DIMENSÕES TRANSCULTURAIS DO GÊNERO AUDIOVISUAL[1]
Argumentos para uma Pesquisa sobre o Filme de Estrada

Samuel Paiva[2]

***Resumo**: Este trabalho consiste na apresentação de argumentos para uma pesquisa teórica e histórica sobre os gêneros audiovisuais, considerando a circulação dos seus sentidos culturais em um contexto de globalização. Em tal perspectiva, reúne premissas fundamentadas no conceito de "transculturação" para questionar o filme de estrada como tradução do road movie, levantando como hipótese a desconstrução das matrizes eurocêntricas do gênero.*

***Palavras-Chave:** 1. Gênero Audiovisual 2. Filme de Estrada 3. Transculturação*

Em um clássico estudo de André Bazin – intitulado "O *western* ou o cinema americano por excelência" (BAZIN, 1991, p. 200) –, o crítico francês questiona por que populações tão diversas, tais como árabes, latinas, germânicas, etc., reiteram o sucesso desse gênero de maneira universal, embora em geral esteja em questão nesses filmes a evocação do nascimento dos Estados Unidos. Bazin responde à sua própria pergunta reconhecendo na origem do *western* uma ética da epopéia e mesmo da tragédia. Essa ética, ele afirma, revela-se na grandeza sobre-humana dos heróis, na composição da imagem a reiterar o conflito entre o homem e a natureza, na simplicidade de um mundo cuja moral não duvida diante da necessidade de discernir entre o bem e o mal, que são elementos simples, mas fundamentais. É esta simplicidade, aliás, que permite a perpetuação do *western*, que traz consigo o eco de outras narrativas igualmente simples. E assim Bazin chega a um termo para a sua (nossa) questão, afirmando que "essa grandeza ingênua que os homens mais simples de todos os climas – e as crianças – reconhecem no *western*" ocorre porque "os heróis épicos e trágicos são universais" e nesse sentido "a marcha para o Oeste é nossa Odisséia" (BAZIN, 1991, p. 206).

Estas idéias de Bazin foram lançadas no referido texto, cuja primeira edição data de 1953. Mas até hoje elas constituem um ponto de inflexão relevante no contexto dos questionamentos que vários teóricos e historiadores vêm incrementando a respeito dos

---

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Cultura das Mídias", do XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.
[2] Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: samuelpaiva@ufscar.br.

gêneros audiovisuais, pensando não só sobre o *western* e sobre o seu herdeiro direto, o *road movie*, mas também sobre o melodrama, o filme *noir*, os filmes de horror, as comédias, etc. Um exemplo da permanência de tais questionamentos sobre as implicações diversas relacionadas aos gêneros audiovisuais pode ser verificada no contexto contemporâneo a propósito de uma pergunta de Edward Buscombe (2005, p. 318): "É possível desenvolver uma teoria que abrigue todos os gêneros?"

Apesar das dificuldades inerentes a um projeto de concepção teórica e histórica, digamos, universal, dos gêneros, há trabalhos que para isso contribuem significativamente, na medida em que investem no conhecimento sobre questões de comunicação implicadas em diversos âmbitos das ciências sociais. Nesse caminho, Sarah Berry-Flint, por exemplo, observa alguns "problemas de definição" relacionados aos gêneros audiovisuais (BERRY-FLINT, 1999, p 26). Na verdade, a autora aproxima-se da mesma preocupação de Edward Buscombe, ao levantar uma série de perguntas relacionadas à possível compreensão dos gêneros em uma perspectiva universal, interrogando suas dimensões de vinculação ideológica com setores da indústria de entretenimento, suas manifestações de imaginação popular associadas a certas hegemonias nos hábitos de audiência, seus modelos estilísticos e narrativos, etc. E ainda que não feche essas questões com respostas conclusivas, admite que elas estão orientadas para um caminho no qual os gêneros podem ser considerados na perspectiva de uma relação interdependente entre público, indústria e texto. Para os propósitos deste trabalho sobre o filme de estrada, um dos aspectos mais relevantes levantados pela autora diz respeito ao seguinte: na compreensão de Berry-Flint os gêneros apresentam sentidos culturais específicos, ainda que via de regra sejam parte de uma produção e de uma recepção de dimensões mundiais, em razão, sobretudo, da internacionalização da produção hollywoodiana. Ou seja, assim como fizera Bazin, mas partindo de outros pressupostos para além da dimensão mítica que caracteriza a visão baziniana de gêneros como o *western*, Berry-Flint observa questões relacionadas à circulação transcultural dos gêneros. Como afirma:

