

PROJETO DE PESQUISA

“O FILME DE ESTRADA NO CINEMA DE FICÇÃO DO BRASIL (1960-1980)”

Autor: Samuel José Holanda de Paiva (PPGIS-UFSCar)

Apoio FAPESP: Auxílio Regular à Pesquisa (Processo 2010/05715-0)

01) Enunciado do Problema

Um clássico estudo de André Bazin, intitulado “O *western* ou o cinema americano por excelência” (BAZIN: 1991, p. 200), 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 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” (Idem: 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 gêneros audiovisuais, pensando não só sobre o *western* e sobre aquele que é considerado o seu herdeiro direto, o *road movie* (termo com que se reconhece internacionalmente o *filme de estrada*), 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 verificado em um contexto mais recente a propósito de algumas perguntas de Edward Buscombe, tais como: “Primeiro: existem realmente gêneros no cinema? Se for o caso, como podem ser definidos? Segundo:

que funções os gêneros exercem? Terceiro: como se originam gêneros específicos, o que os faz surgir?” (BUSCOMBE: 2005, p. 303). E por fim: “É possível desenvolver uma teoria que abrigue todos os gêneros?” (Idem: p. 318).

Apesar das dificuldades inerentes a um projeto de concepção teórica e histórica, digamos, universal, sobre os gêneros audiovisuais, 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, uma autora como Sarah Berry-Flint, por exemplo, observa alguns “problemas de definição” relacionados aos gêneros audiovisuais (BERRY-FLINT: 1999, p. 26). Na verdade, Berry-Flint 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 apresente respostas conclusivas, Berry-Flint admite que tais questões 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: 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.¹ 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:

¹ A ideia defendida por Berry-Flint de que, mesmo sendo parte de uma produção internacionalizada, os gêneros apresentam sentidos culturais específicos encontra analogias com argumentos de outros autores, por exemplo, Dudley Andrew, quando ele fala sobre “um atlas do cinema mundial” (cf. ANDREW: 2006, p. 19-29), pensando aspectos de sua internacionalização também no âmbito dos sentidos locais.

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 cinematográfico é construído e “traduzido” (Idem: p. 26).²

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, suas consecutivas traduções, levando-se em conta, entretanto, os diversos sentidos culturais específicos.

Algo próximo do que propõe Berry-Flint pode ser verificado também em um autor como Rick Altman (2000: p. 33-78), por exemplo, que procura mapear os estudos de gênero no cinema, afirmando que as publicações sobre o assunto tornaram-se mais frequentes no final dos anos 1960. Altman cita a propósito uma série de estudiosos, em sua maioria pesquisadores localizados no contexto de Estados Unidos e Europa – Edward Buscombe, John Cawelti, Mary-Ann Doane, Thomas Elsaesser, Stephen Neale, Thomas Schatz, Linda Williams, Will Wright, entre outros –, reconhecendo que o gênero abarca vários aspectos do cinema: estrutura dos textos, decisões de programação, interpretação do público segundo suas expectativas, função na economia local e global do cinema, etc., tudo isso fazendo com que sua compreensão se torne complexa e envolva múltiplos interesses, assim como vários aspectos de significação.

Por sua vez, David Bordwell (2005), ao refletir sobre “a lógica da espectralidade clássica” fala em diversas “motivações”, entre elas a “motivação genérica”, que, como diz, tem um forte efeito sobre as normas narrativas assumidas pela própria indústria de cinema. O espectador, contudo, como afirma Bordwell, constrói o tempo e o espaço da fábula de acordo com esquemas, pistas e quadros de hipóteses próprios (Idem: p. 297), daí porque a própria noção de cinema clássico é flexível, segundo esse autor.

Estas, em suma, são algumas premissas que pressupõem um caminho para o enfrentamento da problemática relacionada às dimensões do gênero *filme de estrada* no

² Tradução do texto original em inglês. O mesmo ocorrerá em relação a outros textos em língua estrangeira citados no projeto.

cinema de ficção do Brasil, no caso, a partir dos sentidos culturais específicos da produção brasileira, observados, contudo, com interesse em sua perspectiva transcultural. A propósito e em síntese, a noção de *transculturação*, tal como ela aqui é 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, p. 91-119).³ 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, propondo outra perspectiva de observação dos fenômenos sociopolíticos, econômicos e culturais. Assim convém observar que, mesmo estando o conceito de *transculturação* aberto à discussão, certamente é viável utilizá-lo na fundamentação de um debate acerca de relações nacionais, 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, pressupõe a possibilidade de vários sentidos implicados em movimentos culturais universais e específicos.

