

ROAD MOVIE: A NARRATIVA DE VIAGEM CONTEMPORÂNEA¹

Marcio Markendorf (UFSC)²

Resumo: Apesar de alguns autores decretarem o fim da viagem – na qualidade de um acontecimento centrado na experiência do viajante – pode-se dizer que o cinema, a partir dos road movies, restaurou a viagem em seu sentido original e com uma potência bastante poética. No gênero cinematográfico em questão, o deslocamento físico significa muito mais uma movimentação interior, uma descoberta de si mesmo, do que uma jornada ao longo do espaço. Esse tipo de reinvenção cinematográfica dos relatos de viagem, portanto, mesclando dramaticamente a paisagem exterior e a interior, será a matéria de análise deste artigo, que terá como foco o filme Na Natureza Selvagem (2007), de Sean Penn.

Palavras-chave: relatos de viagem; aventura; road movie; imaginário.

“E eu viajo para conhecer a minha geografia”
Marcel Reja

O narrador, o relato de viagem e a experiência

Em termos históricos e antropológicos, o nascimento da viagem praticamente se confunde com a origem da raça humana, haja vista que nossos ancestrais, caracterizados por hábitos nômades, deslocavam-se constantemente em busca de alimento e de moradias provisórias, chegando a perfazer uma migração entre continentes. Com o domínio do fogo, o desenvolvimento da agricultura e a domesticação de animais, os grupos pré-históricos assumiram o sedentarismo ao formar as primeiras comunidades fixas. Por isso, a produção de excedentes, a economia de trocas e a conquista territorial tornaram-se os novos agentes a impulsionar a viagem, conjuntura de onde se depreende um caráter político e econômico que se aprofundará ao longo do tempo. Da pré-história ao período das Grandes Navegações, ocorridas no século XV, apesar do notável progresso humano,

¹ Trabalho apresentado parcialmente no VIII SELISIGNO, na Universidade Estadual de Londrina.

² Professor Adjunto I do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, Campus de Florianópolis. Endereço eletrônico: marciomarkendorf@uol.com.br.

a partida para lugares distantes continuava associada ao acúmulo de riquezas (glória pessoal, alimentos, terras, metais preciosos, escravos). Assim, por conterem em si o germen da novidade, a base para o acréscimo de experiências à subjetividade, os relatos de viagem, ainda que permeados pela fantasia criadora e pelo impressionismo, converteram-se em importantes documentos do contato entre civilizações e de outras conquistas. Afinal, como diz a sabedoria popular, “quem viaja tem muito o que contar”, motivo pelo qual funda-se no imaginário a ideia do narrador como aquele que vem de longe e tem o que compartilhar (Benjamin 1994: 198).

Walter Benjamin (1994: 198-9), teorizando a respeito da troca de experiências, identificou três modelos básicos de narradores orais, espécimes extintos na sociedade industrial do século XX: o marinheiro mercante, o lavrador sedentário e o artífice medieval. No primeiro deles, encarado como o protótipo do aventureiro, a narrativa era construída no eixo espacial, pois o relato assumia o deslocamento geográfico como a fonte das experiências do marinheiro ao longo de suas viagens. No segundo, representado exemplarmente pelo velho sábio, a construção do relato orientava-se por um eixo temporal, visto que quem compartilhava algo estava estacionado no espaço, fato que lhe permitia movimentar-se no tempo e entrar em contato com as tradições de diversas gerações. No terceiro modelo, surgido da relação entre o mestre e o aprendiz das oficinas medievais, seria produzida a interpenetração dos dois anteriores, na qual a experiência adquirida e a compartilhada recebem, com o sistema corporativo, um aspecto espaço-temporal.

O discurso de Benjamin está marcado por certo caráter nostálgico, pois no tempo em que desenvolveu suas ideias sobre a experiência e o narrador, em 1936, a subjetividade metropolitana e a informação, responsáveis por enfraquecer a experiência, já haviam se instalado no mundo Ocidental. Os veteranos da Primeira Guerra Mundial, viajantes bélicos de um tempo, haviam retornado aos lares sem ter o que comunicar – o trauma gerado pela participação em uma batalha de trincheiras recalçou o testemunho, empobreceu a experiência. Possivelmente o ataque nuclear às cidades de Hiroshima e Nagasaki, durante a Segunda Guerra Mundial, tenha se constituído, na sequência, o evento-limite da impotência em representar o real e de expressá-lo como experiência. Além do mais, a ascensão do romance, como forma de narrativa escrita, produto de um indivíduo isolado em seu complexo mundo interior, contribuía ainda mais para o enfraquecimento da dimensão utilitária que possuíam as narrativas orais e de natureza comunitária. Os relatos de viagem, como eram concebidos antigamente, já estavam em franco declínio.