> Na medida em que as indústrias culturais expandem seu alcance global, questões relacionadas à circulação transcultural dos gêneros tornam-se cada vez mais centrais

> para a compreensão da maneira como o sentido cinemático é construído e "traduzido" (BERRY-FLINT, 1999, p. 26).[3]

Não seria inapropriado, portanto, deduzir que a autora propõe uma espécie de método, cuja capacidade de levar um pesquisador à compreensão sobre as dimensões universais dos gêneros, no sentido de uma percepção de suas contextualizações transculturais, consiste justamente na investigação dos problemas relacionados à percepção dos códigos, das matrizes, dos sistemas de comunicação deslocados de um contexto a outro, levando-se em conta os diversos sentidos culturais específicos.

É este o ponto a partir do qual vou partir para o detalhamento da problemática relacionada às dimensões transculturais do filme de estrada, especialmente, ao questioná-lo como *tradução* do *road movie*. A própria expressão "*road movie*" constitui um dentre os vocábulos de origem inglesa que, diante da possibilidade de tradução para o português, resiste veementemente, a exemplo do que acontece com tantos outros anglicismos incorporados no campo cultural da língua portuguesa. Essa dificuldade de tradução pode ser pensada justamente como um sintoma de uma série de implicações colocadas no âmbito das relações *transculturais*.

Em síntese, a noção de *transculturação*, tal como ela aqui será trabalhada, remete-se a uma área de estudos das ciências sociais que concebe a idéia de uma transformação mútua de culturas, no contato entre elas. O conceito é debatido por diversos autores, mas encontra em Octavio Ianni um dos seus formuladores mais instigantes (IANNI, 2000, pp. 91-119). Colocando em questão, por exemplo, o conceito de "nacional" (identidade nacional, cultura nacional, etc.), Ianni volta seu interesse para as possibilidades de contato, intercâmbio, permuta, mestiçagens, hibridismos entre diversos países, nações, culturas. Em tal perspectiva, o autor compreende a globalização como um processo que extrapola o ocidentalismo e o orientalismo, incluindo a influência das culturas africana, indo-americana e afro-americana em todo o mundo. Nesse caminho, procura desmontar o projeto (moderno) de ocidentalização mundial construído a partir da Europa e dos Estados Unidos – o modelo "eurocêntrico" (SHOHAT; STAM, 1994) –, propondo outra perspectiva de observação dos fenômenos sociopolíticos, econômicos e culturais. Assim convém observar que, mesmo estando o

[3] Minha tradução do seguinte trecho do texto citado: "*As the culture industries rapidly expand their global reach, questions of the cross-cultural circulation of genres become increasingly central to an understanding of how cinematic meaning is constructed and 'translated'.*"

conceito de *transculturação* aberto à discussão, certamente é viável utilizá-lo para fundamentar um debate acerca de relações internacionais ou de construção de identidades culturais, sobretudo, no contexto neocolonial do pós-Segunda Guerra Mundial, quando a indústria cultural amplifica suas proporções transnacionais.

A idéia de *transculturação*, portanto, pode dialogar com o sentido de *tradução* proposto por Berry-Flint, mas indicando a possibilidade de uma mão-dupla no movimento dos sentidos culturais universais e específicos, tanto partindo do *road movie* em direção ao filme de estrada como o contrário, partindo do filme de estrada em direção ao *road movie*, estando um dos termos relacionado à cultura eurocêntrica (o *road movie*) e o outro, à produção audiovisual do Brasil (o filme de estrada), ambos como parte de um mundo globalizado.

Como formular premissas à compreensão dos sentidos transculturais aí colocados?

