

# Na fronteira entre os gêneros: contribuições de *Bye, bye, Brasil* e *O caminho das nuvens* para o *road movie*

Júlio César Lobo

## **Introdução**

**O**s filmes *Bye, bye, Brasil* e *O caminho das nuvens* serão considerados aqui como situados nas fronteiras entre gêneros cinematográficos porque incorporam traços definidores do filme de estrada norte-americano (o *road movie*) e do romance regionalista nordestino que privilegia a dramatização da jornada do retirante. Para o empreendimento dessa aposta, levamos em consideração que os gêneros narrativos em geral não são “puros” nem impermeáveis à intertextualidade. Mesmo que os gêneros cinematográficos, nosso foco nesse texto, se consolidem através de uma padronização, via repetição de traços e diferenciações (variações autorais, de época, de país, de contexto), buscando uma fórmula de comunicação que serve para organizar seus sistemas de expectativas, eles não são exclusivamente fílmicos; eles são também categorias de produção e de interpretação (Moine, 2008). No caso dos filmes de estrada brasileiros, quase majoritariamente ligados à migração, é valioso, por exemplo, o aporte da sociologia das migrações tanto na confecção de seu argumento como em sua apreciação crítica.

O *road-movie* é um gênero cinematográfico de extração norte-americana por excelência, tido também como um subgênero do filme de aventuras, com seus vínculos temáticos relacionados à cultura da expansão da fronteira, às caravanas dos pioneiros e às cavalgadas solitárias de seus *cowboys*, sendo esse gênero narrativo associado nas telas mais frequentemente a uma outra cultura: a do automóvel (Cohan e Hark, 1997; Wood, 2007). Em termos mais gerais, esse tipo de película apresenta

protagonistas que se deslocam através de regiões distantes, ora movidos por uma vontade de descoberta de novos mundos, novas culturas, novas pessoas, ora eles estão em processo de fuga, seja da Justiça, seja das responsabilidades da domesticidade (casamento, vida familiar). Acrescente-se a isso que nota-se também a fuga dos protagonistas de um ambiente repressor ou tacanho, bem como também na fuga de si ou em busca de seu próprio devir (Laderman, 2002). Muitas dessas aventuras têm sido consideradas ainda como “fantasias masculinas de liberação e fuga” ou “fantasias potenciais para a romantização da alienação” (Cohan e Hark, 1997).

As principais narrativas audiovisuais brasileiras sobre migrações, grosso modo, são adaptações de romances que focalizam a mobilidade de nordestinos em direção ao atual Sudeste, tendo como motivação principal a fuga da seca prolongada e, em segundo lugar, problemas com a propriedade de terras. Como histórias sobre diásporas, esses dramas “regionalistas” enfatizam os fatores expulsivos presentes nas regiões de origem e os fatores atrativos nas regiões de destino, surgindo a Amazônia e o interior de São Paulo frequentemente como um Eldorado. As personagens protagonistas mais frequentes – a rigor, os seus tipos – são o lavrador, o retirante, o vaqueiro, o beato, o coronel, o capataz e o jagunço. Em muitas dessas narrativas, a trama também concede um relevo especial à trajetória em si, com as dificuldades de deslocamento, a fome agravada durante os deslocamentos e as perdas materiais e afetivas, quando não óbitos, ao longo do trajeto. Esses elementos remetem de certa forma à estrutura do romance de provas (Bakhtin, 1992: 225-231), que é o modelo mais utilizado para as narrativas de aventura, inclusive por remeter às narrativas míticas fundamentais ocidentais como o êxodo bíblico.

O romance de formação ou de aprendizagem, como se sabe, é uma modalidade de ficção literária que se consolidou como forma no romantismo alemão (*Bildungsroman*), tendo como tema central a narrativa das experiências sofridas por um adolescente ou por um jovem durante os seus anos de formação ou de educação rumo à maturidade. O romance de formação, vital para o que se pretende discorrer nesse texto, entre outras coisas, não pressupõe uma “torcida” do leitor ou do espectador pelo seu protagonista. Quem sabe, talvez por isso, ele seja uma modalidade literária que, no Brasil, por exemplo, não tenha encontrado tanta receptividade quanto a narrativa de provas, o mesmo valendo para os filmes de estrada que se aproximam desse padrão literário. No entanto, é essa segunda modalidade de romance de aventuras que está na base dos filmes com que pretendemos trabalhar nesse ensaio: *Bye, bye, Brasil* e *O caminho das nuvens*. O romance de formação (ou romance de aprendizagem, romance de educação), com origem no Romantismo alemão – *Bildungsroman* – apresenta a configuração do protagonista, tal como sintetiza Bakhtin (1992: 237): “‘uma unidade dinâmica’ (...) Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco”. Muito resumidamente, o

*Bildungsroman* é a narrativa através da qual um jovem descobre o seu verdadeiro ser ou propósito na vida.

O fato de termos escolhido os filmes citados para o desenvolvimento de nosso argumento não significa que eles não contenham momentos que se referem à modalidade narrativa romance de provas. Para a consecução da dinâmica de nossa exposição, resolvemos privilegiar no texto as ações de suas respectivas personagens secundárias: o casal de matutos em *Bye,bye,Brasil*, em vez da dupla de picaretas protagonistas, e o filho mais velho do casal principal de *O caminho das nuvens*. Na verdade, nada muda na vida e no modo de ser desses protagonistas, que permanecem praticamente os mesmos, com suas parcas virtudes e seus abundantes defeitos, do princípio ao fim da narrativa. Nesse aspecto, a jornada pouco vale para eles.