Na década de 1950 – efetuando um salto temporal, porque a pretensão deste trabalho não é um estudo exaustivo da viagem na história –, com a corrida espacial entre EUA e URSS, deu-se início à era dos satélites e, assim, pouco a pouco, foram desaparecendo as histórias sobre ilhas perdidas, lugares isolados da civilização, territórios povoados por raças monstruosas e culturas aborígenes exóticas. Com a possibilidade de exploração *intraplanetária* desenvolveu-se uma cartografia mais detalhada e ampla do planeta, absoluto rigor que esgotou o imaginário do mundo perdido reencontrado e mesmo do paraíso reconquistado. Logo, em razão do apuro

técnico, nosso planeta quase não abriga mais mistérios sublimes da Natureza, exceto em restaurações científicas do período Jurássico ou nas histórias de turistas temporais (*Belle Époque*, *Velho Oeste*, *Pré-história*, *Futuro*). Dado tal contexto, pode-se concluir que quanto mais informação, menor a experiência, e mais brando o imaginário da viagem.

Após a chegada do homem à Lua em 1969, as décadas seguintes inauguraram a temporada de viagens espaciais e do mapeamento *interplanetário*, pois o território galáctico ainda possui muito a ser descoberto. Depois da conquista do Novo Mundo (A América), da marcha para o Oeste (expansão interior do país), o tema universal da ocupação de território voltou-se para o espaço sideral como um lugar ainda sem fronteiras. O encontro com uma exótica civilização alienígena ou a descoberta de um planeta perdido muito semelhante ao nosso tornaram-se a rota das aventuras. E o espaço desconhecido, não mapeado, é exatamente o que tem conferido maior liberdade à fantasia, de modo que a ficção sobre as descobertas, para tomar emprestado o termo de Françoise Graziani (2000: 223), continua privilegiando a imagem do “herói-conquistador e do descobridor-inventor” ao tomar, agora, o astronauta como pertencente ao tema da *hybris* que impele o homem ao desconhecido. O navegante espacial é, em certo sentido, um narrador espaço-temporal e um novo tipo de viajante.

Com exceção do imaginário sideral do deslocamento, para ficarmos apenas no plano da locomoção terrestre, há quem defenda que a visão romântica do exotismo, a aventura da descoberta e o conceito de viagem já haviam desaparecido antes mesmo da decadência do narrador benjaminiano. Segundo a hipótese de Victor Segalen (*apud* Baudrillard 2008: 36), por exemplo, quando o homem compreendeu que a Terra era uma esfera, a viagem deixou de existir. Em vista da morfologia circular do planeta, afastar-se de um ponto significaria, então, começar a aproximar-se dele – caráter de circulação orbital que daria, mais tarde, início ao turismo. Hoje vivemos, segundo provocação de Jean Baudrillard (2008: 36), o “turismo perpétuo de pessoas que, a bem dizer, já não viajam, que apenas dão voltas em seu território cercado [pois] o exotismo morreu”. Não existe mais, então, o que descobrir, há apenas o que conhecer. E, em sentido mais radical, há o apassivamento do viajante, entregue às andanças em meio aos simulacros do turismo virtual.

Assim, para considerar prudentemente as transformações da viagem no mundo contemporâneo, à fragmentação da experiência, ao imaginário da monotonia circular e ao deslocamento virtual e passivo no mundo, deve-se acrescentar o entorpecimento da consciência do sujeito metropolitano, o alheamento em relação ao outro em uma sociedade de estranhos e a alienação do indivíduo de si mesmo ao transformar-se em mercadoria. Refletindo acerca de tal conjuntura, penso que o cinema permite uma espécie diferenciada de “retorno da viagem”, dotado de um potencial mais alegórico, no qual o deslocamento geográfico representa, sobretudo, uma necessidade de movimentação pelo território subjetivo e de descoberta de si mesmo. O sentido original dos relatos de viagem parece ter sido reinventado na ficção moderna com o surgimento dos *road movies* – os filmes de estrada. Nesse gênero cinematográfico, a jornada do herói é uma mistura dramática de paisagem

exterior (representada pela Natureza e pela Cultura) e interior (expressa pela subjetividade). A narrativa funcionaria, portanto, como uma espécie de efeito residual das hipóteses de Segalen e Baudrillard, já que o indivíduo não necessita descobrir-se – os espelhos e os documentos oficiais constituem um atestado de existência –, e sim praticar o aforismo grego do “conhece-te a ti mesmo”.