De fato os *road movies* estão fortemente vinculados ao imaginário dos Estados Unidos. Além dos *westerns*, outra de suas fontes fundamentais é a literatura Beat. *On the road* (publicado pela primeira vez em 1957), de Jack Kerouac, nesse sentido, é um ícone. Está intrinsecamente relacionado à idéia de rebelião contra uma sociedade opressiva, cujas normas são conservadoras. As inúmeras viagens de Sal Paradise e Dean Moriarty, de um lado ao outro da nação, apresentam os fundamentos da contracultura que vai se afirmar nos anos 1960. Suas viagens têm como propósito a própria viagem, como saída do *establishment*. Não há nos percursos desses personagens efetivamente uma direção ou destino, mas o envolvimento com uma paisagem em movimento, signo de oposição à estabilidade dos valores tradicionais, envolvidos com a família, com a ética protestante associada ao trabalho, com as pretensões materialistas da classe média. No âmbito de suas pretensões existenciais, o automóvel, antes de significar a aquisição de bens e *status*, vincula-se a um ideal de liberdade e permanente transformação. A estrada, em vez de conduzir a um local determinado, significa a possibilidade de fugir de espaços inscritos segundo a lógica da civilização industrial, sobretudo as grandes cidades, as metrópoles que são o apogeu do acúmulo capitalista. Ser um *outsider*, assim como os protagonistas de *On the road*, passa a ser, portanto, um parâmetro para toda uma geração de personagens encontrados em *road movies* como *Sem destino* (*Easy rider*, Dennis Hopper, 1967) e *Bonnie & Clyde: uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), freqüentemente reconhecidos como os marcos inaugurais do gênero.

A propósito de um balanço histórico e teórico sobre o *road movie*, um pesquisador como David Laderman (2002), avança com sua reflexão sobre filmes característicos do gênero em questão, incluindo o que considera "a rebelião visionária" dos anos 1960, a "ironia existencial" dos anos 1970 (*Encurralado*, 1971, e *Louca escapada*, 1973, ambos de Spielberg, são exemplos citados entre outros filmes) a "pós-modernidade" dos anos 1980 (*Drugstore cowboy*, de Gus van Sant, 1989; *Coração selvagem*, de David Lynch, 1990), o "multiculturalismo" dos anos 1990 (*Thelma e Louise*, de Ridley Scott, 1991; *Dead man*, de Jim Jarmusch, 1995), concluindo com uma discussão sobre os *road movies* realizados fora dos Estados Unidos, no caso, na Europa (*Morangos silvestres*, Bergman, 1957; *Weekend*, Godard, 1967; etc.). Um aspecto de fato interessante nesse autor e seu livro – *Driving visions: exploring the road movie* – diz justamente respeito às relações que ele estabelece entre os filmes e o contexto de sua realização. Como esclarece o autor, o livro explora a maneira como a evolução histórica do *road movie* como gênero reconfigura e redefine a noção de rebelião no contexto de permanentes transformações existentes no espectro da conformidade. Para tanto, ele considera aspectos diversos relacionados às *formas internas* e às *formas externas* que caracterizam o gênero, de acordo com a metodologia proposta por Buscombe, no texto já referido.

Assim, em termos de estilo e iconografia (formas externas), são apontados muitos pontos cuja recorrência leva às convenções do gênero. Laderman cita, por exemplo, um pesquisador como Timothy Corrigan e sua percepção de que os carros funcionam como extensões mecanizadas do corpo humano. Cita Daniel Lopez a propósito da percepção da estrada como um ambiente no qual as ações centrais têm lugar. Traz a referência de Steve Cohan e Ina Rae Hark e a questão da liberação contra normas sociais hegemônicas, assim como a projeção de uma mitologia americana do Oeste, em uma paisagem atravessada e delimitada pelas rodovias que simbolizam um potencial de aventura, sendo a fronteira um espaço de transição tanto geográfica como também de enfrentamento dos limites entre natureza e cultura. Na chave do *western* em suas vinculações com o *road movie*, Laderman lembra Jack Sargeant e Stephanie Watson e sua percepção do deserto como espaço privilegiado, um lugar vazio onde as imagens se desvanecem em um horizonte inalcançável. Daí porque nesses filmes privilegiam-se movimentos de câmera como o *travelling* e a panorâmica. E as trilhas musicais que acompanham tais movimentos em geral têm um registro *rock'n'roll* condizente com as emoções viscerais da estrada, do movimento, da

