas da viagem e o vestido que Josué lhe dá de presente em Bom Jesus do Norte.

Ao entregar Josué aos irmãos, a missão de Dora se cumpre e ela pode recomeçar sua vida no Rio sob uma nova estrutura. Ela também abandona o antigo hábito de ignorar as cartas de seus clientes e posta todas que havia escrito na estação de trem.

Josué, além de encontrar uma estrutura familiar que nunca teve, transforma, ao longo da narrativa, o senso patriarcal e machista que demonstra em vários momentos do filme (em um deles, pergunta sobre o destino do marido de Dora, e ao saber que ele não existe, questiona: “quem cuida de você?”) para tornar-se mais responsável e maduro. Quando encontra os irmãos,

²² Luiz Zanin Oricchio, Cinema de Novo, um balanço crítico da Retomada, 2003.

ele já não se parece com o menino que tempos antes havia perdido sua mãe e suas ilusões na Central do Brasil.

4.3.2 A técnica a serviço dos personagens

A trajetória técnica de *Central do Brasil* acompanha o andamento da narrativa. Da mesma maneira que Josué e Dora deixam para trás a cidade grande e abrem-se para o mundo na estrada, o filme começa com planos fechados, focando mais os rostos dos personagens e com pouca profundidade de campo. Conforme explica Walter Salles²³, “à medida que os personagens vão recuperando sua sensibilidade e se abrindo para o mundo, o filme ganha profundidade de campo e você começa a olhar tudo em volta”.

Depois que sai do Rio de Janeiro, o filme troca cenas mais secas por planos mais longos e reflexivos que lembram muito os usados por Wim Wenders em *Paris, Texas* e em *Alice nas Cidades*. Salles explicou suas escolhas estéticas da seguinte maneira:

Havia também o desejo que os planos dialogassem entre si. [...] O filme é construído em torno de rimas visuais e sonoras que foram idealizadas antes da filmagem. O plano exterior do trem, quando Dora vai entregar Josué à família que vai vendê-lo ao exterior, mostra os vagões indo da esquerda para a direita, numa curvatura que é idêntica ao prédio seguinte. O barulho do trem continua em cima do prédio de uma maneira não-realista,

²³ Em entrevista contida no DVD do filme *Central do Brasil* (Europa DVD, 2000).

mas que junta as pontas. Talvez seja o início de uma escritura nesse sentido. (NAGIB apud SALLES, p. 421)

O partido estético tomado por Walter Salles está em prol dos personagens e a serviço deles. É através dessas escolhas e da forma sensível com que conduz a narrativa que o diretor realizou um dos filmes que melhor retratam o espírito de busca dos filmes de estrada. Dessa forma, *Cidade de Deus* pode ser considerado um dos melhores filmes de estrada brasileiros da atualidade.

CAPÍTULO 5

A PÓS-RETOMADA E OS FILMES DE ESTRADA



5.1 O renascimento

Os anos 2000 trouxeram novas reflexões sobre o cinema brasileiro produzido nos anos anteriores, principalmente no que tange aos modelos de produção. O esgotamento dos antigos modos de financiamento trouxe à tona novas alternativas aos cineastas, assim como a criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), que significou uma evolução na área. Da mesma forma, o surgimento de novas parcerias e co-produções deu fôlego à produção nacional destes últimos anos.

O momento é de fechamento de um ciclo iniciado com *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, Brasil, 1995) e sobre o qual tratamos no capítulo anterior. Em seu livro *Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada*, o crítico e jornalista Luiz Zanin Oricchio aponta o surgimento de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil, 2002) como um divisor de águas:

Esse fim de ciclo coincide também com o aparecimento de um filme - *Cidade de Deus* - atípico por uma série de razões. Financiado em ínfima parte pelas leis de renúncia fiscal, teve 3,2 milhões de espectadores, transformando-se no recordista da Retomada. Revogando uma série de preconceitos tidos como verdades absolutas, comunicou-se com o público abordando um tema de caráter social, sem nenhum ator global, com elenco de atores negros, até então desconhecidos e agora já contratados pela televisão. *Cidade de Deus* pode ter sido um fenômeno único, o que só o futuro dirá. Mas cabe muito bem como epílogo simbólico de um ciclo. Daqui para a frente é outra coisa, e nenhuma atividade pode ficar se retomando a vida inteira. (ORICCHIO, 2003, p. 24)

Quanto às temáticas, Zanin defende a idéia de que, por mais que se busque enaltecer uma crença sobre a diversidade do cinema brasileiro e o fim das utopias das décadas anteriores, muitos dos cineastas da pós-Retomada, mesmo que inconscientemente, estão trilhando caminhos que levam à questionamentos semelhantes. “O cinema continua querendo desenhar a cara deste país e, se agora o faz de maneira fragmentada, o processo nem por isso é menos intenso²⁴”.

Dentro desse panorama de questionamento, há um fortalecimento do *road movie*. Influenciados estilisticamente pelo trabalho de diferentes cineastas ao redor do globo, como David Lynch (*História Real*, Estados Unidos, 2000), Alejandro González Iñárritu (*Amores Perros*, México, 2000), entre diversos outros, alguns realizadores retomaram a busca pelo Brasil profundo. Empreenderam viagens cinematográficas às entranhas do país, deixando de lado o projeto de um cinema puro gestado durante o Cinema Novo e apostando em novas linguagens, sem, no entanto, render graças e respeito à sua tradição.

A seguir, analisaremos dois filmes que evocam esse espírito de maneiras muito distintas, mas que se encaixam nesse novo momento do filme de estrada brasileiro.

²⁴ Oricchio, 2003, p. 232.

5.2 O road movie de bicicleta: *No Caminho das Nuvens*

Uma família de sete pessoas deixa o sertão do Ceará rumo ao Rio de Janeiro. Romão (Wagner Moura), o pai, é um homem obstinado e fiel ao Padre Cícero, e tem um objetivo claro e bastante pragmático: quer um “emprego de mil reais” que proporcione a si e à sua família uma vida mais digna. O detalhe fica por conta dos veículos por eles usados: bicicletas, sem as quais seria impossível todos seguirem viagem juntos. Essa é a história de *No Caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, Brasil, 2002), produzido pela família Barreto e que guarda semelhanças com o *modus operandi* de outras realizações da mesma larva, como *Bye-bye, Brasil* (Carlos Diegues, Brasil, 1979), ainda que sem o mesmo apuro.