Em tal perspectiva, como pressupor sentidos transculturais colocados no âmbito dos objetos do estudo em questão? Em princípio, os *filmes de estrada* podem estar vinculados ao imaginário dos *road movies*, tal como eles são percebidos, por exemplo, nos Estados Unidos. Por esse caminho, além dos *westerns*, outra fonte fundamental do *road movie* é a literatura Beat. O romance *On the road* (publicado pela primeira vez em 1957), de Jack Kerouac, em tal contexto, é uma referência fundamental. Está intrinsecamente relacionado à ideia de rebelião contra uma sociedade opressiva, cujas normas são conservadoras. As

³ Além de Octavio Ianni, outros autores podem ser considerados no âmbito dos estudos relacionados à transculturação: Fernando Ortiz, Angel Rama, Celso Furtado, Milton Santos, Emir Sader, Serge Latouche, Boaventura de Sousa Santos, Serge Gruzinski, Anthony Giddens, Néstor García Canclini, etc.

inúmeras viagens dos protagonistas do romance de Kerouac (Sal Paradise e Dean Moriarty), de um lado ao outro dos Estados Unidos, apresentam os fundamentos da contracultura que vai se afirmar nos anos 1960. Suas viagens têm como propósito a 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 questões 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 de escapar das grandes cidades, das metrópoles que são o apogeu do acúmulo capitalista. Ser um *outsider*, como os protagonistas de *On the road*, passa a constituir, portanto, um parâmetro para toda uma geração de personagens encontrados em *road movies* como *Bonnie & Clyde: uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) e *Sem destino* (*Easy rider*, Dennis Hopper, 1969), por vezes reconhecidos como marcos inaugurais do gênero (cf. LADERMAN: 2002; SARGEANT & WATSON: 1999).

A propósito de um balanço histórico e teórico sobre o *road movie*, um pesquisador como David Laderman (2002), uma referência relevante no campo dos estudos em questão, por exemplo, avança com sua reflexão sobre filmes característicos desse gênero, 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 em Laderman 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 Edward Buscombe, no texto “A Idéia de Gênero no Cinema Americano”, já referido.

Nesse texto, Buscombe explica como a teoria dos gêneros no cinema é herdeira em grande medida da teoria dos gêneros na literatura. E o próprio Buscombe, fundamentado na teoria literária de René Wellek e Austin Warren (*apud* BUSCOMBE: 2005, p. 305-306), propõe a transposição da literatura para o cinema das noções de “forma externa” e de “forma interna”. Na literatura, as formas externas correspondem a determinadas métricas ou estruturas específicas (o soneto, por exemplo), que se relacionam com formas internas também específicas (a atitude, o tom, o conteúdo oportuno àquela forma externa: um soneto não comporta os temas de uma epopéia, como a *Ilíada* ou a *Odisséia*, por exemplo). No cinema, propõe Buscombe, há equivalentes das formas literárias externas e internas. No *western*, por exemplo, há formas externas que levam à compreensão desse gênero, tais como locações (desertos, montanhas, florestas, etc.), cenários (o *sallon*, hotéis, a cadeia, etc.), figurinos (apropriados aos diversos tipos de personagens, brancos, índios, mestiços, etc.), ferramentas e objetos de cena (revólveres, rifles, cavalos, diligências, trens etc.). A esses elementos formais corresponderão alguns temas e conteúdos, ou seja, formas internas, “histórias sobre a luta entre o homem e a natureza e sobre o estabelecimento de uma civilização” (Idem: p. 309).