velocidade. Sob o ponto de vista dos assuntos e temas (formas internas), Laderman destaca os argumentos desses mesmos autores, que constituem, na verdade, as principais referências da pesquisa sobre o *road movie* no contexto norte-americano. Ele observa em termos de formas internas questões como: um potencial de alienação romantizada; o desafio à identidade uniforme de uma cultura nacional; uma narrativa orientada por duplas de amigos ou amantes; a procura de liberdade na estrada como fuga a um passado doloroso; a referência das narrativas picarescas e sua quebra do circuito início-meio-fim; a articulação da interface homem-máquina e entre homem e tecnologia; a contracultura, com sua cultura do sexo, drogas e *rock'n'roll*, etc.

Como se vê, o objetivo de Laderman – pensar a tensão rebelião-conformidade por ele associada aos *road movies* – é elaborado no cotejo com vários outros pesquisadores. Mas é oportuno sublinhar justamente o *contexto* norte-americano que define o referencial para as análises empreendidas por todos eles. Ora, é certo que, embora expliquem várias dimensões sobre o gênero em pauta, esses estudos, ao se restringirem à produção e à recepção norte-americanas, não chegam a explorar experiências empreendidas por outros cinemas, a não ser eventualmente de maneira tangencial.

Entretanto, como afirmava há pouco Berry-Flint, é justamente a observação dos diversos textos e contextos que pode constituir um caminho oportuno, no sentido de permitir o conhecimento quanto às questões de circulação transcultural do gênero, no nosso caso específico, favorável a uma compreensão abrangente da transculturação do filme de estrada. Assim, no esforço de superar o "hollywood-centrismo", problema bem detectado por Robert Stam quando ele propõe "alguns interrogantes sobre autoria e gênero" (STAM, 2003, p. 144), torna-se fundamental o questionamento sobre as implicações tanto teóricas quanto históricas encontradas em textos e contextos existentes para além dos limites eurocêntricos.

Aqui, no caso, o ponto de partida diz respeito a uma reflexão sobre o filme de estrada, considerando-se a produção audiovisual brasileira em perspectiva transcultural. A propósito, as propostas de Sarah Berry-Flint, Robert Stam e de Octavio Ianni coincidem em grande medida com o pensamento de Jean-Claude Bernardet quando, no livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, ao estudar gêneros característicos do cinema dos primeiros tempos – os filmes cantantes, os filmes criminais e os filmes de revista –, ele questiona, em um capítulo intitulado "de recortes e de contextos" (BERNARDET, 1995, pp. 65-126), em que medida considerar esses gêneros exclusivamente no âmbito nacional não constitui uma

perspectiva redutora para o conhecimento possível sobre eles. Falando a propósito dos filmes criminais, por exemplo, Bernardet critica os historiadores que tendem a enxergar o significativo sucesso de películas inspiradas em crimes ocorridos no Rio de Janeiro ou em São Paulo como resultado do caráter *local* de tais acontecimentos. O público, nesse caso, procuraria as salas de exibição por ter sido previamente estimulado pela imprensa a satisfazer a curiosidade sobre a história dos crimes ocorridos na cidade. Nessa perspectiva, aliás, Bernardet indica claramente a necessidade de se observar o circuito multimidiático – no caso, imprensa, teatro e cinema – como estratégia de conhecimento sobre a dinâmica cultural daquela época. Mas, além disso, ele apresenta argumentos favoráveis a uma percepção internacionalizada do problema. Pensando, por exemplo, em filmes realizados no Brasil em 1908 – como as duas produções sobre *O crime da mala* (Empresa Cinematográfica Paulista, Empresa F. Serrador) e as duas sobre *A mala sinistra* (Photo-Cinematophia Brasileira, Ferrez e Filho) –, ele afirma que, para além do contexto brasileiro, os filmes criminais também foram bem-sucedidos na Inglaterra (cita como exemplo, dentre outros, *The life of Charles Peace*, Haggar, 1905), na França (*L'Histoire d'un crime*, Zecca, 1900) e nos Estados Unidos (*The great train robbery*, Edwin S. Porter, 1903):