Ainda que o tom de *No Caminho das Nuvens* seja afetivo, a jornada da família mostra-se desigual e, em alguns momentos, pouco crível. Isso não se deve a uma certa exigência de verossimilhança, mas pelo fato de o diretor não apresentar soluções convincentes diante da situação que apresenta. Ao contrário do que acontece em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, Brasil, 2005), Vicente Amorim conduz um filme que não está a serviço de seus personagens, mas que os oprime em uma forma de destino cruel revestido, enganosamente, de esperança.

Uma mostra disso é a forma como constrói as cenas de estrada. Se em *Central do Brasil* (Walter Salles, Brasil, 1998) os planos longos e reflexivos das rodovias cruzadas por Dora e Josué nos aproximam dos dois personagens, aqui a escolha de planos curtos e rápidos mostra um olhar de distanciamento.

Outro ponto crítico é o excesso de referências a outros filmes e diretores, recurso que acaba por empobrecer a narrativa, a saber. Na primeira sequência do filme, a família descansa em um trecho de estrada. Lemos uma placa no canto apontando “Praça do Fim do Mundo”. Enquanto discutem sobre o lugar onde estão, o casal perde seu filho caçula, ainda bebê. A câmera mostra a criança no meio da pista, brincando, enquanto um caminhão vem, rapidamente, em sua direção. Os pais correm para acudi-lo; o caminhão freia e desvia da família. Corte. O *road movie* norte-americano *Arizona Nunca Mais* (Ethan e Joel Coen, Estados Unidos, 1987) tem uma sequência semelhante, ambientada no deserto californiano, e dona de um dos mais interessantes *travellings* do cinema atual.

Mais adiante, em uma das cenas em que a família está em Juazeiro do Norte para pedir a bênção ao Padre Cícero, Rose (Cláudia Abreu), vive um momento de torpor semelhante ao vivido por Dora (Fernanda Montenegro) em *Central do Brasil*: a mãe perde um dos filhos em meio à multidão e se desespera, exatamente como a personagem de Walter Salles.

A cena em que a família persegue um porco que lhes serviria de refeição é filmada exatamente da mesma maneira que a famosa “cena da galinha” de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil, 2002): a câmera na mão dita um ritmo frenético extremamente eficiente no filme de Meirelles e Lund, mas que ao ser usado por Amorim não valoriza o tipo de narrativa escolhido.

Outro ponto interessante é a presença do pícaro Panamá (Sidney Magal), que dirige um centro de espetáculos em Porto Seguro, uma das paradas da família de Romão. Inspirado tanto em Lord Cigano quanto em Salomé, ambos de *Bye-bye, Brasil*, o personagem tem uma personalidade

sedutora, fala “portunhol” e vende um “autêntico show de kuarup, o Natal dos nuestros índios patachós, o halloween da rainforest”, que não passa de um espetáculo montado com desempregados em passagem pela região, como Romão e a família. Ainda que sem a força de Lord, a aparição de Panamá confere certo frescor à narrativa, nesse momento já tão combalida e sem personalidade.

Outra referência é a jornada pessoal do filho mais velho de Romão e Rose, Antônio (Ravi Lacerda). Já adolescente, ele discorda da fé cega e da idéia de viagem que o pai traça para a família; sente as primeiras urgências da juventude e se rebela contra os pais. Ao modo da trajetória de Antoine Doinel em *Os Incompreendidos*, Antônio encontra seu destino no mar de Porto Seguro, perto da possibilidade de alguma diversão e afirmação de sua entrada no mundo adulto.

O diretor utiliza esse arsenal de referências de uma forma marota, talvez até mesmo desrespeitosa, o que afasta o espectador da reflexão. Quando a tão aguardada chegada da família ao Rio de Janeiro acontece, o filme recupera algo de sua prometida vitalidade, mostrando a falência de um fenômeno social: a migração para a cidade grande.

5.3 A urgência de *Cinema, Aspirinas e Urubus*

Os inóspitos desertos e estradas norte-americanos, espaço imagético por excelência nos *road movies*, tiveram como equivalente no cinema da pós-Retomada o sertão nordestino, suas vias

precárias e sua gente à margem da civilização. Dentro do amplo espectro de temáticas existentes nos filmes de estrada, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, Brasil, 2005) revisita os *buddy movies*, filmes em que uma dupla empreende uma viagem, sempre culminando em uma jornada de autoconhecimento.

A história dos *buddy movies* na cinematografia norte-americana começa nos *westerns*. *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, Estados Unidos, 1969) mostra a trajetória de uma dupla de criminosos que percorre os Estados Unidos roubando bancos, até que decide partir em busca de aventuras na Bolívia. A estrutura do filme segue a do *western* tradicional, mas guarda elementos que, mais tarde, caracterizariam o *road movie* norte-americano, como o crime, os grandes planos-sequência nas cenas de estrada e a mitologia do “fora-da-lei de bom coração”²⁵.

É importante ressaltar que muitos dos *buddy road movies* trazem a oposição entre personagem de características diferentes, em um esforço de se criar maior riqueza narrativa. Em *Easy Rider*, o caráter manso e contemplativo de Wyatt (Peter Fonda) contrasta com o estilo apalermado de Bill (Dennis Hopper), da mesma forma que a fragilidade de Thelma (Geena Davis) encontra um interessante contraponto na coragem e força de Louise (Susan Sarandon) no filme de Ridley Scott (*Thelma & Louise*, Estados Unidos, 1991).

²⁵ Ver Capítulo 2 desta dissertação.

Essa estrutura de personalidades opostas e de mundos paralelos que se encontram no mesmo tempo e espaço também está presente em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, que é, antes de tudo, a história de um encontro. Johann (Peter Ketnath) é um imigrante alemão que, para fugir de uma Europa devastada pela Segunda Guerra Mundial, cruza o Brasil a bordo de um caminhão, com o qual vende aspirinas (revolução médica dos anos 40) e exhibe filmes promocionais do medicamento aos sertanejos. Em uma das muitas estradas que cruza, dá carona ao sertanejo Ranulpho (João Miguel), cujo sonho é fugir da pobreza crônica de Bonança, cidade encravada nos rincões da Paraíba, e migrar para o Rio de Janeiro.