Valendo-se dessa proposta de Buscombe, David Laderman aponta, em termos de estilo e iconografia (relacionados às formas externas), muitos pontos cuja recorrência leva às convenções do gênero *road movie*, considerando também outros pesquisadores do assunto. Laderman cita, por exemplo, um pesquisador como Timothy Corrigan e sua percepção de que, nos *road movies*, 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 norte-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, observando questões como: um potencial de alienação romantizada; o desafio à identidade uniforme de uma cultura nacional; uma narrativa orientada por personagens que constituem 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 interessante sublinhar justamente o *contexto* norte-americano e europeu que define o referencial para as análises empreendidas por muitos deles, frequentemente interessados na produção de Hollywood. Nesse sentido, é oportuno empreender um esforço de superação do “hollywood-centrismo” presente em várias pesquisas sobre os gêneros cinematográficos, problema bem detectado por Robert Stam quando ele propõe “alguns interrogantes sobre autoria e gênero” (STAM, 2003: p. 144). É certo que, embora expliquem várias dimensões sobre o gênero *road movie*, os estudos apontados, ao se restringirem à produção e à recepção dos Estados Unidos e Europa, não chegam a explorar experiências empreendidas por outros cinemas, a não ser eventualmente de maneira tangencial. Nesse caso, torna-se relevante, portanto, a “crítica da imagem eurocêntrica” proposta por Ella Shohat e Robert Stam (2006), com suas considerações sobre as implicações tanto teóricas quanto históricas encontradas em textos e contextos existentes para além dos limites eurocêntricos (que incluem Europa e Estados Unidos), em defesa de um “multiculturalismo policêntrico”. Para Shohat e Stam, “o multiculturalismo descoloniza as representações não apenas quanto

aos artefatos culturais – cânones literários, exposições em museus, filmes – mas principalmente quanto às relações de poder entre diferentes comunidades” (Idem: p. 26), indicando um debate, uma crítica das relações de poder, que pode resultar em um “intercomunalismo mais substantivo” (Idem: p. 85).

Já para lidarmos com a questão no contexto brasileiro é fundamental a consideração do pensamento de Jean-Claude Bernardet quando, no livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, 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, p. 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 (citando 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). Como diz Bernardet:

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 (Idem, p. 88).

Este ponto discutido em *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia* é bem oportuno ao universo dos problemas aqui propostos enquanto estudo do gênero *filme de estrada* no Brasil considerado na perspectiva transcultural do *road movie*, levando-se em conta inclusive a questão do *contexto* em pauta. Negando a ideia 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” (Idem: p. 112). Ora, uma vez considerada tal perspectiva metodológica, qual ou quais seriam os *contextos* favoráveis à compreensão do caráter transcultural do *filme de estrada* no Brasil? Em que medida, por exemplo, os filmes de estrada realizados neste país 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 vertentes – vamos denominá-las, seguindo a sugestão de Bernardet, de “linhas de coerência” (Idem: p. 61) – que procuram considerar a produção brasileira a partir dos filmes de estrada de ficção em uma perspectiva que põe em xeque sentidos culturais específicos (locais, regionais, nacionais), mas sem deixar de considerar que vários aspectos encontrados em suas formas internas e externas estão relacionados a dimensões globais do gênero em questão.

Assim, esta pesquisa está voltada para aspectos formais e temáticos do discurso cinematográfico, inscrevendo-se, a partir de filmes de estrada ficcionais produzidos no Brasil, no debate sobre os gêneros audiovisuais. O recorte temporal – de 1960 a 1980 – justifica-se, no ponto inicial, por esse momento indicar uma superação do cinema de estúdio que caracteriza a maior parte da produção anterior (de empresas como Cinédia, Atlântida, Vera Cruz, Maristela, Multifilmes). Ao que se percebe, explorar o ambiente geográfico exterior é algo que passa a assumir uma dimensão mais enfática a partir da década de 1960 com o Cinema Novo.⁴ É quando sentidos implicados nas concepções de

⁴ Fernão Ramos discute a questão quando distingue a forma como Walter Hugo Khouri explora a natureza em seu filme *Na garganta do diabo* (1959) na comparação com filmes do Cinema Novo: “O autor [Khouri], apesar de contemporâneo, está muito distante da forma de exploração do ambiente geográfico que estouraria no ano seguinte em filmes do Cinema Novo” (cf. RAMOS, 1987a, p. 316).