Enfim, buscaremos a seguir articular as noções de romance de formação com outras provenientes das discussões sobre gêneros cinematográficos, sociologia das migrações e intertextualidade para demonstrar de que modo, com que recursos, a tradição do *road movie* norte-americano, principalmente, foi absorvida e retrabalhada por dois filmes brasileiros de ficção, por sinal, com roteiros originais (o que não é praxe com os filmes brasileiros sobre dramas de retirantes da seca).

Acima nos referimos ao *road movie* norte-americano, uma expressão que, de certa forma, carrega uma redundância, pois esse subgênero cinematográfico está fortemente vinculado ao modo como os Estados Unidos se formaram – com a conquista do Oeste, o que inclui o gênero faroeste como uma de suas matrizes. “As funções narrativas do faroeste são, de certo modo, as avós do filme de estrada com a sua ênfase na precária e ambígua fronteira entre natureza e cultura e o seu uso prevalente da jornada como uma estrutura narrativa” (Laderman, 2002: 23). O fato desse tipo de narrativa cinematográfica de ficção ter emergido naquele país é atribuído ainda ao entendimento de que as noções de estrada aberta (*open road*) e viagem fariam parte de um potente mito cultural mais poderoso, por exemplo, do que aquele encontrado na Europa (Sargeant e Watson, 2000). Para esses autores, a consolidação de rotas terrestres naquele continente teria sido anterior à formação dos Estados-nação. Eles argumentam ainda que o filme de estrada europeu em geral normalmente existe ou como uma crítica ao modelo hollywoodiano ou como uma homenagem a seus filmes considerados “clássicos”.

Stephanie Watson (2000: 22;26) desenvolve a argumentação acima em torno da relação filme de estrada e expansionismo norte-americano ao afirmar que a estrada possui um papel central na psique dos norte-americanos devido ao seu papel na formação dos Estados Unidos como uma potência política e econômica a nível mundial. Abrasileirando com alguns riscos a argumentação de Watson, talvez pudéssemos dizer que, em nossa ficção literária e cinematográfica, as rodovias BR-116 (Maranhão-Rio Grande do Sul) e BR-101 (segunda parte da viagem dos protagonistas de *O caminho das nuvens*, por exemplo) têm proporcionalmente o mesmo peso das estradas de carroças

e das autopistas dos Estados Unidos. Ou seja, ao movimento de expansão da fronteira Leste-Oeste nos Estados Unidos, mal comparando, em termos dramáticos, teríamos na ficção brasileira a migração Norte-Sul, atualmente, Nordeste-Sudeste.

Sargeant e Watson (2000: 6-20) elencam um conjunto de figuras-tipo que, às vezes, de modo pouco perceptível para que não é familiar à “História do Oeste” dos EUA, têm servido como referência – eles usam arquétipos – para heróis, anti-heróis e vilões do filme de estrada: o proscrito, o fora-da-lei, o jovem rebelde, pessoas em busca de aventura, jovens em conflito com a família ou com a sociedade, a família em férias, etc. Cohan e Hark (1997) adicionam a esses tipos os viajantes solitários em eterno descompasso com a vida doméstica e a dupla masculina ou a narrativa conduzida pelo ponto de vista do protagonista.

Já Laderman (2002) vê no *road movie* a oportunidade de recorrência para vários temas: a estrada como uma metáfora para a incerteza emocional e o desejo ambivalente, a jornada como sendo mais importante do que a própria chegada ao destino (em alguns casos, não fica claro se há *um* destino), um viés existencialista na “busca de si mesmo”, a influência da contracultura (sexo, drogas e *rock’n roll*) e a associação de libertação como mobilidade espacial, entre outros aspectos. Queremos ainda ressaltar alguns outros elementos apontados por esse autor que nos dizem mais respeito com relação aos dois filmes nacionais escolhidos: o filme de estrada como veículo para a sátira social (caso de *Bye,bye...*), o exagero na configuração do isolamento cultural (*idem*), paisagens pobres, vidas pobres (para ambos os filmes), o questionamento das instituições (o casamento em *Bye,bye...*) e o modo como os protagonistas se relacionam com as alteridades.

### **Sanfona, Transamazônica e “Brasil Grande”**

A trama de *Bye,bye,Brasil* (RJ, 1979, dir. C. Diegues) é a mais simples possível: a Caravana Rolidei, formada pela “internacional” Salomé (Betty Faria), proveniente do mar das Antilhas e “Rainha da rumba”, um mágico trambiqueiro chamado Lorde Cigano (José Wilker), que se anuncia descendente de Nostradamus e São Malaquias, e um “homem de ferro”, Andorinha (Príncipe Nabor), o “Rei dos músculos”. Essa trupe se desloca em um precário caminhão e dormem em acampamentos também precários, sob as mesmas lonas em que fazem suas funções no interior do Nordeste brasileiro. Um dia, eles chegam até a uma pequena cidade nas margens alagoanas do Rio São Francisco e acabam despertando a vontade do sanfoneiro Ciço (Fábio Jr.) de acompanhá-los, o que se sucederá a partir de então até o reencontro, ao final da narrativa, deles com a agora enriquecida caravana. Até chegar esse dia, o sanfoneiro perderá um pouco de sua inocência e terá completado o seu romance de formação.