Ambos têm destinos díspares, mas ao longo do filme desenvolvem uma relação em que galgam um novo degrau na confiança mútua a cada novo acontecimento que a narrativa lhes proporciona. Como aponta Stella Senra, eles “adotam uma impostação ritualística para atestar o nascimento da amizade advindos de contextos distintos”²⁶. O primeiro desses rituais surge na tela quando o azedo e desconfiado Ranulpho aprende com o atencioso Johann a manejar o projetor de filmes, na primeira apresentação dos filmes de aspirina da qual participa.

O segundo, e mais significativo desses ritos, acontece em uma parada na estrada. Johann é picado por uma cobra, adoece e é cuidado, com certa má vontade, por Ranulpho. Nesta sequência, uma das mais bonitas do filme, os dois personagens estão no mesmo plano, com Johann ao fundo, parecendo dormir, e Ranulpho, à frente. O sertanejo, cúmplice da câmera, conta a história de

²⁶ SENRA, Stella. *Pelo retrovisor: a nostalgia em Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes. IN: Revista Sinopse, nº 11, ano VIII, setembro de 2006.

quando esteve no Rio de Janeiro, trabalhando na construção civil e sendo humilhado pelos cariocas. Diz que quando a fome apertou, voltou para a Paraíba. Mas promete voltar, conseguir um trabalho “de carteira assinada na fábrica da aspirina” e “esfregar na cara daquela gente” que ele tinha “dado certo na vida”.

Mais próximo ao final do filme, Johann conta ao sertanejo que ouviu seu relato daquela noite, mas Ranulpho revela que nada do que havia dito era real. Seu caráter duvidoso e seu temperamento seco amainam-se com a consolidação final da amizade da dupla.

5.3.1 Técnica Prodigiosa

Outro ponto relevante a ser apontado sobre *Cinema, Aspirinas e Urubus* é a questão da segurança e a coragem com que o diretor faz suas opções técnicas. Isso pode ser exemplificado na fotografia do diretor Mauro Pinheiro Júnior, que utiliza uma lente 16 mm estourando a luz ao limite máximo e mantendo a tela em um grande clarão, tanto na cena inicial quanto na final. Ao longo do filme, a luz é mantida sempre estourada, deixando as texturas visuais bem planas. Para dar esse efeito, o diretor foi influenciado pelo trabalho do pintor venezuelano Armando Reverón, que, ao retornar de uma temporada na Europa, ficou fascinado com a beleza da luz brilhante tropical²⁷. A partir disso, o artista pintou várias paisagens quase monocromáticas entre 1925 e

²⁷ O diretor Marcelo Gomes comentou essa influência em texto no site oficial do filme: <http://www2.uol.com.br/urubus/>. Acessado em junho de 2007.

1936. Muitas delas fazem parte da *Colección Cisneros*²⁸, uma das mais ricas e significativas mostras da arte latino-americana no mundo, com sede em Caracas, Venezuela.

Tratamento cuidadoso também foi dado às cenas noturnas e de interiores. Gomes e Pinheiro Júnior buscaram uma iluminação que transmitisse o espírito de isolamento de uma região como o sertão paraibano. Neste efeito, a influência foi o trabalho do francês Georges de La Tour (1593-1652)²⁹, conhecido por suas pinturas com efeitos de luzes noturnas e dono de obras consagradas como *Saint Joseph Charpentier* (1942), que faz parte do acervo do Museu do Louvre, em Paris.

“A luz de uma vela presente num quadro, por exemplo, é o que determina o que será ou não visto. Onde ela batesse, ficaria iluminado, e onde não, escuro”, comentou o diretor.³⁰

Outra aposta ousada da equipe foi escolher uma linha não convencional de montagem. A câmera ousa pouco. “Não havia câmera virtuosa. Tivemos de demolir o material para depois reconstruí-lo”, relembra a editora Karen Harley³¹. A aridez estourada e a beleza crua da paisagem não poderiam sobrepor os personagens.

²⁸ www.coleccioncisneros.org/. Acessado em junho de 2007.

²⁹ <http://www.louvre.fr/>. Acessado em junho de 2007.

³⁰ ³⁰ O diretor Marcelo Gomes comentou essa influência em texto no site oficial do filme: <http://www2.uol.com.br/urubus/>. Acessado em junho de 2007.

³¹ Harley fala sobre o processo e as escolhas da montagem do filme no site oficial <http://www2.uol.com.br/urubus/>. Acessado em junho de 2007.

Há forte presença de planos americanos, primeiros e primeiríssimos, que ressaltam as interpretações dos protagonistas nas muitas cenas sem diálogos ao longo do filme, como na que Johann toma banho com água retirada de um galão, absolutamente sozinho e em silêncio, em meio às pedras e aos cactos. Essa valorização dos silêncios, tão freqüentes quanto às falas, foi uma das preocupações de Harley. “Fomos cortando, tirando seqüências, aumentando silêncios, até que percebemos que aquela matéria bruta estava lapidada para continuar bruta³²”.

É interessante observar que grande parte da força de *Cinema, Aspirinas e Urubus* reside na desenvoltura em se contar bem uma história aparentemente simples, fazendo uso de técnicas das mais apuradas. Tal característica é notada pelo crítico Eduardo Valente na revista eletrônica Contracampo³³:

Em sua mistura precisa de preocupação narrativa e de personagens com o apuro técnico-conceitual (que em nada soa esquizofrênica), ele [*o filme*] faz uma ponte entre um cinema popular possível e um instrumental mais caro de um “cinema de arte”. Ao fazer isso nos lembra [...] que as fronteiras entre esses dois modelos nunca precisaram ou deveriam ser delimitadas numa separação de espaços que guetificam os filmes entre este ou aquele lado. (VALENTE, 2006, p.1)

Marcelo Gomes conseguiu, dessa forma, realizar um filme que, mesmo sendo grato à tradição do cinema brasileiro que prima pela busca do popular e que analisamos ao longo desta dissertação,

³² Idem.