> Trazer aqui estas referências tem como principal finalidade sugerir que os filmes criminais brasileiros de 1908 não podem ser tomados como fato isolado, mas se enquadram num *gênero* [grifo do autor] cinematográfico que já se manifestava dez anos antes e estava razoavelmente consolidado em 1908. Se o recorte nacional permite estudar estes filmes num determinado nível, num outro é insuficiente e a conexão com a filmografia internacional se impõe (BERNARDET, 1995, p. 88).

Outro ponto discutido no texto *Historiografia clássica do cinema brasileiro* é bem oportuno ao universo dos problemas aqui propostos enquanto estudo do filme de estrada. Diz respeito à questão do *contexto*. Negando a idéia de um contexto genérico relacionado a um dado texto, uma vez que seria impossível a apreensão de um contexto de uma maneira tão abrangente, globalizante, universal, Bernardet propõe que "se em contexto insistimos em falar, ele será um objeto construído após a construção do objeto principal de estudo" (BERNARDET, 1995, p. 112).

Ora, uma vez considerada sua proposta metodológica, qual ou quais seriam os *contextos* favoráveis à compreensão do caráter transcultural do filme de estrada? Em que medida, por exemplo, os filmes de estrada realizados no Brasil poderiam constituir uma referência para a compreensão do gênero *road movie* em uma perspectiva transnacional? Qual ou quais seriam os recortes oportunos à construção de tal objeto?

Na tentativa de fazer esse recorte, é necessário mapear as vertentes – vamos denominá-las "linhas de coerência" (BERNARDET, 1995, p. 61) – que poderiam ser observadas de modo a se estabelecer uma investigação histórica dentro de uma perspectiva que fuja à periodização de corte vertical ou à noção de ciclo. Isso porque, como se sabe, na maior parte das vezes a compreensão sobre a história do cinema brasileiro está marcada por uma orientação que é justamente dada em ciclos: a Bela Época do início do século XX, os ciclos regionais das décadas de 1920 e 1930, a Chanchada, o cinema industrial paulista, o Cinema Novo, o Cinema Marginal, o Cinema da Retomada. Entretanto, esta perspectiva diacrônica constitui somente uma dentre as diversas abordagens possíveis para uma história do cinema no Brasil. Outra possibilidade poderia ser justamente considerar a produção brasileira em relação aos gêneros audiovisuais, de uma maneira transversal, em uma perspectiva sincrônica, de modo a constituir novos objetos da pesquisa histórica no país.

Nesse sentido, existem algumas experiências inovadoras. No caso específico dos gêneros audiovisuais, o grupo que propõe o "cinema de bordas" constitui uma referência, ao pesquisar um cinema brasileiro "invisível", ou seja, um cinema que "permanecia às bordas dos estudos acadêmicos" (LYRA; SANTANA, 2006, p. 5), por estar associado a uma idéia de entretenimento "trivial". Os estudos do grupo estão voltados para gêneros diversos: o filme de ficção científica, a chanchada, o "terror neo-chanchada", o "modo pampa de ser", os filmes de horror, a comédia romântica.

Tendo em vista essas experiências de novos recortes do cinema brasileiro, um ponto de partida para a abordagem do filme de estrada diz respeito à determinação de sentidos culturais específicos assumidos pelo gênero em suas dimensões locais (regional, nacional), sentidos estes que podem vir a constituir linhas de coerência que, por sua vez, à medida que a pesquisa avança, ampliam-se mediante a observação de contextos diversos, digamos, globais. Por esse caminho, é provável que a consideração dos sentidos transculturais seja capaz de favorecer tanto a construção de uma teoria que abrigue todos os gêneros, como sugere Edward Buscombe, como também uma história abrangente do filme de estrada.