A viagem nos *road movies*, assim, assume a qualidade de um ato de peregrinação da alma ou de uma movimentação nômade em que, muito embora mover-se implique um ponto de chegada pré-definido, mas não definitivo, a viagem torna-se a própria meta. Em um universo tecnologicamente mais conectado – o que não implica maior conexão afetiva entre as pessoas – viajar para um lugar distante, como prevê essas histórias cinematográficas, é uma forma de alheamento do espaço de trânsito cotidiano, uma violência contra o entorpecimento da vida comum. A tentativa de suspender por tempo indeterminado o mundo real, por conseguinte, cria um movimento dialético: distanciar-se do mundo, o macrocosmo, é aproximar-se de si, o microcosmo ou minimundo.

Para o cineasta brasileiro Walter Salles, os “filmes de estrada” misturam a crise de identidade dos personagens à crise da identidade das próprias culturas nacionais (apud Strecker 2010: 252), o que sugere o herói viajante como figura metonímica de um todo desequilibrado. Pertencem claramente a esta safra ideológica filmes como *Sem destino* (Dennis Hopper, 1969), *Alice nas cidades* (Wim Wenders, 1974), *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), *Terra Estrangeira* (Walter Salles, 1996) e *Pequena Miss Sunshine* (Jonathan Dayton, Valerie Faris, 2006). É, então, válido depreender que os protagonistas dos filmes de estrada são a versão anti-heroica e moderna dos antigos conquistadores e seus territórios em expansão. Entretanto, operando na contraparte poética destes, o personagens dos *road movies* deslindam as fronteiras de si mesmos.

Proponho uma leitura dos significados simbólicos contidos na origem literária desse gênero cinematográfico partindo do princípio de que a base do *road movie* é a estrada, o que não implica apenas uma viagem de carro por uma rodovia, e de que o sentido metafórico de percorrer um caminho está relacionado à jornada da vida. Algo que caminhe *com* e *para além* da seguinte reflexão de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001: 952): “A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico”. É focado no eixo deslocamento-experiência-transformação que pretendo refletir acerca da narrativa de viagem contemporânea em *Na Natureza Selvagem* (Into The Wild, Sean Penn, 2007), produção cinematográfica inspirada no livro de Jon Krakauer, *Na natureza selvagem – a dramática história de um aventureiro*.

Nesta narrativa de caráter biográfico, Christopher McCandless, de 22 anos, depois de formar-se na universidade e doar o dinheiro da poupança para uma instituição de caridade, pegou a estrada – de carro, *motor home*, caminhão, barco, trem, a pé – rumo àquela que seria sua “grande odisseia alasquiana”. Seu objetivo era desconectar-se dos excessos do mundo material, viver com certo despojamento e entrar em comunhão transcendente com a Natureza e com o Cosmo. Não é por menos, portanto, que a epígrafe do filme seja estes versos de Lord Byron:

There is a pleasure in the pathless woods;
 There is a rapture in the lonely shore;
 There is society, where none intrudes,
 By the deep sea, and music in its roar:
 I love not man the less, but Nature more.
 (apud Penn 2007: 28 seg)³

Contudo, uma simples experiência de privações do conforto moderno no mundo natural não pode assegurar qualquer felicidade - ou uma possível restauração da bondade e da autenticidade dos sentimentos, como prevê a filosofia rousseauiana -, pois a Natureza em si, de acordo com os conceitos hodiernos, não se interessa pelos sentimentos do homem e nem possui a capacidade de transformar o caráter dito corrompido do mundo social. A civilização infiltrou-se de todas as formas em meio ao mundo natural, chegando a tornar a imagem da natureza intocada um apreciado produto, especialmente após a criação de parques nacionais de preservação, lugares onde é possível "tirar férias do mundo" e viver a experiência do Jardim do Éden. É muito provável que McCandless tenha sido atraído para o Alasca mais por uma visão ingênua, superficial e idealizada da vida natural do que propriamente por uma atitude filosófica profundamente engajada. O jornalista Jon Krakauer (1998: 50) chegou a defini-lo como um "ideólogo que não expressava senão desprezo pelos adereços burgueses da sociedade americana", sobretudo porque o jovem teria tomado o pensamento de Jack London, Leon Tostói e Henry Thoreau como norteadores do seu perambular maltrapilho pelas margens da sociedade, especialmente o ensaio "A desobediência civil", deste último autor. A Natureza, pois, parecia representar para ele um espaço de liberdade, de revolta romântica, no qual seria possível evitar as pressões do mundo civilizado e suas leis ordenadoras.