³³ www.contracampo.com.br/75/cinemaaspirina.htm. Acessado em junho de 2007.

inova por não se render às fórmulas convencionais, resultando em um filme-paradigma do cinema contemporâneo.

5.3.2 O elemento estrangeiro *versus* o elemento local

Como em outros filmes da Retomada e pós-Retomada, o elemento estrangeiro faz-se presente e tem uma importância significativa muito forte em *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Seja materializado na forma de uma pessoa, como Johann, ou de um país, como em *Terra Estrangeira* (Walter Salles, Brasil/Portugal, 1995), o “gringo” surge na narrativa como contraponto da identidade nacional, sendo também um elemento característico de outros *road movies* na América Latina.

Johann é mostrado como o estrangeiro pacato que se encanta com as pequenas vicissitudes da vida sertaneja, que acha tudo “interessante”, mas não demonstra um encantamento apenas antropológico: ele quer a integração àquele meio em que está vivendo. O elemento estrangeiro mostra-se determinado e forte, como o sertanejo de Euclides da Cunha, possuidor de características que, ironicamente, o elemento brasileiro da trama não possui.

Ranulpho distancia-se do estereótipo do nordestino “arretado, sofrido e submisso” que permeia o cinema nacional desde o vaqueiro Manuel de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1968), passando pelo Zé do Burro de *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, Brasil, 1962) e o intolerante Romão de *No Caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, Brasil, 2002). Ainda

que guardasse a obstinação sertaneja típica de seus antecessores, seu ressentimento e acidez, aliados à camaradagem muitas vezes interesseira que ele desenvolve com o companheiro, fazem dele um personagem desagradável num primeiro momento.

Como acontece na relação entre ele e o alemão, Ranulpho vai aos poucos conquistando a confiança e a simpatia do espectador. Como em grande parte dos *road movies*, o personagem sai da esfera privada e, conforme a viagem e a narrativa avançam, amplia sua visão de mundo e sua maneira de lidar com o coletivo. De qualquer forma, o personagem conserva um ar dúbio, distante da humildade nordestina imortalizada pela literatura e cinema brasileiros.

Gomes constrói os dois protagonistas no mesmo diapasão. Dois homens que deixaram suas origens em busca de objetivos semelhantes: um, o sucesso na cidade grande; o outro, uma vida longe dos perigos de uma guerra com a qual não concorda. Para ambos, o destino, esse elemento místico a quem as pessoas dedicam suas buscas, mistura-se às suas histórias.

5.3.3 A história por trás do filme

Em seu filme, Marcelo Gomes reforça a recorrente dicotomia entre a pobreza e o primitivismo do sertão nordestino e a modernidade presente no caminhão de Johann, nos seus equipamentos e no poder da aspirina. Também revisita uma controversa fase da História brasileira: as perseguições aos imigrantes alemães, japoneses e italianos durante a Segunda Guerra Mundial. Esse fio condutor histórico nos é dado pelos programas de rádio que os personagens ouvem ao longo do

filme.

Após a declaração de guerra aos países do Eixo, as colônias desses povos sofreram uma série de perseguições no Brasil. Lojas, clubes, jornais, associações e empresas – entre elas a *Chimica Bayer*, que fabricava a aspirina e para quem, no filme, Johann trabalha – foram fechados, como atestam documentos da época³⁴. Houve também dissolução de partidos, como um braço do Partido Nazista, que atuou em várias regiões do país, especialmente no Sul.

Como vimos em uma cena próxima ao final do filme, após a declaração de guerra contra os alemães por parte do Estado Novo, havia, aos imigrantes, duas opções: dirigir-se a algum campo de concentração próximo à região onde estavam ou embarcar de volta para a Alemanha.

Os campos de concentração destinados aos alemães distinguiam-se muito dos que receberam e mataram milhares de judeus em toda a Europa. De acordo com o livro *O Canto do Vento*³⁵, do jornalista Camões Filho, esses lugares eram uma espécie de fazendas-prisão instaladas no interior de São Paulo. O maior desses campos ficava em Pirassununga, na região central do Estado, onde entre 1944 e 1945 ficaram confinados 244 alemães. Além dessa unidade, havia outras três em São Paulo (Ribeirão Preto, Pindamonhangaba e Guaratinguetá) e mais seis espalhadas pelos Estados do Rio de Janeiro, Pernambuco, Minas Gerais, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

³⁴ QUINTANEIRO, Tânia. *O mercado farmacêutico brasileiro e o esforço de guerra norte-americano*. IN: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 29, 2002. <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/325.pdf>. Acessado em julho de 2007.

³⁵ Citado por Fábio Galvão em *Campos de Concentração no Brasil*. IN: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0292c.htm>. Acesso em julho de 2007.

Segundo Camões Filho, a idéia da criação de tais presídios no país partiu de um oficial brasileiro que, após ter contato com as notícias sobre os campos de concentração para os judeus na Alemanha, considerou interessante a implantação dos mesmos contra os inimigos brasileiros. A partir dessa idéia, um tanto disparatada, o governo brasileiro, após a entrada na Segunda Guerra Mundial, confiscou um navio alemão, o *Windhuk*, que estava ancorado em Santos desde 1939, fugido da marinha inglesa, e seus tripulantes foram enviados para o campo de Pirassununga.

Ao contrário do que acontecia nos confinamentos judeus, os prisioneiros alemães tinham uma vida tranqüila no Brasil. Eles podiam cultivar hortas, praticar esportes e fazer compras na cidade, desde que acompanhados de guardas brasileiros, mas não tinham acesso a notícias de seu país de origem, seja sob formas de cartas ou jornais. Não há registro de mortes ou maus-tratos causados aos alemães nos campos de concentração a eles destinados, segundo Camões Filho. Após o fim da guerra, a maior parte dos ex-prisioneiros optou por ficar no Brasil e aqui formaram uma das colônias mais fortes e influentes, principalmente nas regiões Sudeste e Sul do país.