No caso do filme de estrada, há um campo de estudos abrangente para tal projeto, que prevê a reflexão sobre territórios, fronteiras, deslocamentos, fluxos migratórios, resistência contra as formas de opressão geopolíticas, tensões entre cidade e campo, metrópole e província, centro e periferia, questionamentos sobre os significados da técnica e da tecnologia na modernidade e na pós-modernidade.[4]

Observando esse panorama de estudos, um aspecto considerável do filme de estrada no Brasil diz respeito justamente aos fluxos de migração, ao êxodo rural debatido pelo modernismo brasileiro em romances como *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, adaptado para o cinema por Nelson Pereira dos Santos, que dirigiu o filme homônimo (1964). Sobre *Vidas secas*, livro e filme definem aspectos temáticos e formais que serão explorados por toda uma produção que aqui poderia ser exemplificada como a linha de coerência "sertão-mar", no caso, como uma proposta deduzida do livro *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, de Ismail Xavier (2007).

Nesta linha de coerência do filme de estrada, serão notáveis aspectos de um deslocamento – do sertão ao mar –, no qual a promessa de felicidade estará sempre associada ao final do percurso. Sintomaticamente, o trajeto se inicia em um momento no qual o automóvel é inexistente, já que Fabiano e Sinhá Vitória (personagens de *Vida secas*) percorrem a estrada a pé. Mas esse percurso se transforma, passando a incluir o carro, o caminhão, o trem, o próprio cinema dentre as tecnologias da modernidade, como podemos observar em um filme recente como *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), que trata, entre outras tantas questões, sobre o êxodo causado por razões diversas, locais e globais: tanto a fome e a falta de perspectiva no sertão do Nordeste brasileiro, dados personificados na figura do personagem Ranulpho, como a crise provocada pela Segunda Guerra Mundial, que acarreta a fuga de pacifistas como o personagem do alemão Johann (PAIVA, 2007).

Qual seria então, como exemplo, um *contexto* favorável à percepção transcultural do filme de estrada em sua linha de coerência relacionada ao sertão-mar? Uma pesquisa conseqüente começaria justamente por definir os parâmetros da migração e do êxodo recorrentes no Brasil, em sua rota do oeste ao leste, do sertão ao mar, em suas dimensões

[4] Além do já citado Octavio Ianni, outros autores podem ser considerados no âmbito dos estudos relacionados à transculturação: Celso Furtado, Milton Santos, Emir Sader, Serge Latouche, Boaventura de Sousa Santos, Serge Gruzinski, Anthony Giddens, Nestor García Canclini, dentre outros.

locais, regionais, nacionais e transnacionais, sem desconsiderar, nos contrapontos, as diversas experiências mundiais. Assim, essa linha de coerência poderia incluir no âmbito de suas considerações, inclusive, a mitologia da fronteira norte-americana, a marcha rumo ao Oeste, tão cara aos *westerns*. De fato, esta é uma das abordagens de Ismail Xavier ao discutir, no livro *Sertão mar*, o filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).

Seguindo por esse caminho, a linha de coerência sertão-mar poderia levar em conta, no cotejo com outras culturas, por exemplo, *As vinhas da ira*, o romance de John Steinbeck (1939) e o filme homônimo de John Ford (1940), considerado um precursor do *road movie*. *As vinhas da ira*, livro e filme narram a trajetória dos Joads, que são obrigados a deixar sua terra em Oklahoma rumo à Califórnia, por não terem condições de saldar dívidas com o banco, no âmbito da Grande Depressão pós-crise de 1929. Certamente aqui serão encontradas matrizes do *road movie*, em sua relação com a história dos Estados Unidos. São matrizes que dizem respeito (COHAN; HARK, 1997, pp. 01-14) a uma mitologia dos Estados Unidos relacionada às fronteiras e marcada pela tecnologia, pela velocidade do automóvel e pela oposição às formas de opressão das normas hegemônicas. Entretanto, os conflitos da narrativa apresentados em *As vinhas da ira* estão também inseridos em uma perspectiva de reflexão social relacionada à crise de uma economia internacional no período que antecede a Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, é sintomático que *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *As vinhas da ira* (1939), de John Steinbeck, sejam romances que foram lançados quase no mesmo ano.