O roteiro de Sean Penn, em sua proposta de narrativa de viagem, nos apresenta um tipo especial de sujeito - um aventureiro nômade -, uma busca (sinestésica, visceral, espiritual), um confronto com a geografia de trânsito (estradas, rios, montanhas) e uma iconografia particular do *mise-en-scène* dos *road movies* (as rodovias e suas malhas viárias, os postos de gasolina, os acampamentos de beira de estrada, os automóveis etc.), uma divisão em capítulos (ou episódios) e cenas pontuadas por narrações em *off* de Chris (cartões postais, trechos de livros, anotações de diário) ou de sua irmã Carine (comentários informativos sobre a situação familiar) - dueto que compõe as vozes de quem partiu e de quem sente a partida do outro.

O relato da jornada épica de McCandless pelo Alasca tem como marco inicial um hino *naïf* de liberdade, assinado pelo pseudônimo assumido pelo viandante, o de Alexander Supertramp, e no qual registra:

³ De acordo com a tradução do DVD: "Há um tal prazer nos bosques inexplorados;/Há uma tal beleza na solitária praia;/Há uma sociedade que ninguém invade;/Perto do mar profundo e da música do seu bramir:/Não que ame menos o homem, mas amo mais a Natureza".

Dois anos ele caminha pela terra. Sem telefone, sem piscina, sem animal de estimação, sem cigarros. Liberdade definitiva. Um extremista. Um viajante estético cujo lar é a estrada. Fugindo de Atlanta, não retornarás, porque “o Oeste é melhor”. E agora depois de dois anos errantes chega à última e maior aventura. A batalha final para matar o ser falso interior e concluir vitoriosamente a revolução espiritual. Dez dias e noites de trens de carga pegando carona trazem-no ao grande e branco Norte. Para não mais ser envenenado pela civilização, ele foge e caminha sozinho sobre a terra para perder-se na natureza. (Krakauer 1998: 172)

Ao definir-se a si próprio como “um viajante estético cujo lar é a estrada” (Krakauer 1998: 172), é possível aventar uma hipótese poética na qual quem viaja é aquele que experimenta a beleza do mundo natural e a travessia da existência (a estrada da vida). Contrariando as expectativas de uma perambulação positiva, McCandless ignorou o quanto o meio natural também possui um Jardim Mal e acabou por ser envenenado pela própria Natureza, caindo capturado por seu lado mais sublime e selvagem. O fim da narrativa de viagem é constituído pelos signos encontrados – os restos mortais do jovem, uma câmera com cinco rolos de fotos, um bilhete de socorro, um pequeno diário (repleto de notas enigmáticas) e o que seria um epitáfio escrito pelo próprio viajante: “Tive uma vida feliz e agradeço a Deus. Adeus e que Deus abençoe a todos. O selvagem Alexander Supertramp. Maio de 1992” (Penn 2007: 1h 18min).

A aventura, a viagem e os *road movies*

Para compreender a simbiose implicada entre viagem e aventura é possível principiar por um apontamento da ordem da linguagem. De acordo com a etimologia da palavra, *aventure*, do francês, significa “aquilo que vai acontecer a alguém”, o que revela um sentido marcado pelo devir de um acontecimento transformador. O sentido usual, tal como tem sido compreendido, descreve um universo narrativo no qual personagens enfrentarão uma empresa de desfecho incerto, cheia de peripécias e marcada pelo risco e o perigo. Na maior parte das vezes, trata-se da história de um herói disposto a partir para algum lugar, e que, no caminho, viverá uma emocionante jornada episódica – feita de acontecimentos justapostos no tempo e ao longo das travessias. Viagem, portanto, é uma palavra-chave.

Na literatura, o romance de aventuras estava associado às viagens de conquistadores, às façanhas de aventureiros, às jornadas de heróis por mundos fantásticos e desconhecidos. Dentro desse recorte facilmente incluem-se as míticas aventuras de Ulisses em seu retorno a Ítaca, os relatos de viagem de Marco Polo, as satíricas aventuras de Gulliver, as quimeras científicas de Júlio Verne dentre muitas outras obras. Vale ressaltar, entretanto, que o herói dos romances de viagem – gênero aparentado ao de aventura – é apenas “um ponto móvel no espaço”, um personagem de psicologia simplificada, sujeito ficcional empregado para “evidenciar a

diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade (países, cidades, etnias, grupos sociais, condições específicas de vida)", em suma, um objeto destinado a explorar certo espírito exótico e naturalista (Bakhtin 2000: 223).