De volta ao filme, é importante observar que, ao fugir de ambas as opções dadas aos imigrantes pelo governo brasileiro, Johann opta por outra ainda mais pesada. Ele embarca em um trem que leva retirantes para atuar como “soldados da borracha” na Amazônia, àquele tempo considerado um dos últimos recursos diante da implacabilidade da fome e seca crônicas. O trem, de condições precárias, com seus passageiros de faces assustadas, pouco esperançosas, ecoa, ironicamente, o mesmo tipo de veículo que conduziu centenas de famílias judias aos confinamentos europeus.

5.3.4 O cinema dentro do filme

O fascínio exercido pelo cinema é outro destaque em *Cinema, Aspirinas e Urubus*. A cada parada em uma nova cidade, dezenas de sertanejos acorrem às projeções de pequenos filmes comerciais de 16 mm exibidos por Johann. Essas pessoas não teriam oportunidade de ver uma exibição cinematográfica que não daquela forma, tanto nos idos de 1942 quanto nos dias atuais. O resultado financeiro dessas sessões é imediato no filme: após cada exibição, várias caixinhas do remédio são vendidas, “até para gente que nunca tinha tido dor de cabeça na vida”, como comenta o mascate alemão em uma dada cena. O *jingle* “O fim de todos os males”, que é ouvido no início do filme, é usado de forma irônica pelo diretor para sugerir um efeito placebo do medicamento: aplacar a fome da população sertaneja, pelo menos durante aquelas exibições.

Este “filme dentro do filme”, exibido pelo mascate alemão, mescla imagens de cinejornais produzidas entre os anos 30 e 40, com peças publicitárias da *Chimica Bayer*. São imagens de paisagens do Rio de Janeiro, do carnaval e de outras festas populares na capital da época, com mensagens que exaltam a alegria e a vivacidade do povo brasileiro.

Ao comprarem as caixinhas de aspirinas, os sertanejos figurativamente também compram um passaporte para a pujança da Capital Federal, as oportunidades, as belas paisagens. A seqüência em que Ranulpho coloca um de seus braços em frente à projeção e vê a imagem da cidade do Rio de Janeiro projetada nele é metafórica e melodramática: seu sonho estava, literalmente, “em suas mãos”.

Ao contrário de outros *road movies* brasileiros produzidos nesta década, *Cinema, Aspirinas e*

Urubus é o primeiro a deixar a paisagem em segundo plano e focalizar como centro da narrativa o veículo e as pessoas que o ocupam. A relação interior/exterior do veículo é de desafio para Ranulpho, e de admiração esperança respeitosa para Johann. Por oferecer uma riqueza tão grande de interpretações, o filme “é uma obra única e quase inaugurante do cinema atual³⁶”.

³⁶ Op cit, p.67

CONCLUSÃO



Com esta dissertação concluímos que existem grandes diferenças entre o que se conhece por *road movie* e os filmes de estrada do cinema brasileiro. Ainda que alguns elementos se reafirmem, é inegável que as semelhanças entre os filmes deste gênero nos Estados Unidos e em nosso país são apenas aparentes. Ao longo de sua história, houve uma apropriação dos road movies pelo cinema brasileiro, culminando em um subgênero, “o filme de estrada brasileiro”, ainda que seja cada vez mais controversa a divisão em gêneros neste momento da ciência cinematográfica.

Enquanto vivemos numa sociedade que foi construída com base num enraizamento ou numa busca de reafirmação dessas raízes, os norte-americanos, em contraste, não conviveram ao longo de sua história cultural com esse dilema, uma vez que “não possuem raízes”, conforme aponta Baudrillard³⁷. Por isso, a importância dada à estrada lá é bastante diferente da dada aqui: no nosso cinema e em nossa cultura, ela é um meio para nos conduzir às cidades, enquanto na deles, as cidades são áreas povoadas que cercam as estradas, desde o início, o coração disperso de um país.

No período estudado por essa dissertação, podemos concluir que o uso de elementos do gênero de road movie culminaram em filmes de estrada totalmente diferenciados dos norte-americanos e que refletam os diversos momentos históricos brasileiros. Assim, nos anos 60, tivemos uma nova geração de cineastas que movida pelos sentimentos pulsantes da época, parte em busca de uma forma autêntica de retratar o povo brasileiro; uma forma nacional e popular de mostrar o país.

Nos anos 70, o cinema teve um papel de campo de reflexão para a política da ditadura atuante naquele momento e da política do “Brasil Grande sem amarras para o crescimento”. Tanto *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky, Brasil, 1974) quanto *Bye-bye, Brasil* (Carlos Diegues, Brasil, 1979) desmitificam esta crença, denunciando, cada um ao seu modo, os

³⁷ BAUDRILLARD, Jean. *América*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

desmandos do desenvolvimentismo.

Depois do ocaso nos anos 80, os anos 90 trouxeram a Retomada do cinema brasileiro, novas políticas de fomento e produção, os filmes de estrada voltam ao centro de uma cinematografia novamente interessante. Influenciado por grandes diretores clássicos e pelo Cinema Novo, o diretor brasileiro Walter Salles realizou duas obras decisivas: *Terra Estrangeira* (1995), em que o “elemento exterior”, ou seja, a imigração de um casal de jovens para a Europa e suas viagens por Portugal e Espanha, reflete a desilusão do povo brasileiro que teve seu estopim no *impeachment* de Fernando Collor de Mello, em 1992; já em *Central do Brasil* (1998), Salles faz da jornada de uma mulher de meia-idade e um menino em busca do pai uma reflexão sobre a busca de um país puro incrustado no sertão, passando pelas jornadas pessoais de cada um dos personagens, o que culminou em um dos filmes mais paradigmáticos dos últimos anos.

Na opinião de alguns críticos e teóricos consultados nesta dissertação, nos anos 2000, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil, 2002) encerra a Retomada e dá início a uma nova fase da cinematografia brasileira. Crescem as co-produções, a linguagem é influenciada (e influencia a publicidade) e surge uma relação mais estreita entre TV e cinema através do surgimento de produções amparadas por grandes *broadcastings*, como a TV Globo.