deslocamento assumem dimensões distintas, na comparação com as gerações anteriores.⁵ Os filmes que então passam a ser produzidos, tendo que lidar com a ditadura militar (a partir de 1964), apresentam dimensões diversas de contestação e contracultura, evidenciadas em discursos cinematográficos de oposição à modernização conservadora do chamado “milagre econômico brasileiro”, marcado, como se sabe, pela construção de estradas monumentais, como a Rodovia Transamazônica (locação emblemática de vários filmes de estrada brasileiros do período referido). São filmes cujos realizadores têm inicialmente vínculos com o Cinema Novo e o Cinema Marginal (e suas derivações, interações, revisões, rupturas, que podem se relacionar com as pornochanchadas e as comédias eróticas da década de 1970), com interesse em explorar deslocamentos que se dão em locações externas, em estabelecer tensões entre os limites da ficção e do documentário, em discutir a sexualidade como um aspecto que se reitera enquanto questionamento dos conflitos entre os sujeitos e suas conexões com os veículos automotores, em problematizar as consequências da instalação da indústria automobilística no Brasil, em debater a luta por territórios (não só geopolíticos, ecológicos, mas também de afirmação de identidades sociopolíticas), em experimentar modelos de produção cinematográfica que inclusive podem se aproximar de outras mídias, como a televisão. Por sua vez, em relação ao ponto final do recorte temporal da pesquisa, este não por acaso está próximo da realização de um filme de estrada como *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), filme que, como afirma José Mário Ortiz Ramos (1987), põe em xeque a visão política anterior do Cinema Novo com suas perspectivas totalizantes, reverenciando a cultura popular mas sem deixar de questionar a televisão, defendendo a dimensão mercadológica do cinema. “Diversidades regionais, pluralidade, resgate do popular, eram agora elementos presentes no filme de Cacá e na política cultural estatal, em processo de mutação com o enfraquecimento do regime ditatorial” (RAMOS: 1987b, p. 422). Também é significativo, nesse sentido, que só em 1980 outro emblemático filme de estrada brasileiro – *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) – tenha recebido o seu certificado de censura (Idem: p. 431).

⁵ O livro *Sertão mar*, de Ismail Xavier, pode ser aqui lembrado de forma oportuna, por estabelecer um cotejo entre, por um lado, um projeto concebido em perspectiva de cinema industrial, como *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), e, por outro, uma produção do Cinema Novo como *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). Cf. XAVIER, 2007.

Mas, considerando os limites do recorte temporal aqui proposto (1960-1980), há várias produções que podem constituir um *corpus* de pesquisa inicial, com títulos tais como: *Os caçafrestes* (Ruy Guerra, 1962); *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires, 1962); *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963); *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965); *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1967); *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1970); *Piranhas do asfalto* (Neville d'Almeida, 1970); *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr., 1968); *Roberto Carlos a 300 km por hora* (Roberto Farias, 1971); *Quando o carnaval chegar* (Carlos Diegues, 1972); *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974); *Caçada sangrenta* (Ozualdo Candeias, 1974); *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky, Orlando Senna, 1974); *Dezenove mulheres e um homem* (David Cardoso, 1977); *Doramundo* (João Batista de Andrade, 1977); *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977); *A dama do loteação* (Neville d'Almeida, 1978); *Ninfas diabólicas* (John Doo, 1978); *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979); *A estrada da vida, Milionário e José Rico* (Nelson Pereira dos Santos, 1980); *A opção ou as rosas da estrada* (Ozualdo Candeias, 1980).

02) Resultados Esperados

Considerado um amplo universo de possibilidades sobre filmes de estrada no Brasil, esta pesquisa pretende, durante dois anos, investigar as produções ficcionais de longa-metragem, produzidas e exibidas no circuito comercial brasileiro no período entre 1960 e 1980.⁶ A hipótese: é possível pensar que a produção ficcional brasileira de filmes de estrada, por um lado, pode reiterar algumas matrizes associadas ao gênero *road movie* em contextos diversos, por outro, pode apresentar características específicas relacionadas a aspectos históricos, sociopolíticos e econômicos do Brasil. Para a verificação da hipótese, deve ocorrer a análise das formas externas e formas internas dos filmes incluídos no *corpus*

⁶ É oportuno lembrar que, no Brasil, existem muitos filmes de estrada produzidos fora do recorte temporal aqui proposto (1960-1980), tanto no âmbito da ficção quanto do documentário. Além disso, a questão da estrada encontra representações diversas no âmbito de outras mídias. Em termos de televisão, por exemplo, é notável que um dos primeiros seriados nacionais seja *O vigilante rodoviário* (Rede Tupi, 1961). Mais tarde, a Rede Globo produziu *Shazan, Xerife & cia.* (1972), seriado infanto-juvenil cujos protagonistas eram dois mecânicos interessados em percorrer o país a bordo de um caminhão-bicicleta. Posteriormente, a Globo também produziu a série *Carga pesada*, com suas duas temporadas (1979-1981 e 2003-2006) e mais recentemente *Faça a sua história* (2008), com as aventuras de um taxista no Rio de Janeiro.

da pesquisa, análise a ser empreendida tendo em vista um referencial teórico de interesse transcultural, segundo os autores citados anteriormente.