Outro exemplo favorável à percepção transcultural do filme de estrada poderia ser cogitado com uma linha de coerência pautada pela "representação do artista". Filmes como *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) e *A estrada da vida*, *Milionário e José Rico* (Nelson Pereira dos Santos, 1980) poderiam ser discutidos no cotejo, por exemplo, com *La strada* (Federico Fellini, 1954). Os espetáculos circenses, mambembes e nômades de Gelsomina e Zampano (em *La strada*), ganhando a vida com números de entretenimento em pequenas cidades da Itália, têm semelhanças e diferenças instigantes quando considerados na comparação com a *troupe* da Caravana Rolidei (em *Bye bye Brasil*), que percorre sobretudo as regiões do Norte, Nordeste e Centro-Oeste do Brasil, fugindo à concorrência implicada no avanço da televisão. Assim, a própria discussão em torno da concepção dos espetáculos apresentados nesses filmes poderia abrir um campo de reflexão sobre as formas da representação artística – suas dimensões estéticas, sociopolíticas e econômicas – diante do

avanço das tecnologias culturais e automobilísticas. No mesmo cotejo, seria perfeitamente possível incluir a história da dupla de cantores sertanejos que se tornam astros *pop*, Milionário e José Rico, no filme de Nelson Pereira dos Santos.

De fato, há uma produção significativa de filmes de estrada a ser explorada em termos históricos e teóricos. Para ampliar a construção deste objeto de estudo, propondo recortes a partir de linhas de coerência diversas, pesquisas mais sistematizadas são necessárias e devem considerar um amplo espectro de realização em cinema, televisão e vídeo. Além dos filmes já citados, por exemplo, há muitos outros que podem constituir esse *corpus*. Um rápido levantamento de longas-metragens de ficção indicaria, por exemplo, *Sai da frente* (Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida, 1951), *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Piranhas do asfalto* (Neville d'Almeida, 1970), *A 300 km por hora* (Roberto Farias, 1971), *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky, Orlando Senna, 1974), *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977), *A dama do lotação* (Neville d'Almeida, 1978); *A opção ou as rosas da estrada* (Ozualdo Candeias, 1980), *Jorge, um brasileiro* (Paulo Thiago, 1989), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Deus é brasileiro* (Carlos Diegues, 2002), *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *33* (Kiko Goifman, 2003), *Árido movie* (Lírio Ferreira, 2006), etc.

Em termos de televisão, o meio de comunicação que efetivamente constitui uma indústria audiovisual no Brasil, é notável que o primeiro seriado nacional seja *O vigilante rodoviário* (Rede Tupi, 1961), que apresentava o protagonista Inspetor Carlos e o seu cão Lobo lutando contra o crime a bordo de uma motocicleta Harley-Davidson ou de um Simca Chambord, na Rodovia Anhangüera, em São Paulo. Mais tarde, a Rede Globo produziu *Shazan, Xerife & cia.* (1972), um seriado infanto-juvenil cujos protagonistas eram dois mecânicos atrapalhados, interessados em percorrer o Brasil a bordo de sua camicleta (caminhão-bicicleta). Posteriormente, a Globo também produziu a série *Carga pesada*, com suas duas temporadas (1979-1981 e 2003-2006).

A ampliação da percepção do filme de estrada, portanto, pressupõe um mapeamento progressivo de sua realização em diversos meios (cinema, televisão, vídeo, Internet, etc.) e formatos (longa-metragem, curta, série, minissérie etc.). Mais que isso, além da análise dos textos, pressupõe também a investigação dos sistemas de produção, distribuição e exibição, a serem igualmente percebidos sobre linhas de coerência oportunas ao estudo do gênero em questão. Nesse sentido, cabe notar que, na perspectiva da transculturação, a própria

percepção da indústria como fator essencial à definição do gênero torna-se relativa. Com tal prerrogativa, um circuito como o das artes plásticas seria um exemplo interessante a ser explorado no âmbito do gênero audiovisual, mesmo que possa estar mais ou menos distanciado da noção de indústria cultural. Pois não deixa de ser considerável o fato de muitos vídeos, exibidos em galerias, museus, mostras, festivais, etc., estarem relacionados ou se aproximarem, enquanto proposta estética, por exemplo, do filme de estrada. É este o caso de vários trabalhos que tomaram parte na exposição *Situ/Ação: vídeos de viagem*.[5]