Diretores iniciantes, como Vicente Amorim, fazem filmes em que se retoma a questão da busca do mar e das possibilidades que ele representa, questão essa tão cara à cinematografia brasileira. Entretanto, o filme *No Caminho das Nuvens* (2002) falha por usar certas referências de maneira óbvia, e usar, de forma errônea, uma linguagem de videoclipe em algumas seqüências. A reflexão sobre a migração, mesmo fazendo uso da bonita história da viagem de bicicleta, perde fôlego ao repisar estereótipos, como o do jovem que encontra trabalho na construção civil ou do migrante que sonha em voltar a migrar.

Por outro lado, nesta década também surgem diretores com olhares mais reflexivos sobre a realidade brasileira e em busca de filmes que, além do artesanato visual, também contenham boas histórias, como Marcelo Gomes, que realizou o emblemático *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Brasil, 2005). Filme de estrada atípico dentro da tradição brasileira, o filme centra sua

ação no sertão, e não no deslocamento litoral-interior. O embate entre o elemento estrangeiro e o elemento local volta a ser mostrado, desta vez, de uma maneira poética, com poucos diálogos, mas totalmente eficiente.

Ao fim desta dissertação, acreditamos que o *road movie* foi incorporado e reinterpretado pelo cinema brasileiro, através de filmes que se utilizam da estrada como espaço diegético de uma forma completamente distante àquela apontada pelos representantes clássicos daquele gênero. Frutos de uma cultura distante, que ora questiona e ora reafirma o desenraizamento da modernidade, os filmes de estrada brasileiros constituem um corpus à parte dentro da cinematografia mundial.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA GERAL

ACEVEDO, Ernesto Muñoz. *Sex, Class, and Mexico in Alfonso Cuarón's Y Tu Mamá También*. In: Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies. Disponível em: http://muse.jhu.edu/demo/film_and_history/v034/34.1acevedo-munoz.html. Acesso em: 10 de março de 2005.

AVELLAR, Jose Carlos. *A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

BENTES, Ivana. *Cosmética da fome' marca cinema do país*. In: Jornal do Brasil Online. Disponível em: http://jbonline.terra.com.br/destaques/glauber/glaub_arquivo4.html. Acesso em: 20 de maio de 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. *A Dramaturgia de uma sociedade anômica*. In: Revista Cinemais, número extra, Festival de Brasília de 1997, pp. 9 a 16.

BONFIN, Manoel. *A América Latina - Males de Origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas Latino-Americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CAKOFF, Leon. *Gabriel Figueroa - O mestre do olhar*. São Paulo: Edições da Mostra, 1995.

CANIZAL, Eduardo Peñuela (org). *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CHANAN, Michael. *Latin American Cinema in the 90's. Representational Space in Recent Latin American Cinema*. Disponível em: <http://www.mchanan.dial.pipex.com/page3.htm>. Acesso em 14 de fevereiro de 2005.

CHUMANN, Peter B. *Historia del cine latino-americano*. Buenos Aires, Editora Legasa, 1988.

COELHO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no Século XIX: Tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp, 1999.

COHAN, Steve e HARK, Ina Rae. *The Road Movie Book*. Londres: Ed. Routledge, 1997.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Ática, 2000.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos - um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp, 1994.

-----, *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

FILHO, José Rocha. *Vestígios de um país*. IN: Revista Trópico. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2784,1.shl>. Acesso em 20 de maio de 2006.

GALEANO, Eduardo. *As Veias Abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GALVÃO, Fábio. *Campos de Concentração no Brasil*. In: Revista Novo Milênio Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0292c.htm>. Acesso em julho de 2007

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Metamorfoses do Sertão*. In: Estudos Avançados vol.18 nº 52. São Paulo, dez. 2004

GETINO, Octávio. *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

HERMANNNS, Ute. Walter Salles – *A Viagem no Cinema Brasileiro*. Cinemais nº 17, maio/junho 1999, pp. 119-134.

JÚNIOR, Benjamin Abdalla (org). *Margens da Cultura – Mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

KEITH, Barry (org). *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, 1993.

LADERMAN, David. *Driving visions: exploring the road movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Pode-se falar em gêneros na televisão?* In: Revista FAMECOS, nº 10. Porto Alegre: junho de 1999.

MARTIN, Michael. *New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State University Press, Vol. I, 1997.

-----*New Latin American Cinema. Studies of National Cinemas*. Detroit: Wayne State

University Press, Vol. I, 1991.

MC CORNICK, Richard W. "The Writer in Film: Wrong Move." In: *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*/Roger F. Cook (organização) and Gerd Gemunden, pp. 89-109. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

METZ, Christian. *A Análise das Imagens*. Petrópolis: Vozes, 1974.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada – Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90*. São Paulo, Editora 34, 2002.

-----*A utopia no Cinema Brasileiro – Matrizes, Nostalgia, Distopias*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

NEALE, Stephen. *Genre*. Londres: BFI, 1980.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo – Um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). *Le Cinéma Brésilien*. Paris: Centre Pompidou, 1987.

-----*O Cinema na América Latina, Longe de Deus e Perto de Hollywood*. Coleção Universidade Livre. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

PEREIRA, C. A. M. *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PICK, Zuzana, M. *The New Latin American Cinema – A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

QUINTANEIRO, Tânia. *O mercado farmacêutico brasileiro e o esforço de guerra norte-americano*. IN: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 29, 2002. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/325.pdf>. Acesso em julho de 2007.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Senac, 1997.

RAMOS, Fernão (org). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

-----*O Esgotamento de uma Estética*. IN: Revista Imagens, no 7, Campinas, 1996, pp. 98-99.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro – Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro – A Formação e o Sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALLES, Walter. *Walter Salles Interviews Four Argentine Filmmakers*. In: Framework. v. 44, nº 1, pp. 65-69. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2003.

SARGEANT, Jack e WATSON, Stephanie. *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*. New York: Creation Books, 1999.

SENRA, Stella. *Pelo retrovisor: a nostalgia em Cinema, Aspirinas e Urubus, de Marcelo Gomes*. In: Revista Sinopse, nº 11, ano VIII, setembro de 2006.

SHAW, Deborah. *Contemporary Cinema of Latin America: 10 Key Films*. Nova York; Londres: The Continuum International Publishing Group, 2003.