A propósito, um pesquisador do *road movie* em perspectiva intercultural, como Walter Moser (2008: p. 7-30), mesmo reconhecendo os problemas para a definição de um gênero, propõe algumas matrizes para os filmes de estrada, as quais envolvem: imagens de um veículo em movimento, transportando seres humanos por uma estrada; uma iconografia relevante do veículo e da infra-estrutura que o faz funcionar; paisagens abertas, com poucas marcas de civilização; um protagonista em exílio acompanhado de uma segunda pessoa com quem forma uma dupla de amigos ou casal pelo menos durante uma parte do caminho; uma seqüência narrativa com três momentos de intensidade: pegar a estrada, estar na estrada, pegar a estrada novamente; uma modalidade narrativa que expressa a condição contingente do protagonista; uma interação de mídias que freqüentemente põe em cena o rádio instalado no veículo.

Se por um lado tais matrizes, ao menos em parte, podem ser observadas em alguns *filmes de estrada* brasileiros, por outro, uma vez considerados sentidos culturais específicos, a produção nacional a ser incluída nesse gênero muitas vezes pode apresentar características bem diversas. Se, por exemplo, como diz Laderman (*op. cit.*) há uma tensão *rebelião-conformidade* que ele associa aos *road movies* no contexto norte-americano, esta tensão poderá ter conotações muito distintas se pensada em relação ao Brasil, em razão da própria história da formação do país. Assim, por exemplo, a dialética casa-rua, fundamental no que diz respeito à inconformidade do *road movie* com os espaços fixos, será no Brasil, e no cinema brasileiro, muito distinta daquela que se observa, por exemplo, em *On the road* e em vários de seus herdeiros no contexto norte-americano. A propósito, é oportuno recordar neste ponto um estudo de Roberto DaMatta (1997), no qual a casa e a rua são trabalhadas como categorias sociológicas relacionais. Para o antropólogo, “na gramaticidade dos espaços brasileiros, rua e casa se reproduzem mutuamente” (Idem, p. 54). Tal ambigüidade, segundo DaMatta, é característica das culturas herdeiras do catolicismo ibérico, como é o caso da cultura brasileira, em que há um esforço de fazer incluir, convergir, relacionar lados opostos, sendo esta uma característica fundamental do sistema social constituído no Brasil e, neste ponto, estaria aí um “traço distintivo em

oposição a outros sistemas, sobretudo os que informam os valores das nações protestantes, como os Estados Unidos” (Idem: p. 108).⁷

Assim, resumindo, é possível afirmar que esta pesquisa resultará em um conhecimento histórico e teórico sobre o discurso cinematográfico em termos da significação de um gênero audiovisual – o filme de estrada – tal como ele se articula com seus sentidos transculturais, em termos de tensões entre o local, o nacional e o global, a partir da cultura brasileira.⁸ A pesquisa está formulada sobre os seguintes *assuntos e problemas*: como se constituem os gêneros audiovisuais a partir de seus diversos contextos e sentidos culturais, para além das matrizes eurocênicas? 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, quais são as linhas de coerência relacionadas ou as matrizes dos filmes de estrada de ficção no Brasil, considerados em uma perspectiva transcultural?

Em síntese, os resultados esperados com esta pesquisa estão relacionados às respostas para estas perguntas, as quais podem resultar na criação de um banco de dados sobre a história do filme de estrada de ficção no país, o qual por sua vez implicará a elaboração histórica e teórica sobre os gêneros audiovisuais a partir de sentidos culturais específicos e ao mesmo tempo universais.

03) Meios e Métodos

A pesquisa sobre *O filme de estrada no cinema de ficção do Brasil (1960-1980)* está estruturada em três fases fundamentais. A primeira etapa prevê a utilização daquilo que Jacques Aumont e Michel Marie (1989: p. 33-65), discutindo “instrumentos e técnicas de análise”, em *L'Analyse des films*, denominam como “instrumentos documentais” (*les*

⁷ A propósito das prováveis diferenças em termos de matrizes do *road movie* em relação aos Estados Unidos e ao Brasil, ver PAIVA: 2009.