Com relação à aproximação que propomos de *Bye,bye,Brasil* com o filme de estrada, uma matriz indiscutivelmente norte-americana, o nosso argumento é de que

essa obra tem em comum com o *road-movie*, em termos mais gerais, aspectos sobre os quais nos deteremos a seguir. Inicialmente, chamam atenção nessa narrativa as descobertas que são feitas ao longo da viagem, seja pela saída do universo regional de origem do casal de alagoanos ou pelas novidades nas passagens pelas cidades. O casal caipira, até então restrito a uma roça na área rural de uma cidade ribeirinha do São Francisco e a uma maior sociabilidade que se reduzia às apresentações na feira semanal dessa cidade, vê-se subitamente a bordo de uma carroceria de caminhão como mais uma dupla de pau-de-arara. Com a Caravana Rolidei eles são apresentados a um engarrafamento em Maceió, a uma tribo empobrecida à beira da estrada, mas contente com seus imensos rádios portáteis, à abandonada Rodovia Transamazônica.

Nesse filme de estrada, que é *Bye,bye,Brasil*, não é somente o jovem casal de matutos quem se depara com descobertas, com novidades, com os longos trajetos que a caravana cobre. O próprio Lorde Cigano, mais uma tipificação do estereótipo do malandro carioca, descobre algumas coisas: que não há mais público também para o cinema em cidadezinhas nas quais há um aparelho de televisão, bancado pelas prefeituras para se assistir à telenovela *Dancin' Days* (Rede Globo, 1978-1979); índios tão fascinados pela televisão que ficam admirados contemplando uma imagem-padrão em um bar de Belém; e, entre outras coisas, ele fica entusiasmado com as obras do Projeto Jari e com a perspectiva de ganho de muito dinheiro...agora com contrabando de minérios.

Ao analisar *Bye,bye,Brasil*, como uma “alegoria contemporânea dos avanços da modernização” nos países em desenvolvimento, Stam, Vieira e Xavier (1995: 420-423) destacam mais um outro aspecto que diferencia esse filme das narrativas audiovisuais sobre migrações internas no Brasil desde a segunda metade dos anos 1950, ao chamar a atenção que o adeus do título refere-se tanto ao abandono pela instância narradora dos “sonhos de desenvolvimento capitalista da direita” quanto dos sonhos esquerdistas de “resistência popular”. Eles dão como um exemplo lapidar desses dois desprendimentos as imagens fornecidas dos índios, que pegam carona com a trupe, que contrariam o “papel simbólico” que historicamente a eles havia sido destinado tanto na arte como em certo inconsciente coletivo brasileiro: “Eles não são heroicos representantes de uma brasilidade quintessencial, como acontecia no Romantismo, nem são símbolos de resistência anticolonial, canibalizando europeus em refeições alegóricas. *Bye,bye,Brasil* rompe com esse discurso metafórico ao mostrar índios num processo de exterminação física e aniquilamento cultural”.

A despeito do tom de comédia que domina *Bye,bye,Brasil*, esse filme passa ao largo de criticar ou satirizar a ideologia do “Brasil grande” da ditadura militar da época em que o filme se ambienta, responsável, entre outras coisas, pela abertura da rodovia Transamazônica, em meio a qual Dasdô dá à luz. Ao passo que a narrativa celebra a malandragem, a picaretagem e a bandalheira geral, curiosamente fornece espaço para a celebração de Brasília, no final dos anos 1970, como mais um Eldorado.

Uma outra celebração de utopia, sem qualquer vislumbre de crítica por parte da instância narrador, dá-se no encontro entre Lorde Cigano e um caminhoneiro em que este celebra um determinado ponto da Amazônia com um lugar em que “tudo está à flor da terra”, o abacaxi é do tamanho de uma jaca, há dinheiro para todo o mundo e “todo o mundo é rico”. No discurso maravilhado do caminhoneiro, está presente um ponto de contato de *Bye,bye,Brasil* com uma das convenções temáticas dos filmes de ficção sobre migração nortista ou nordestina para o atual Sudeste: São Paulo, ou o “Sul”, em geral, como um novo Eldorado.

### **A pobreza como mobilizador**

Uma das motivações mais frequentes para os longos deslocamentos de pessoas, sozinhas, em casais ou famílias inteiras, nos filmes de estrada produzidos no Brasil desde a segunda metade dos anos 1950 tem sido a pobreza (Wood, 2007: 182) como um catalisador para a mobilidade. Como a maioria esmagadora desses migrantes têm proveniência nas áreas rurais, essa precariedade é frequentemente associada à seca, que acentuaria as baixas condições de quem trabalha numa terra que não é sua. Outro elemento encontrado com frequência no filme de estrada – se bem que muito pouco no cinema nacional – é o cair na estrada, principalmente de carona, para se fugir às consequências de uma acentuada domesticidade: casamento, procriação, educação de crianças ou ser arrimo de família.