O cinema de aventura, assim como a literatura, esteve muito tempo relacionado aos espaços de alteridade exóticos (mares, florestas, ilhas), aos grandes empreendimentos (distâncias, realizações e acessibilidade) e às possíveis descobertas (metais, terras, povos, animais, monstros). Com a decadência da aventura terrestre, a viagem deslocou-se da Natureza para a Subjetividade – a preocupação é com o mapa interior, não a cartografia exterior – condição metafórica que expressa a noção de viajar como forma de conhecer a geografia sensível do corpo do viajante e de explorar um naturalismo da alma. Conforme assinala o jornalista Marcos Strecker (2010: 25-6), o *road movie* "trata-se de um gênero que tem muito a ver com um mergulho no desconhecido, com a jornada de descoberta; e é parente da literatura de aventura. E, em certa medida, uma expressão contemporânea do romance de formação". Contudo, ao contrário do herói do cinema clássico de aventura, alocado em um plano psicológico linear, o personagem do *road movie* tem mais profundidade psicológica e capacidade de transformação, além de tornar o espaço natural ao redor o elemento forasteiro da história, isto é, o componente narrativo que é mais previsível.

Como a ficção não é um reflexo sem mediação da realidade, mas uma reverberação de elementos culturais, organizados de forma mais intensa, pode-se dizer que os filmes de estrada são uma versão moderna das narrativas de viagem, atualização que incorpora a complexidade subjetiva da modernidade e transforma a experiência do viajante em uma peregrinação afetiva. Deve-se admitir, ainda, que as histórias *road movie* constituem uma categoria própria das narrativas de viagem, completamente desconectadas da noção de turismo, e são apresentadas, assim como os romances de viagem e de aventura, em uma estrutura episódica. Há o delineamento da *quest* clássica, ou seja, um personagem sozinho ou acompanhado parte para algum lugar em busca de um objetivo, algo que não necessariamente precisa estar definido (Nogueira 2010: 51), mas está relacionado com seu ambiente emocional. Por isso, a justaposição de eventos contíguos, ao contrário do que se sucede nos romances, processa-se na forma de um acúmulo de experiências sensíveis, preparatórias para um devir de transformação do herói, não enveredando o enredo para o esquematismo simplificado de vitória/derrota da narrativa clássica de aventura. Sob essa ótica é elucidativo o que diz um dos sujeitos que ajudou Christopher por suas andanças: "Parecia um garoto que estava buscando alguma coisa, buscando *alguma* coisa, só não sabia o que era" (Krakauer 1998: 50).

Assim como no romance de provas, outra vertente da aventura, centrado exclusivamente na figura do herói, e onde o mundo – sem deixar de ocupar seu lugar – e os personagens secundários quase sempre funcionam mais como pano de fundo (Bakhtin 2000: 229), os filmes de estrada secundarizam a importância do ambiente e do meio de locomoção, mas sem destituí-los de qualidades poéticas expressivas. E, ao contrário da premissa do gênero literário citado, os personagens secundários dos *road movies*, por estarem construídos em torno da busca de um herói, ainda que difusa,

ocupam um lugar extremamente funcional. Nos roteiros desse gênero, o cerne narrativo está na travessia do viajante e nas consequências subjetivas derivadas dela, viabilizadas a partir das experiências compartilhadas pelos transitórios companheiros de viagem e por meio das quais o protagonista extrai um aprendizado e uma moral. A mudança (física e sensível), portanto, está implicada no ato de viajar (no espaço, no tempo, na consciência) e confere aos filmes de estrada uma intensa cor psicológica. Muito embora compartilhe o princípio do projeto único, difere-se do gênero de aventura porque neste a realização do plano é mais importante do que a trajetória: no *road movie*, a trajetória é a verdadeira finalidade.