⁸ Cabe observar que a dissertação de mestrado de Ana Karla Rodrigues, intitulada *A viagem no cinema brasileiro – panorama dos road movies brasileiros dos anos 60, 70, 90 e 2000*, defendida no Instituto de Artes da Universidade de Campinas, tem como objetivo as “buscas pessoais e a busca pela identidade brasileira”, que a autora discute nos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Iracema uma transa amazônica* (Jorge Bodansky, Orlando Senna, 1974), *Bye, bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), *Terra estrangeira* (Walter Salles, 1995), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *No caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003) e *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005). Nesse sentido, tanto a problemática quanto os objetivos perseguidos pela autora são diversos dos que aqui estão propostos, inclusive naquilo que diz respeito ao *corpus*, ao recorte temporal e à metodologia utilizada.

instruments documentaires), ou seja, toda sorte de documentos escritos, bibliográficos, que possam servir à construção do *corpus* da pesquisa (roteiros, decupagens, orçamentos, planos de produção, anotações dos realizadores, entrevistas, reportagens, etc.). Em suma, esta primeira etapa diz respeito a um levantamento de informações em publicações especializadas em cinema disponíveis em cinematecas, bibliotecas, instituições de cinema (como a Ancine – Agência Nacional do Cinema, por exemplo), arquivos, museus e afins sobre filmes brasileiros de ficção, longa-metragem, que possam ser categorizados segundo o gênero em questão, no período que compreende o recorte temporal previsto, que tenham efetivamente sido exibidos em circuito profissional. Dessa primeira fase, deve resultar um banco de dados com um *corpus* de filmes, acompanhados tanto de suas sinopses como de referências bibliográficas e respectivas fichas técnicas. Para a catalogação desses filmes, um modelo a servir como exemplo é o banco de dados da Cinemateca Brasileira.

A segunda fase consistirá no visionamento dos filmes acompanhado da análise fílmica de cada longa-metragem que compõe o *corpus* definido na seção anterior. Tal análise, tendo em vista o interesse na perspectiva transcultural, estará orientada pelas noções de *forma externa* (relacionada a cenários, figurinos, objetos, enquadramentos, montagens, em suma, as convenções audiovisuais recorrentes) e *forma interna* (o tipo de história, o tema e a natureza das suas convenções), tal como propõe Edward Buscombe em seu estudo sobre “a idéia de gênero no cinema americano” (2005), considerando-se também outros seguidores norte-americanos do mesmo método, como David Laderman (2002), além de autores que trabalham com metodologia análoga como, por exemplo, Rick Altman.⁹ Haverá, ainda, a referência de estudos interessados no questionamento das convenções do gênero, tendo em vista suas diversas possibilidades de hibridismos, como propõe em alguma medida os autores organizados por Walter Moser (2008), por exemplo, ao pesquisarem as dimensões interculturais do *road movie*. Além disso, nessa segunda etapa da pesquisa, para a descrição das formas internas e externas dos filmes a serem analisados, serão utilizados “instrumentos descritivos”, tal como propõe Jacques Aumont e Michel Marie (*op. cit.*) em sua proposta de análise fílmica, ou seja, ocorrerão descrições de imagens e sons, decupagens de planos e/ou sequências narrativas que, no caso, favoreçam

⁹ Pressupõe-se aqui uma analogia entre as noções de “forma externa” e “forma interna”, de Buscombe, com, respectivamente, a “aproximação sintática” e a “aproximação semântica” propostas por Altman no artigo “*Una aproximación semántico-sintática al género cinematográfico*” (2000: p. 291-304).

os objetivos da pesquisa em termos de uma compreensão do filme de estrada. Essa segunda etapa poderá incluir, eventualmente, em razão da necessidade, entrevistas com os realizadores dos filmes estudados, quando isso for oportuno e possível.