Em *Bye,bye,Brasil*, temos um exemplo disso em Ciço, que abandona seus pais e sua casa de taipa, deixando de contribuir com o precário orçamento dessa família de pequenos lavradores. Não há nenhuma fala que sinalize que ele passe fome com sua família ou que o espectro da seca ronde a casa deles. Pelo modo como ele se encanta com a perspectiva, inicial, de mobilidade espacial, e, intimamente com a sedução pela bailarina, ele também poderia ter abandonado o seu casamento. Se isto acontecesse, cairíamos no clichê narrativo de “o homem que fugiu com uma mulher do circo”. Por sinal, a paixão que o tabaréu Ciço sente pela bailarina, que se prostitui com o incentivo do seu marido, Lorde Cigano, quando o borderô míngua, talvez seja o aspecto mais “educativo” no romance de formação do sanfoneiro. Violando possivelmente os tabus de sua comunidade de origem, Ciço entra na fila de clientes para dormir com a bailarina. A vingança a essa desfeita à sua mulher é realizada após o seu parto quando se oferece ao entardecer à beira do São Francisco a Lorde Cigano.

Ambas as traições mencionadas acima aparentemente poderiam levar o casal de matutos a se separar, mas, para surpresa dos espectadores, Ciço chega até a concordar que Dásdô se prostitua para os trabalhadores do Projeto Jari, mas, na última hora, essa permissão é negada diante do assédio de um cliente. A negação de Ciço para que a sua mulher não vá para a cama com um “distinto cavalheiro”, a quem agride fisicamente na sequência do bordel, mostra, entre coisas, que o processo de

má educação que lhe vem sendo infligido por Lorde Cigano (e, parcialmente, por Salomé, a rumbeira-prostituta), sugere-lhe duas opções: que ele retorne para a sua roça em que há aparentemente reduzidas chances de mobilidade social ou que ele vá para Brasília. O curioso é o argumento pela segunda saída: “Lá se arranja trabalho decente”. A curiosidade é que esse tipo de discurso era mais frequente, sem ironia, na segunda metade dos anos 1950 em torno dos mudancistas e antimudancistas. Ou seja, aqueles que eram favoráveis à transferência da Capital Federal do Rio para o Planalto Central e aqueles que, por vários motivos, eram contrários a esse propósito já presente na nossa primeira Constituição republicana.

Ciço decide tentar a sorte em Brasília, cidade em que é recebido de modo incomum, tanto na ficção como na realidade imediata: uma assistente social o conduz e à sua mulher, além de outros migrantes, de kombi da rodoviária a um bairro de uma cidade-satélite, bastante precária, em que ele é alojado. Na próxima vez que o casal entra em cena, a primeira imagem que temos dele vem de vários monitores de televisão que decoram o seu forró e o “põe no ar” mesmo que, aparentemente, apenas em circuito interno. Eles mostram-se bem sucedidos, o bebê Altamira tem de oito a nove anos e já ajuda nas funções musicais. De repente, um som bem alto provoca interferência no forró de Ciço. E veremos como isso é, de certa forma, uma repetição, como se fosse o fecho de um ciclo. Ciço havia tomado conhecimento da Caravana Rolidei inicialmente pelo som dos alto-falantes de um precário caminhão FNM, que serve de meio de transporte e, às vezes, de casa para a trupe. Ele estava tocando sua sanfonia de oito baixos e, de repente, ouve-se apenas a chamada para uma apresentação desses artistas ambulantes. Nas cenas finais, novamente o “espetáculo” de Ciço é invadido pelo alto som do novo caminhão da trupe, um possante “baú” Fiat com letreiros em luzes *neón*.

Felizes com o sucesso do forró de Ciço, Lorde Cigano e Salomé convidam o casal, mais a filha, para ganharem muito dinheiro com eles em Rondônia, onde vai se construir uma grande rodovia federal. A dupla alagoana não aceita. Nesse aspecto, esse filme volta a manter contatos com o *road movie* padrão (principalmente com aquele mais ligado às representações de solitários *cowboys* ou justiceiros) em que a última cena do filme é o seu protagonista iniciando uma outra viagem, imagem, por sinal, cara ao tipo vagabundo nos filmes de Chaplin, por exemplo.

### **Mobilidade, liberdade e ascensão**

A busca por liberdade e pela fuga da conformidade ou contra normas sociais conservadoras (Wood, 2007; Laderman, 2002), item importante do filme de estrada norte-americano, especialmente naqueles protagonizados por “rebeldes sem causa”, também está presente no casal secundário de *Bye, bye, Brasil*. Quando Ciço resolve abandonar a casa paterna por causa da Caravana Rolidei, não há um discurso sobre

a precariedade da vida deles, da recorrência da fome ou de questão de terras. A sua justificativa é, digamos, poética: ele quer conhecer o mar, uma vez que o rio, mesmo sendo o gigante São Francisco, não lhe é suficiente. Parece até verso de música popular..., mas se formos prestar atenção à configuração da casa dele, outra mensagem pode ser decodificada: a família numerosa ouve as despedidas tendo ao fundo uma casa de taipa. Ao longo da viagem com a Caravana Rolidei, Ciço pouco progride como músico e menos ainda se pode dizer de Dasdô, que toca desaminada um triângulo. À sua melancolia alia-se a sua gravidez, chegando a parir em plena estrada sem o mínimo de conforto para não dizer sem o menor amparo, uma vez ninguém da Caravana tem experiência com o parto, privação que ela certamente não passaria em sua comunidade de origem, na “roça”.