Ampliando tal diferença está a imagem do aventureiro inquieto, constantemente em busca de outro desafio. Tão logo um projeto é concluído, outro já está a despontar em sua mente. Nesse sentido, há um profundo desinteresse pelo aspecto interior, visto que importa mais o acúmulo um tanto abstrato de realizações externas, aquelas que podem fazer o nome de um indivíduo. O tempo da aventura, nesse sentido, está apoiado em uma noção de narrativa seriada, de modo que pode estender-se em relatos ilimitados. Contrabandeado para o universo afetivo, o saber popular associa o desinteresse do amante e a rápida liquidação da relação amorosa, após um difícil processo de conquista, à “imagem negativa” do aventureiro, este eterno expedicionário, valendo-se, para tanto, da seguinte máxima: “você não foi mais que uma aventura”. Nos roteiros tradicionais dos filmes de estrada, pelo contrário, nenhum deslocamento é superficial, qualquer movimento mínimo é transformador.

Para dar mais clareza à imagem do viajante de *road movie*, convém considerar o deslocamento físico como preparação espiritual porque “o simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual” (Chevalier, Gheerbrant 2001: 951). Esse simbolismo torna-se particularmente visível na narrativa de Jon Krakauer (1998: 191) quando o jornalista infere que “McCandless foi para longe da civilização não para pensar sobre a natureza ou o mundo em geral, mas para explorar o terreno interior de sua alma”. A viagem, observada sob um viés poético, precisa ser pensada a partir de um caráter iniciático e alquímico, isto é, como um ritual de passagem e tentativa de transmutação interior.

Um *road movie* na selvagem natureza

Apesar de ter como categoria de divulgação os arquigêneros aventura e drama, o filme *Na natureza selvagem* deveria ser considerado, no mínimo, um *road movie* atípico. O protagonista da história encarna a imagem do aventureiro que, ocupado com um projeto perigoso e incerto, acaba por fazer uma jornada em si mesmo. Recusando o esgotamento do imaginário da aventura e adotando uma visão romântica da natureza selvagem, McCandless livrou-se de mapas, bússolas e relógios para ter um tipo de experiência antropológica no interior do “incivilizado” Alasca – transformando terrenos conhecidos em terra incógnita, ao menos para si (Krakauer

1998: 182). O relato oral de suas andanças, ocorrido no encontro com outros personagens, faz a viagem acontecer como experiência compartilhada e permite um retorno, ainda que fraturado, da viagem e do narrador.

A partir de uma filosofia dos mitos e dos símbolos, viajar simboliza, ainda, “uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e, na maioria dos casos, uma fuga de si mesmo” (Chevalier, Gheerbrant 2001: 952). Ao contrário das narrativas de viagem, nos quais a paisagem geográfica é mais importante que o sujeito, nos filmes de estrada, o exotismo torna-se interior, espiritual. Este último apontamento reforça a hipótese do efeito residual de Segalen e Baudrillard, desde que a evasão signifique um encontro com um eu verdadeiro e a recusa de um falso modo de vida. No roteiro do filme de Sean Penn, a irmã de Christopher, Carine, em narração *off*, fala sobre o irmão:

Eu percebi o que ele iria fazer. Passara quatro anos cumprindo o absurdo e tedioso dever de se formar na faculdade, e agora ele se emancipara daquele mundo de abstração, falsa segurança, pais e excesso material, as coisas que o afastavam de verdade de sua existência. (Penn 2007: 26min)

A viagem que não tem como símbolo axial o interior do próprio sujeito, preocupada apenas com o alheamento do ambiente exterior do ator social, está destinada ao fracasso. McCandless percebia-se fraturado em relação ao seu lar, tanto familiar (negação do laço afetivo com seus pais) quanto pátrio (a negação do *american dream* e do seu *way of life*), razão pela qual seguiu pela vereda de um nomadismo existencial. Seu ato constitui uma fuga da lei e da ordem, representada pela sociedade, e uma busca acidentada pelo caos e pela desordem, simbolizada pela Natureza. Assim, possivelmente pela necessidade de negar seu nome civil (da civilização rejeitada, do nome com o qual seus pais o batizaram), o jovem assumiu outros nomes durante as andanças, variando entre Alex e Alexander Supertramp, tratando-se, inclusive, como uma espécie de *alter ego*, já que escrevia em terceira pessoa no seu diário. Gastar o menos possível parecia ser o lema de McCandless, que, por algum tempo, viveu como um andarilho, um sem-teto, dependendo das companhias intermitentes para seguir adiante. O *alter ego* Alex Supertramp também ajudava a torná-lo um desconhecido. O fato de ser um estranho ou estrangeiro em outro espaço geográfico garante liberdade de ação para o indivíduo, pois livre das pressões sociais do local de origem e da vida cotidiana, pode ter experiências (algo muito diferente da vivência hedonista do turista). Christopher McCandless, recusando a monotonia de uma carreira, o que considerava uma “invenção do século XX”, registrou em uma correspondência: “A coisa mais essencial do espírito vivo de um homem é sua paixão pela aventura. A alegria da vida vem de nossos encontros com novas experiências e, portanto, não há alegria maior que ter um horizonte sempre cambiante, cada dia com um novo e diferente Sol” (Krakauer 1998: 67-8).