VALENTE, Eduardo. *O primado da ficção*. In: Revista Contracampo. Disponível em: www.contracampo.com.br/75/cinemaaspirina.htm. Acesso em junho de 2007.

VALERO, Carlos Gómez. *Une proposition déplace – les lignes de travers du gouvernement cherchent à dissoudre l'IMCINE*. In: Cinemas de Latin Amerique. Toulouse: 2003, ed. 12.

VÁRIOS AUTORES. *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/urubus/>. Acesso em junho de 2007.

VÁRIOS AUTORES. *Colección Cisneros*. Disponível em: www.coleccioncisneros.org/. Acesso em junho de 2007.

VÁRIOS AUTORES. *Musée du Louvre*. Disponível em: <http://www.louvre.fr/>. Acesso em junho de 2007.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FILMOGRAFIA

A Grande Jornada (1930), dir. Raoul Walsh, com John Wayne, Marguerite Churchill, El Brendel, Tully Marshall, Tyrone Power, David Rollins, Frederick Burton, Charles Stevens, Russell Powell e Helen Parrish.

A História Real (Estados Unidos, 2000). dir. David Lynch, com Sissy Spacek, Jane Galloway Heitz, Joseph A. Carpenter, Donald Wiegert, Richard Farnsworth, Tracey Maloney, Dan Flannery, Jennifer Edwards-Hughes, Ed Grennan, Jack Walsh, Gil Pearson, Barbara June Patterson, Everett McGill e Anastasia Webb.

Alice nas cidades (Alemanha, 1974), dir. Wim Wenders, com Rüdiger Vogler, Yella Rottländer, Lisa Kreuzer, Edda Köchl, Ernest Boehm, Sam Presti, Lois Moran, Didi Petrikat, Hans Hirschmüller e Sibylle Baier.

Árido Movie (2005), dir. Lírio Ferreira, com Guilherme Weber, Giulia Gam, Gustavo Falcão, Selton Mello, Mariana Lima, José Dumont, Suyane Moreira, Luiz Carlos Vasconcelos, Aramis Trindade, Matheus Nachtergaele, Maria de Jesus Bacarelli, Renata Sorrah, Paulo César Pereio, Magdale Alves e José Celso Martinez Corrêa.

As Vinhas da Ira (1940), dir. John Ford, com Charley Grapewin, Dorris Bowdon, Eddie Quillan, Frank Sully, Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, John Qualen, O.Z. Whitehead e Russell Simpson.

Bombón el Perro (2004), dir. Carlos Sorín, com Juan Villegas, Walter Donado, Micol Estévez, Kita Ca, Pascual Conditto, Claudina Fazzini, Carlos Rossi, Mariela Díaz, Rosa Valsecchi, Sabino Morales e Rolo Andrada.

Bye-bye, Brasil (1979), dir. Carlos Diegues, com José Wilker, Betty Faria, Fábio Junior, Zaira Zambelli, Jofre Soares, José Maria Lima, Emmanuel Cavalcante, Rinaldo Gines, Marieta Severo, José Carlos Lacerda, Marcus Vinícius e Príncipe Nabor.

Butch Cassidy and the Sundance Kid (Estados Unidos, 1969), dir. George Roy Hill, com Paul Newman, Robert Redford, Katharine Ross, Strother Martin, Henry Jones, Jeff Corey, George Furth, Cloris Leachman, Ted Cassidy, Kenneth Mars, Donnelly Rhodes, Jody Gilbert, Timothy Scott, Don Keefer e Charles Dierkop.

Carlota Joaquina, Princesa do Brasil (Brasil, 1995), dir. Carla Camurati, com Marco Nanini, Marieta Severo, Ludmila Dayer, Antônio Ajujama, Maria Fernanda, Eliana Fonseca, Beth Goulart, Thales Pan Chacon, Vera Holtz, Bel Kutner, Ney Latorraca, Aldo Leite, Norton Nascimento, Marcos Palmeira, Chris Hieatt e Maria Ceíça.

Central do Brasil (1998), dir. Walter Salles, com Fernanda Montenegro, Vinícius de Oliveira, Marília Pêra, Soia Lira, Othon Bastos, Otávio Augusto, Stela Freitas, Matheus Nachtergaele e Caio Junqueira.

Cidade Baixa (Brasil, 2005), dir. Sérgio Machado, com Wagner Moura, Lázaro Ramos, Alice Braga, Harildo Deda, Maria Menezes, João Miguel, Débora Santiago, Valéria, José Dummont e Dois Mundos.

Cidade de Deus (Brasil, 2002), dir. Fernando Meirelles e Kátia Lund, com Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Phellipe Haagensen, Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Jefechander Suplino, Alice Braga, Emerson Gomes, Edson Oliveira, Michel de Souza, Roberta Rodrigues, Luís Otávio e Maurício Marques.

Deus é Brasileiro (Brasil, 2003), dir. Carlos Diegues, com Antônio Fagundes, Wagner Moura, Paloma Duarte, Hugo Carvana, Stephan Nercesian, Bruce Gomlevsky, Castrinho, Chico de Assis, Susana Werner e Toni Garrido.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Brasil, 1964), dir. Glauber Rocha, com Geraldo Del Rey, Othon Bastos, Maurício do Vale, Yoná Magalhães, Lídio Silva e Sônia dos Humildes.

Easy Rider (Estados Unidos, 1969), dir. Dennis Hopper, com Peter Fonda, Dennis Hopper, Antonio Mendoza, Phil Spector, Mac Mashourian, Warren Finnerty, Tita Colorado, Luke Askew, Luana Anders, Sabrina Scharf, Robert Walker Jr., Sandy Brown Wyeth, Robert Ball, Carmen Phillips e Ellie Wood Walker.

El Viaje (Argentina, 1990), dir. Fernando Solanas, com Ulises Dumont, Arturo Julio Chávez, David, Walter Quiroz, Dominique Sanda, Fito Paez, Ricardo Bartis, Carlos Carella, Franklin Caicedo, Chiquinho Brandão, Ángela Correa, Juana Hidalgo e Fernando Siro.