Se, por um lado, esse filme escrito e dirigido por Carlos Diegues tem vários vínculos com o *road movie*, é de se notar também que há um distanciamento de alguns itens muito frequentes: a) não há qualquer deslumbramento com paisagens – quando a Caravana Rolidei chega à Maceió, não se tem imagens das suas belas praias; em Belém, há uma rápida visão do Mercado de Ver-o-peso e mais nada, o mesmo podendo ser dito de Brasília; b) como a caravana segue por estradas vicinais, de barro, não há oportunidade para sequências ou planos enfatizando a captação das imagens de carros em movimento; e c) conseqüentemente, não se tem aqui elementos da cultura do automóvel como se tem maciçamente no *road movie* norte-americano.

Se, acima, pontuamos alguns elementos que afastam *Bye,bye,Brasil* do *road movie* padrão norte-americano, há ainda elementos que dele se aproximam como aquele apontado por Cohan e Hark (1997: 85): os sonhos de mobilidade ascendente. Assim como Ciço e Dasdô, Lorde Cigano e Salomé, que não são migrantes, mostram-se bem-sucedidos ao final. Para esse casal, pouco importa que a riqueza que ostentam tenha procedido do contrabando de minérios na Amazônia e de eletrodomésticos na Zona Franca de Manaus.

### **Adeus à adolescência: Tonho em O caminho das nuvens**

No filme *O caminho das nuvens* (RJ, 2003, dir. V. Amorim) Romão (Wagner Moura), motorista profissional classe C, a despeito de não saber ler, casado com Rose (Cláudia Abreu), dona-de-casa, resolve um dia emigrar para o Rio de Janeiro em busca de um emprego que lhe pague um mil reais, valor que considera razoável para sustentar a sua família, composta ainda por cinco filhos, com idades de um a 14 anos. O inusitado do deslocamento, uma distância de 3.200 km entre o seu ponto de origem e o seu ponto de destino, é que não vai ser feito nem de ônibus, nem de caminhão pau-de-arara. O jovem patriarca resolve que todos vão de bicicleta da Praça do Meio do Mundo, um ponto indefinido no Nordeste brasileiro, até à

antiga Capital Federal. A nossa abordagem vai ser centrada na principal personagem secundária masculina, Tonho, um adolescente.

Ao colocar a família nessa viagem esquisita, Romão, quanto ao caráter da decisão mostra que o seu grau de deliberação, se parece racional quanto à motivação econômica – o salário de um mil reais e valorização da participação no mercado formal de trabalho –, pode ser considerado uma eleição marcada por pura impulsividade, ou seja, uma decisão “onde não se poderia descobrir nenhuma etapa consciente de deliberação” (Germani, 1974: 159). A narrativa decorre quase majoritariamente nas estradas, à beira delas e nos postos de combustíveis. O uso da bicicleta, o dinheiro curto e a presença de crianças fazem com que as aventuras decorridas aproximem a narrativa daquela do filme de estrada (*road movie*) tradicional.

Logo numa das primeiras paradas, que se alternam entre postos de gasolina e casas abandonadas, Romão chama atenção para o fato que Tonho (Ravi Lacerda) está folheando a revista Playboy enquanto seus outros irmãos estavam lavando carros. O adolescente está sempre amuado e em conflito com as disposições paternas, mas essa é a ocasião para um discurso de Romão – para quem o primogênito é “um castigo do céu”, que, consoante com uma determinada cultura, fixa-lhe as condições que, no seu entender, devem ser cumpridas para alguém possa ser considerado “um homem”: “Um homem tem que trabalhar desde cedo. Eu, na sua idade, já era homem. [Você] é homem que não tem dinheiro, que não tem uma mulher”. Esses dispositivos paternos vão influenciá-lo mais adiante a praticar um furto e a ser humilhado por uma garota de programa em Porto Seguro. Mais ainda: em nosso entendimento, essa fala paterna provoca uma sensível inclinação no argumento desse filme, que parecia ser mais um romance de provas – conseguirão eles chegar ao Rio de Janeiro, viajando apenas de bicicleta? – para um romance de formação, de educação.

A praça do Meio do Mundo é apenas ponto de partida para a viagem para o Rio de Janeiro, não sendo o seu lugar de origem, o seu “território” original. A ausência de maiores informações sobre o território de origem da família migrante resulta em duas coisas. Inicialmente, isso dificulta a avaliação da “distância cultural” – grau de semelhança e diferença entre o lugar de origem e o lugar de destino –, item importante ao se analisar o peso do condicionamento no processo de incorporação do migrante ao modo de vida da grande cidade (Germani, 1974). Por outro lado, a citada ausência, entre outras coisas, evita a geografização de estereótipos e preconceitos, a qual sempre aponta para uma certa universalização, para uma recorrência de características “arquetípicas”: o “nortista”, “o nordestino”, “o caipira”, etc.