Segundo o conceito dicionarizado, a viagem é o ato de partir de um lugar para o outro, relativamente distante, assim como o resultado desse ato. Com base nesse sentido literal e centrados no lugar comum do viajante-turista, Mário e Diana Corso inferem que:

Viagens incluem revezes, mas eles não devem incomodar muito além de conexões perdidas, noites mal dormidas ou refeições ruins, não chegam aos pés do sofrimento que se pode ter quando no trabalho, no amor ou na família ocorrem fracassos, rupturas e dores. Viajando, andamos por lugares em que ninguém nos conhece, onde nada se espera de nós e procuramos extrair o máximo de prazer da forma menos dispendiosa possível. (Corso; Corso 2011: 50)

O itinerário de McCandless diverge desta realidade marcada pelo entretenimento turístico quando levamos em conta que ele é um sujeito nômade, um andarilho por opção, porque deliberadamente abandonou o próprio carro nos acidentes geográficos do caminho e deixou-se à sorte nos rumos do mundo. Ora, se associarmos o sentido do “deixar-se ir” às metáforas da vida que estão em jogo, o nascimento (origem) e a morte (fim) devem ser apreendidos como a travessia obrigatória da existência (vida = viagem), veio semântico por meio do qual os *road movies* expressam a morte espiritual – um morrer de si para nascer outro. Por isso têm especial relevância metafórica as estradas e as redes viárias – de onde se retira o título do gênero – e o meio de locomoção escolhido, haja vista que ambos expressam as escolhas de itinerários, a morosidade do deslocamento e a dificuldade da jornada. No icônico romance *On the road – pé na estrada*, Jack Kerouac, conforme sinaliza Marcos Strecker (2010: 50), fez da estrada uma metáfora para vida de prazeres, bem como empregou a geografia como figura de linguagem dos comportamentos. A viagem, para usar tais aspectos semânticos, deve ser percebida como mudança de paisagem espiritual, constituindo as peripécias do viajante etapas preparatórias de iniciação. Dito em outros termos, para nos remeter a Ana Maria Bahiana (2012: 164):

Estranho numa terra estranha e em mutação, o protagonista [do *road movie*] se vê a sós com sua alma, com suas questões e os outros, que encontra em situações despidas dos contornos do dia a dia e, por isso, levadas ao extremo.

Alegorizando semelhante transmutação, um traço romântico de Kerouac não pode deixar de ser salientado: o curso das estradas e a modificação da paisagem remetem às alterações do espaço interior. A progressão espiritual acompanha as vias, os meios de transporte e as travessias. Além disso, o enquadramento de câmera, ao lançar um olhar panorâmico sobre a amplitude do cenário e a pequenez dos personagens, reforça sentimentos de solidão, de isolamento do indivíduo, de certa melancolia misturada à felicidade. O espaço a se perder de vista igualmente é uma característica romântica e significa uma proximidade com o infinito, o absoluto,

Deus. No filme *Na natureza selvagem*, uma cena bastante simbólica no alto de uma montanha simboliza a elevação espiritual do protagonista e seu companheiro, Ron Franz, pois depois deste último dizer “quando ama, você perdoa; quando perdoa, a luz de Deus brilha sobre você” (Penn 2007: 2h 03min), é exatamente um raio pleno de luz solar, saído de trás das nuvens, que ilumina ambos os personagens.

Outras vezes, pode ser o encontro da equipe de produção com a paisagem que modifica o roteiro, produzindo novos e interessantes significados, algo até mesmo característico ao processo criativo dos *road movies*, marcado pela improvisação e pelo inesperado (Strecker 2010: 56). A regra básica deste gênero cinematográfico, defendida por Walter Salles, seria “acompanhar as transformações dos personagens em confronto com a realidade” – um flerte entre os limites da realidade e da ficção (Strecker 2010: 253). O filme de Sean Penn procura reproduzir poeticamente os acidentes e percursos originais do viajante, mas não parece explorar eventos e cenários inesperados, ao menos não declaradamente, da mesma forma que Salles. Contudo, em uma cena em especial, fora do tom do filme, e a única construída com *jumpcuts*, a do “diálogo com a maçã” (Penn 2007: 38min), há uma quebra do ilusionismo do espectador quando McCandless, ou melhor, o ator Emile Hirsch, olha para a câmera, como se desse uma piscadela para o público, nos provocando quanto aos limites do ficcional e do biográfico.