Família Rodante (Argentina, 2004), dir. Pablo Trapero, com Liliana Capurro, Graciana Chironi, Ruth Dobel, Federico Esquerro, Bernardo Forteza, Laura Glave, Leila Gómez, Nicolás López, Sol Ocampo, Marianela Pedano, Carlos Resta e Raul Viñona.

Iracema, uma transa amazônica (Brasil, 1974), dir. Jorge Bodansky e Orlando Senna, com Edna de Cássia, Paulo César Pereio, Conceição Senna, Rose Rodrigues, Fernando Neves, Sidnei Piñon, Natal, Elma Martins, Wilmar Nunes e Lúcio dos Santos.

La ilusión viaja en tranvía (México, 1953), dir. Luis Buñuel, com Lilia Prado, Carlos Navarro, Fernando Soto "Mantequilla", Agustín Isunza, Miguel Manzano, Guillermo Bravo Sosa, José Pidal e Felipe Montoya.

La Película del Rey (Argentina, 1986), dir. Carlos Sorín, com Villanueva Cosse, Roxana Berço,

Ana María Giunta, David Llewellyn, Miguel Dedovich, María Lía Paranho, Ricardo Hamlin, Rubén Patagônia, César García, Carlos Rivki, Sergio Raso e Hilda Rey

Lisbela e o Prisioneiro (Brasil, 2003), dir. Guel Arraes, com Selton Mello, Débora Falabella, Virginia Cavendish, Bruno Garcia, Tadeu Mello, André Mattos, Livia Falcão, Marco Nanini, Paula Lavigne e Aramis Trindade.

Los Muertos (Argentina, 2004), dir. Lisandro Alonso, com Argentino Vargas.

Martin (Hache) (Argentina, 1997), dir. Adolfo Aristarain, com Federico Luppi, Juan Diego Botto, Eusebio Poncela, Cecilia Roth, Sancho Gracia e Ana María Picchio.

No Caminho das Nuvens (Brasil, 2003), dir. Vicente Amorim, com Cláudia Abreu, Wagner Moura, Ravi Ramos Lacerda, Manoel Sebastião A. Filho, Felipe N.S. Rodrigues, Cícera C.Almino de Lima, Cícero Wallyson, Cícero Wesley Ferreira, Cláudio Jaborandy, Sidney Magal, Franciulli Luciano, Carol Castro, Caco Monteiro, Laís Corrêa e Fábio Lago.

O Ano Passado em Marienbad (França, 1961), dir. Alain Resnais, com Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, Luce Garcia-Ville, Hélène Kornel, François Spira, Karin Toche-Mittler, Pierre Barbaud, Wilhelm von Deek, Jean Lanier, Gérard Lorin, Davide Montemuri, Gilles Quéant, Gabriel Werner e Françoise Bertin.

Os Incompreendidos (França, 1959), dir. François Truffaut, com Pierre Repp, Patrick Auffray, Jeanne Moreau, Jean-Pierre Léaud, Jean-Claude Brialy, Guy Decomble, Claire Maurier e Albert Rémy.

Profundo Carmesí (México, 1996), dir. Arturo Ripstein, com Daniel Giménez Cacho, Regina Orozco, Marisa Paredes, Verónica Merchant, Julieta Egurrola, Patricia Reyes Spíndola, Rosa Furman, Alexandra Vicencio, René Pereyra, Alejandra Montoya, Sherlyn González, Giovanni Florido, Bianca Florido, Álvaro Carcaño e Gastón Melo.

Que Viva México! (México, 1932), dir. Serguei Eisenstein, com Martín Hernández, Isabel Villaseñor, Julio Saldívar, Félix Balderas, Raúl de Anda, David Liceaga, Lupita Gallardo e Maruja Griffel.

Rastros de Ódio (Estados Unidos, 1956), dir. John Ford, com John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood, John Qualen, Olive Carey, Henry Brendon, Ken Curtis e Harry Carey Jr.

Salón México (México, 1948), dir. Emílio Fernández, com Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Roberto Cañedo, Mimí Derba, Carlos Múzquiz, Fanny Schiller, Estela Matute, Silvia Derbez, José Torvay, Maruja Grifell e Hernán Vera.

Subida al Cielo (México, 1951), dir. Luis Buñuel, com Lilia Prado, Carmen González, Esteban Márquez, Luis Aceves Castañeda, Manuel Donde, Roberto Cobo, Paz Villegas, Beatriz Ramos, Paula Rendón, Víctor Pérez e Gilberto González.

Thelma & Louise (Estados Unidos, 1991), dir. Ridley Scott, com Susan Sarandon, Geena Davis, Harvey Keitel, Michael Madsen, Christopher McDonald, Stephen Tobolowsky, Brad Pitt, Timothy Carhart, Lucinda Jenney, Jason Beghe, Marco St. John, Sonny Carl Davis, Ken Swofford, Shelly Desai e Carol Mansell.

Terra Estrangeira (Brasil, 1995), dir. Walter Salles e Daniela Thomas, com Fernando Alves Pinto, Fernanda Torres, Alexandre Borges, Laura Cardoso, Tchély Karyo, João Lagarto, Luis Mello, Beth Coelho e Gerald Thomas.

Umberto D (Itália, 1952), dir. Vittorio de Sica, com Carlo Battisti, Maria-Pia Casilio, Lina Gennari, Ileana Simova, Elena Rea e Memmo Carotenuto.

Vidas Secas (Brasil, 1963), dir. Nelson Pereira dos Santos, com Átila Iório, Genivaldo Lima, Gilvan Lima, Orlando Macedo, Maria Ribeiro, Jofre Soares, Pedro Santos, Maria Rosa, José Leite, Antônio Soares, Clóvis Ramos, Gilvan Leite, Inácio Costa, Oscar Souza, Vanutério Maia, Arnaldo Chagas, Gileno Sampaio, Manoel Ordônio, Moacir Costa e Walter Monteiro.

Y Tu Mamá También (México, 2001), dir. Alfonso Cuarón, com Ana López Mercadom Diego Luna, Gael García Bernal, Nathan Grinberg, Verónica Langer María Aura, Arturo Rios, Andrés Almeida, Diana Bracho, Emilio Echevarría, Marta Aura, Maribel Verdú, Juan Carlos Remolina e Liboria Rodríguez.