Além do inusitado uso de quatro bicicletas para essa longa jornada, o filme *O caminho das nuvens* foge aos clichês do gênero filme de imigrante por não apresentar os seus protagonistas como ruralistas, mas como pessoas que migram de uma pequena cidade para uma metrópole. Parte do grupo se apresenta cantando para arrecadar dinheiro em vários pontos da travessia, mas, quando poderia se esperar o repertório

migrante de um Luiz Gonzaga, por exemplo, o que se tem é o repertório de Roberto Carlos a quem, inclusive, o filme é dedicado. E são sucessos dele de épocas diversas: *Eu sou terrível* (1967), *Como é grande o meu amor por você* (1968), *Se você pensa* (1969), *As curvas da estrada de Santos* (1969), música executada extradiegeticamente nos créditos de encerramento, *Jesus Cristo, eu estou aqui* (1970) e *Detalhes* (1971), entre outras ouvidas pelo segundo filho mais velho, Clóvis, em seu *ipad* (!).

A execução feita por Clóvis de *Eu sou terrível* acaba por se revestir de uma ironia. Enquanto essa canção celebra que “minha caranga é uma máquina quente”, estamos vendo-o pilotar sofregamente uma bicicleta em um trecho de aclave. Nesse ponto, esse filme, que preenche quase totalmente a jornada com uma trilha musical *pop* (leia-se Roberto Carlos) – no *road movie* norte-americano, provavelmente teríamos *rock’n roll*, como em *Sem destino*, entre outros –, em nosso entendimento produz uma breve sequência de humor, como se estivesse comentando simultaneamente a precariedade do meio de transporte dessa “família rodante” e os próprios valores de produção do filme de ficção independente brasileiro em geral.

Ao colocar a família de Romão pelas rodovias BR-324 e BR-101 (trecho Bahia-Rio de Janeiro), o narrador foge também ao recurso extremamente comum de se dramatizar o percurso de migrantes por estradas vicinais ou trilhas pelo meio do mato, e a pé. A despeito dessa opção, o filme não privilegia vistas de paisagens nem a contemplação de veículos em alta velocidade e mesmo as carretas, na quase totalidade, são mostradas nos pátios dos postos de gasolina. Nesse aspecto, há apenas um plano com câmera subjetiva, mostrando uma extensão quase infinita de um trecho asfaltado. Por sinal, o mesmo procedimento de recusa a um “paisagismo” está presente em *Bye, bye, Brasil*, mesmo nas externas na parte mais densa da Rodovia Transamazônica.

Expliquemo-nos: a família se dirige a Juazeiro do Norte (CE) para pedir a benção ao Padim Ciço. Lá, Romão (segundo nome do padre Cícero – “Ciço” – Batista) descobre que há uma mesa pesadíssima na sede do memorial da qual se diz que apenas os homens de muita fé conseguem levantá-la mesmo que por apenas alguns segundos. Romão consegue fazê-lo. A partir desse dado, poder-se-ia talvez se esperar que a sorte de sua família fosse mudar. Mas, lamentavelmente, eles constatam que, naquela cidade, todos se encontram na situação de miséria deles, o que faz Tonho, mais uma vez, entrar em atrito com o pai, que, após ter ajudado uma pessoa diz para o “aborrescente” que “quem dá aos pobres empresta a Deus”. Ele replica, indagando agressivamente: “E Deus, paga quando?”.

Transcorrido mais de meia hora de filme, dá para ser percebido que o desafio de Romão de se dirigir, com toda a sua família, de bicicleta de uma cidade do Nordeste brasileiro até o Rio de Janeiro não está se constituindo em um elemento de um romance de provas, uma vez que os dados temáticos do romance de formação – a passagem de Tonho da adolescência à “vida adulta” – estão se sobressaindo. O primeiro sinal dramático nesse sentido ocorre numa sequência de súbita violência

quando a família – na ausência de Romão – se aloja em uma casa aparentemente abandonada e é retirada de lá com agressões físicas por capangas do seu proprietário. Tonho tenta impedir que a sua mãe seja agredida e é retaliado quando um dos capangas corta com um canivete uma das narinas dele.

Com relação à intervenção e à consequente retaliação naquela sequência de *O caminho das nuvens*, temos que o episódio seria um equivalente urbano de um rito de passagem, pois é dessa forma que é entendido pelo pai dele. Este fica dividido entre reclamar da súbita e mal sucedida valentia de Tonho e elogiar a sua entrada em um mundo em que ações como essa, tanto a da agressão a essa família de migrantes, como o enfrentamento do praticamente garoto a dois ou três capangas, seria uma demonstração de virilidade. Mesmo com essa contrariedade, Romão chega a pedir trabalho para o chefe dos capangas – que não estava presente na cena das agressões – ao que este responde em alto e bom som: “Aqui, só tem serviço para filho da puta”. Um raro tipo de fala proveniente de um chefe de capangas.

A família é contratada em Feira de Santana (o maior entroncamento rodoviário da Bahia) por Panamá (Sidney Magal) para “uma grande oportunidade”, que, estranhamente, não requer dos candidatos nenhum grau de escolaridade e na qual “paga-se bem”. Eles são postos em um caminhão, alojados precariamente como nos eternos tempos do pau-de-arara. Em Porto Seguro, no parque temático *O caminho das nuvens*, vai-se descobrir qual é o serviço: Romão, a menina e o menino que canta apresentam-se em um “legítimo” Kuarup, segundo o seu apresentador Panamá, o equivalente ao *The Rain Forest Halloween*. Quando Tonho encara o pai, fantasiado de índio, isso cria um constrangimento tal que o mesmo abandona abruptamente o local, juntamente com mulher e filhos. No início da narrativa, as contestações do filho mais velho em direção às posturas do seu pai sugerem uma crise de “aborrescência”, mas, aqui, o seu ponto de vista aponta para o ridículo em que o chefe de família, branco, se encontra fantasiado de “legítimos pataxós”.