A terceira e última fase, pautada pela proposta de Jean-Claude Bernardet apresentada em *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, estará voltada para a definição das *linhas de coerência* – a partir das formas internas e externas de cada filme, traçadas na etapa anterior –, as quais agora serão cotejadas no conjunto e subconjuntos de filmes que constituem o *corpus* da pesquisa. Assim, com esse último estágio, será possível a elaboração dos principais aspectos relacionados a uma história e teoria do *filme de estrada* de ficção no Brasil, o que implicará conseqüentemente uma contribuição à história e teoria dos gêneros audiovisuais de maneira mais universal.

04) Cronograma de Execução do Projeto

Para a primeira etapa da pesquisa, que prevê o levantamento das informações e bibliografia que possam resultar na definição de um *corpus* de filmes de ficção de longa-metragem relacionados à estrada, no período que compreende o recorte definido, ficam reservados seis (06) meses.

Para a segunda etapa da pesquisa, que prevê o visionamento e a análise dos discursos fílmicos dos longas-metragens de ficção que compõem o *corpus* dos *filmes de estrada* brasileiros, a partir das considerações sobre suas *formas externa e interna*, consideradas em perspectiva transcultural, ficam reservados doze (12) meses.

E para a terceira e última etapa, quando serão estabelecidas as linhas de coerência do conjunto e/ou subconjuntos de filmes que constituem o *corpus* da pesquisa, ficam reservados seis (06) meses, durante os quais também será elaborado o Relatório Final.

05) Disseminação e Avaliação

Espera-se que, ao longo da pesquisa, um banco de dados a ser construído sobre os filmes de estrada ficcionais do cinema brasileiro e os relatórios parciais possam servir como fundamento para publicações de artigos em revistas científicas. Espera-se também a promoção de debates – em congressos, seminários, encontros científicos, aulas e atividades de extensão (mostras de filmes, por exemplo) –, de modo que os resultados parciais possam

ser confrontados com o trabalho de outros pesquisadores envolvidos com a Comunicação e com as Ciências Sociais Aplicadas.

No fim do processo, a partir do Relatório Final, haverá condições para a publicação de um livro que reúna o todo do trabalho realizado, constituindo-se em uma fonte bibliográfica acessível a públicos diversos.

06) Outros Apoios

Sendo o proponente desta pesquisa vinculado como Professor Adjunto ao Departamento de Artes e Comunicação (DAC), que integra o Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde atua como docente tanto no Curso de Imagem e Som como no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), será possível o apoio dessa Instituição em alguns aspectos, por exemplo, com a cessão de espaços laboratoriais para realização de etapas do trabalho a ser empreendido.

07) Bibliografia

- ALTMAN, R. A semantic/syntactic approach to film genre. **Cinema Journal**, nº 3, vol. 23, 1984.
- ALTMAN, R. **Los géneros cinematográficos**. Trad. Carlos Roche Soárez Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDREW, D. An atlas of world cinema. In: DENNISON, S.; LIM, S. H. **Remapping world cinema**: identity, culture and politics in film. Londres: Wallflower, 2006.
- APPADURAI, A. **Modernity at large**. Cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os Pensadores, v. 4)
- AUMONT, J.; MARIE, M. **L'analyse des films**. Paris: Nathan, 1989.
- AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, J. **À quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

- BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, J.C. **O autor no cinema** – a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.
- BERNARDET, J.C. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.
- BERNARDET, J.C. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BERRY-FLINT, S. Genre. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (eds.). **A companion to film theory**. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 1999, p. 25-44.
- BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BORDWELL, D. **On the history of the film style**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In. RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional, vol. 2. São Paulo: Senac, 2005, p. 277-301.
- BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. 6ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Col. Estudos, 20)
- BRANDÃO, A.S. **Lands in transit**: Imag(in)ing (im)mobility in contemporary latin American cinema. 2009. Tese (Doutorado em Letras/Inglês e Literatura Correspondente). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- BROWNE, N. (Ed.). **Refiguring American film genres**: history and theory. Berkeley: University of California Press, 1998.
- BUSCOMBE, E. A idéia de gênero no cinema americano. In. RAMOS, F. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional, vol. 2. São Paulo: Senac, 2005, p. 303-318.
- CANCLINI, N.G. **Culturas híbridas**. Trad. Ana Regina Lessa, Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.
- CHARNEY, L., SCHWARTZ, V. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2ª ed. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Col. Cinema, Teatro e Modernidade)
- COHAN, S., HARK, I. R. (Eds.). **The road movie book**. London, New York: Routledge, 1997.
- CORRIGAN, T. **A cinema without walls**: movies and culture after Vietnam. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- DaMATTA, R. **A casa & a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DENNISON, S.; LIM, S. H. **Remapping world cinema**: identity, culture and politics in film. Londres: Wallflower, 2006.