Concluindo, é possível afirmar que uma pesquisa sobre o filme de estrada poderia formular da seguinte maneira seu *assunto e problema*: como se constituem os gêneros audiovisuais a partir dos diversos contextos de sua produção, distribuição e exibição, para além da matriz eurocêntrica? É possível a *tradução* dos códigos próprios de um gênero, na circulação dos produtos audiovisuais, em termos regionais, nacionais, transnacionais? No campo do gênero audiovisual, em que medida é possível abordar o filme de estrada em uma perspectiva transcultural?

Esta pesquisa, a rigor, ainda está por se realizar no Brasil. Entretanto, como os argumentos até então discutidos procuraram indicar, há um caminho bastante profícuo a ser percorrido com o filme de estrada. Nesse percurso, uma *hipótese* pode ser a própria "desconstrução" (SHOHAT; STAM, 1994) da noção de *matriz* concebida na perspectiva eurocêntrica. Afinal, com a transculturação, a concepção do gênero audiovisual pode ser considerada de acordo com linhas de coerência cujas prerrogativas procuram responder à globalização, mas a partir de um ângulo diverso daquele próprio aos países centrais do capitalismo ocidental.

[5] Com curadoria de Paula Alzugaray, a exposição *Situ/Ação: vídeos de viagem* ocorreu no Paço das Artes, em São Paulo, de 04 de junho a 15 de julho de 2007, contando com trabalhos de Alice Miceli, Ann Marie Peña, Antoni Muntadas, Bya Gayotto, Cao Guimarães, Carla Zaccagnini, Cinthia Marcelle, Consuelo Lins, Dora Longo Bahia, Fabio Morais, Giselle Beiguelman, Inês Raphaelian, Jean Meeran, Josely Carvalho, Juliana Mundim, Kika Nicoleta, Naiah Mendonça, Rafa Campos, Ricardo van Steen, Rosângela Rennó e Wagner Morales.

Referências

BAZIN, André. “O western ou o cinema americano por excelência”. In: **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.** São Paulo: Annablume, 1995. (Coleção E; 20)

BERRY-FLINT, Sarah. “Genre”. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (eds.). **A companion to film theory**. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 1999, pp. 25-44.

BUSCOMBE, Edward “A idéia de gênero no cinema americano”. In: RAMOS, Fernão (org.) **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional.** Vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

COHAN, Steve; HARK, Ina Rae (eds.). **The road movie book**. London, New York: Routledge, 1997.

FURTADO, Celso. **O capitalismo global**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. 2ª. ed. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

IANNI, Octavio. “Transculturação”. In: **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 91-119.

KEROUAC, Jack. **On the road**. London: Penguin, 1996.

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

LATOUCHE, Serge. **A ocidentalização do mundo: ensaio sobre a significação, o alcance e os limites da uniformização planetária**. Trad. Celso Mauro Parciornik. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

LYRA, Bernadette, SANTANA, Gelson (orgs.). **Cinema de bordas**. São Paulo: Editora A Lápis, 2006.

NEALE, Steve. **Genre**. Londres: British Film Institut, 1980.

_____. **Genre and Hollywood**. Londres: Routledge, 2000.

PAIVA, Samuel. “Um road movie na rota do sertão-mar”. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs.). **Estudos de cinema Socine**. São Paulo: Annablume, 2007, pp. 171-179.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 98ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 8ª. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SARGEANT, Jack; WATSON, Stephanie (eds). **Lost highways: an illustrated history of road movies**. Washington DC: Creation Books, 1999.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the midia**. London/New York: Routledge, 1994.

STEINBECK, John. **As vinhas da ira**. Trad. Ernesto Vinhaes; Herbert Caro. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

STAM, Robert. "Alguns interrogantes sobre autoria e gênero". In: **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas-SP: Papirus, 2003, pp. 144-151.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.