A sequência do “legítimo Kuarup” concentra nesse filme uma tomada de posição da instância narradora com relação à alteridade indígena. Em *Bye, bye, Brasil*, uma tribo indígena deslocada de suas terras acompanha a Caravana Rolidei por bom tempo até se ver contratada, com salários mais baixos do que os dos “brasileiros” para devastar parte de uma floresta, que, em outros tempos, poderia ter sido o seu *habitat*. Já no filme em discussão, essa segregação social é traduzida em segregação espacial, uma vez que a região em que Porto Seguro está situada, como se sabe, é cercada por reserva desses índios, que circulam na Porto Seguro real vendendo seus artefatos para turistas. Enquanto no primeiro filme tem-se uma representação alegorizada de um estado de penúria de nossos indígenas, no segundo, outros índios, em estado semelhante, não podem nem representar a si mesmos, sendo substituídos por brancos, bronzeados artificialmente, em espetáculo para turistas estrangeiros, fato denunciado pelo portunhol com que Panamá faz sua apresentação.

As locações em Porto Seguro, das quais são excluídas as paisagens – uma contrariedade em um filme de estrada convencional, especialmente se norte-americano – servem ainda como cenário para uma importante passagem na formação de Tonho. Ele considera como sinal de flerte os olhares de uma jovem, pensa ter-se apaixonado por ela, ameaça ficar no lugar, contra a vontade dos pais por causa dela para receber adiante uma série de lições. Ele tenta seduzir a moça, não percebe a chegada de Magal, pensa que pode sugerir que ela o abandone por ele para terminar a sequência recebendo, das mãos dela, um drinque em pleno rosto. O que fica sugerido é que a moça é uma prostituta, o que ele realmente não percebe.

Depois de três meses de penosa viagem, a família-protagonista chega ao Rio de Janeiro e, como vêm pela BR-116, chega necessariamente pela nada fotogênica e poluída avenida Brasil, o que provoca um comentário irônico da mulher, opositora da viagem: “Aqui é que é o Rio de Janeiro?” Romão busca uma ocupação para Tonho. O filho se emprega como servente de pedreiro em uma obra. Pelo visto, a chegada ao destino, Rio de Janeiro, revestiu-se dramaticamente de menos importância do que a jornada desenvolvida até lá, descompasso que é uma marca do *road movie* (Laderman, 2002: 254).

### **Pontos de confluência**

Acreditamos que a trajetória de Tonho da praça do Meio do Mundo até o seu primeiro emprego na periferia do Rio de Janeiro e de Ciço, da cidade ribeirinha até Brasília, são bons exemplos, no cinema de ficção brasileiro, notadamente no subgênero filme de estrada, daquilo que se conceitua no romance de educação ou de formação, cristalizado no Romantismo alemão. Na síntese proporcionada por Bakhtin, associando com as “idades do homem”, vemos nesse tipo de narrativa a representação de “um certo modo de desenvolvimento típico, repetitivo, que transforma o adolescente idealista e sonhador num adulto sóbrio e prático”. Mesmo que seja impróprio chamar o sanfoneiro alagoano de “adolescente”, o que talvez importe mesmo seja notar em ambos os filmes aquilo que temos com intensidade no tipo de romance em foco: “Esse tipo de romance de formação se caracteriza por uma representação, que assimila o mundo e a vida a uma experiência, a uma escola pelas quais todos os homens devem passar para retirar delas um único e mesmo resultado: a sobriedade acompanhada de um grau variável de resignação” (Bakhtin, 1992: 238). Tonho se resigna a abandonar Porto Seguro e a sua primeira paixão, não correspondida e, mais, humilhada, enquanto Ciço entende que não pode se casar com Salomé, que entende o casamento como uma prisão.

Assim como *Bye, bye, Brasil* se encerra com a perspectiva de Lorde Cigano e Salomé seguirem para Rondônia, o filme *O caminho das nuvens* também sugere um final em aberto em direção a mais uma jornada pelas estradas brasileiras. Sem Tonho, empregado e alojado, na própria construção, a família segue para o Corco-

vado, imagem-clichê a que poucos resistem e também presente em um dos filmes do ídolo da família, Roberto Carlos. Durante o trajeto no trezinho, a mãe e o filho cantor se apresentam com canções de Roberto Carlos, angariando recursos. Rodney, tido como “abestalhado”, dirige-se aos turistas assim: “*One dolar, please!*”. Ao lado da estátua do Cristo Redentor, Romão considera encerrada a sua viagem e insinua que todos agora vão para Brasília de bicicleta no que Rose se opõe. O patriarca ainda não achou o serviço de um mil reais, e o filme se encerra com planos das nuvens.

Tanto a postura do casal protagonista de *Bye,bye,Brasil* como aquela do pai de família Romão, em *O caminho das nuvens*, remetem a uma constante narrativa daquele tipo de *road movie* em que as estradas “atuam como espaços intermediários – elas cortam zonas aparentemente vazias – e as fronteiras tanto geográficas quanto culturais que definem a existência social na metrópole ou na cidade menor não mais existem” (Sargeant e Watson, 2000: 12). Mais ainda: “Não há certezas na estrada, apenas potencialidades. Enquanto o foco da jornada tem um destino final, desvios são sempre possíveis. Já outras jornadas jamais procuram esse destino final, tornando-se divagações ampliadas sem nenhum objetivo teleológico” (idem, *ibidem*). Essa última afirmação, por sinal, vale para Lorde Cigano e Salomé, bem como para Romão. No caso do segundo filme citado, isso raia à mais irresponsabilidade porque ele pretende seguir para Brasília de bicicleta e com filhos pequenos.