FEATHERSTONE, M (Org.). **Cultura global**. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GALVÃO, M.R.; BERNARDET, J.C. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HANSEN, M.B. The mass production of senses: classical cinema as vernacular modernism. In.: GLEDHILL, C.; WILLIAMS, L. (eds.). **Reinventing film studies**. London: Arnold, 2000, p. 332-350.

HOBBSAWN, E. (Org.). **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Col. Pensamento Crítico, v. 55)

IANNI, Octavio. Transculturação. In: _____ **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 91-137.

JAMESON, F. **The political unconscious**: narrative as a socially symbolic act. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

JAMESON, F. **The geopolitical aesthetic**: cinema and space in the world system. Bloomington, London: Indiana University Press / BFI, 1992.

JAMESON, F. **Espaço e imagem**. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

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

KITSES, J. **Horizons West**: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah - studies of authorship within the western. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

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

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 3ª. ed. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas/São Paulo: Papyrus, 1997. (Coleção Campo Imagético)

MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado. 5 vols. São Paulo: Escrituras, 2007.

MOSER, W. *Présentation*. Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion. In: **Cinéma**, vol. 18, n° 2-3, Québec: Univ. du Montréal, 2008, pp. 7-30.

NEALE, S. **Genre**. London: British Film Institute, 1980.

NEALE, S. Questions of genre. **Screen**, 31, 1 (Spring), 1990, p. 45-66.

- NEGRI, T.; HARDT, M. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco e y el azucar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.
- ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
- PAIVA, S. Um road movie na rota do sertão-mar. In: MACHADO Jr., R; SOARES, R.L.; ARAÚJO, L.C de (Orgs.). **Estudos de cinema Socine**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 171-180.
- PAIVA, S. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. **Rumores**, edição 6, setembro-dezembro, 2009. Disponível em <http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=167> Acesso em 14-11-2011.
- PAIVA,S.J.H.. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 2005. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Trad. Rosemary Costhek Abílio; Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- RAMA, A. **Transculturación narrativa en América Latina**. Montevideú: Fundacion Angel Rama, s/d.
- RAMOS, F. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: ____ (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987a, pp. 299-397.
- RAMOS, F. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. 2 vols. São Paulo: Senac, 2005.
- RAMOS, J.M.O. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, F. (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987b, pp. 399-454.
- RAMOS, J.M.O. **Cinema, televisão, publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. 2ª. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- ROCHA, G.. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- RODRIGUES, A.K. **A viagem no cinema brasileiro – Panorama dos road movies dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil**. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas.
- ROSIN, J. **Route 66: the television series 1960-1964**. Philadelphia, PA: The Autumn Road Company, 2007.

- RUA – Revista Universitária do Audiovisual.** São Carlos: Universidade Federal de São Carlos. Disponível em <<http://www.ufscar.br/rua>>.
- SAID, E. W. **Orientalismo.** Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Col. Companhia de Bolso)
- SÁ NETO, A.A.F. de. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro.** 2004. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas.
- SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In _____: **Uma literatura nos trópicos.** 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.
- SARGEANT, J., WATSON, S. (Eds). **Lost highways: an illustrated history of road movies.** Washington DC: Creation Books, 1999.
- SCHATZ, T. **Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system.** Filadélfia: Temple University Press, 1991.
- SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SHOHAT, E; STAM, R. **Unthinking eurocentrism.** New York: Routledge, 1994.
- SHOHAT, E.; STAM, R.. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação.** Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, D.T. **As viagens de Salles, Solanas e Sarquís: Identidade em travessias.** 2009. Tese (Doutorado em Integração da América Latina). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- STAM, R. Alguns Interrogantes sobre autoria e gênero. In. _____: **Introdução à teoria do cinema.** Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003, p. 144-151.
- SÜSSEKIND, F. **O Brasil não é longe daqui: o narrador; a viagem.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- XAVIER, I. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo,** Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, I. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WILLIAMS, R. **O campo e a cidade: na história e na literatura.** Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WRIGHT, W. **Sixguns and society.** Berkeley: University of Califórnia Press, 1975.