Para Cohan e Hark (1997:302-303), muitos filmes de estrada “frequentemente chegam a um ponto em que nós esquecemos se os protagonistas estão fugindo de alguma coisa ou se estão fugindo em direção a alguma coisa e se o local (*site*) gerador da história é o seu ponto de partida ou o seu destino final”. Eles acrescentam ainda que isso se nota também em determinadas paradas longas em que se tem a impressão de que os protagonistas de lá não vão se arredar. Nesse caso, os dias que a Caravana Rolidei passa no Pará, vai se notar, depois, era apenas um intervalo para a entrada no contrabando, para o enriquecimento de Lorge Cigano e Salomé, e para uma nova viagem, agora com destino a Rondônia. Já Laderman (2002: 30) nota que “o final em aberto de muitos filmes de estrada faz com que a história (enredo) termine com mais movimento e novos destinos. Os protagonistas do filme de estrada frequentemente escolhem um movimento perpétuo mesmo que o discurso do filme se encerre”. Enfim, assim como se tem no romance inspirador para muitos desses filmes norte-americanos, *On the road*, de J. Kerouac, liberação é movimento (constante) e rejuvenescimento pessoal também o é. Ou, como diria Bob Dylan, “pedras que rolam [*rolling stones*] não criam limo”.

Júlio César Lobo

Professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Recebido em outubro de 2013.

Aceito em janeiro de 2014.

### **Referências bibliográficas**

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 300p.
- COHAN, S. e HARK, R. *The road movie book*. London: Routledge, 1997. 374p.
- GERMANI, G. *Sociologia da modernização*. São Paulo: Mestre Jou, 1974. 170p.
- LADERMAN, D. *Driving visions: exploring the road movie*. Austin: University of Texas, 2002. 322p.
- MOINE, R. *Cinema genre*. London: Blackwell, 2008. 248p.
- SARGEANT, J. e WATSON, S. *Lost highways*. London: Creation Books, 2000. 220p.
- STAM, R.; VIEIRA, J. e XAVIER, I. The shape of Brazilian cinema in the postmodern age. In: JOHNSON, R. e STAM, R. (Eds.) *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 2<sup>nd</sup> ed., 1995. p. 387-472, 491p.
- WATSON, S. From riding to driving: once upon a time in the west. In: *Lost highways*. London: Creation Books, 2000. p. 23-36.
- WOOD, J. *100 road movies*. London: British Film Institute, 2007. 262p.

### **Referências cinematográficas**

- Bye, bye, Brasil*. Direção de Cacá Diegues. Roteiro de Cacá Diegues e Leopoldo Serran. Duração de 110 minutos. Músicas de Roberto Menescal, Chico Buarque e Dominginhos. Lançamento em 1980.
- O caminho das nuvens*. Direção de Vicente Amorim. Roteiro de David França Mendes. Duração de 85 minutos. Música de André Abujamra. Lançamento em 2003.

## **Resumo**

O objetivo desse texto é analisar os filmes – *Bye,bye Brasil* (1979) e *O caminho das nuvens* (2003), articulando-os com as caracterizações principais de formato relativas ao filme de estrada e sua inter-relação com o romance de formação (Bakhtin), o que os coloca na fronteira entre gêneros narrativos. Essas películas são vinculadas, em termos temáticos, às narrativas de migração, porém, em termos formais, o vínculo mais forte é com o filme de estrada principalmente nos seguintes aspectos: a jornada mais importante do que a chegada a um destino, o questionamento das instituições, o tropo da caravana, o enfrentamento da alteridade cultural, quando não étnica, o lar e a estabilidade como opressivos e confinantes, fuga às responsabilidades de uma certa domesticidade, a interação acima das diferenças culturais, a viagem como descoberta do Outro e como autodescoberta, a viagem através de um país, o contraste entre tradição e modernidade nos sertões e celebrações de masculinidade.

## **Palavras-chave**

Cinema brasileiro e *road movie*. Cinema e romance de formação. Cinema e migração no Brasil.

## **Abstract**

The aim of this paper is to analyze two Brazilian films – *Bye, Bye Brazil* (1979) and *O caminho das nuvens* (2003), linking them to the main characterizations format of the road movie and its inter-relationship the novel training (Bakhtin), which puts them on the border between narrative genres. These films are linked, thematically, to the narratives of migration, however, in formal terms, the strongest bond is mainly with the road movie in various aspects. They are the journey more important than the arrival at a destination, the questioning of institutions, the trope of the caravan, the confrontation of cultural otherness, if not ethnic, home and stability as oppressive and confining escape the responsibility of a certain domesticity, the above interaction of cultural differences, as the journey of discovery and self-discovery and Other , traveling through a country, the contrast between tradition and modernity in the hinterlands and celebrations of masculinity.

## **Keywords**

Brazilian film and road movie. Film and novel training. Cinema and migration in Brazil.