O poeta Charles Baudelaire abre espaço para uma leitura metafórica ao afirmar que “os verdadeiros viajantes são aqueles que partem por partir” (Chevalier, Gheerbrant 2001: 952). O nomadismo, à luz desse enunciado, pode ser compreendido como resultado da eterna insatisfação humana, uma perpétua errância em busca de alguma coisa sempre aquém e algures. Vagar como andarilho, viajante ou peregrino por espaços geográficos desconhecidos significa estar potencialmente fora da sociedade, dependendo apenas de recursos próprios, suscetível às vicissitudes da paisagem. O peregrino, em última instância, só atinge a iluminação porque consegue passar muito tempo só consigo mesmo, conhecendo-se no silêncio; o viajante de *road movie* pode ou não gozar da mesma solidão, mas o protagonista, em contato com outros personagens, se dá a conhecer nas conversas íntimas surgidas no tédio das estradas.

É preciso observar que as histórias de estrada não estão circunscritas apenas a uma realidade individual, pois há muito que se conhecer do outro. Em vista do longo trajeto – em que os companheiros estão confinados em um automóvel ou simplesmente lado a lado em um espaço geográfico amplo e aprisionador –, das horas partilhadas de comunicação não verbal, das histórias contadas e desentranhadas, seria possível sugerir que uma viagem nos permite vislumbrar algo até então imperceptível do caráter alheio. Um exemplo ilustrativo pode ser a declaração de um dos caronistas de McCandless sobre um longo e demorado trecho de viagem: “Passamos um total de três dias juntos naquelas estradas irregulares e, no fim, ele como que baixou a guarda. Vou lhe dizer: era um garoto fino” (Krakauer 1998: 168). No entanto, não se trata apenas da linguagem verbal, “os silêncios [também] são valiosos”, como pontua Walter Salles, porque no *road movie* “o invisível complementa o visível” (Strecker 2010: 252). O silêncio, portanto, além de funcionar

como componente narrativo ancilar, expressa uma meditação interior do personagem a partir de uma duração temporal ao mesmo tempo objetiva (o tempo da cena) e subjetiva (o tempo da consciência), momento no qual pode estar mais predisposto a absorver as alteridades da paisagem humana. Em razão dessa experiência perceptiva, de si e do outro, os *road movies* constituem uma variante da narrativa-jornada, aquela na qual os personagens se lançam em uma busca e, ao término do trajeto, sofrem uma mudança profunda. A percepção assinalada pelo cineasta alemão Wim Wenders sobre os *road movies* reforça essa ideia: “Neles, você precisa se expor, não é possível se esconder. Você vive uma aventura, deve estar preparado para viver” (Strecker 2010: 69).

No mundo contemporâneo, como divaga Albert Camus por meio do mito de Sísifo, o homem ocupa-se cada vez mais de coisas vazias para suportar o vazio e a falta de sentido do mundo, especialmente quando se evocam as experiências frenéticas e superficiais de uma civilização centrada na imagem e na informação. Ao voltar-se simbolicamente para Natureza, isto é, alhear-se de um mundo artificialmente construído, o homem quer abandonar a vida mental da metrópole e reencontrar um universo de relações mais orgânicas e, talvez, mais profundas. Em outro sentido, pode-se pensar que a recusa do Império da Razão seja um modo de negar a ilusão dos significados produzidos pelos discursos, ainda que na forma de uma busca ingênua ou mesmo impossível. Tanto o livro quanto o filme *Na Natureza Selvagem* constroem a imagem do moderno peregrino em busca de espiritualização, contudo, por meio de um isolamento radical que o levará à morte, mas não ao fracasso – a epifania acontece apenas tarde demais. Aliás, o ponto de virada narrativo, o que leva o viajante a decidir pelo retorno para casa (ou, ao menos, a saída do Alasca), é marcado pela leitura de um trecho do livro de Leon Tostói, *Felicidade Familiar*:

Já vivi muita coisa e agora acho que sei o que é preciso para ser feliz. Uma vida mansa e isolada no interior com a possibilidade de ser útil a quem é fácil ser bom, pessoas que não são acostumadas a ser servidas; e trabalhar com algo que pode ser útil; além de descansar, livros, música, amar seu próximo – essa é a minha ideia de felicidade. E, então, acima de tudo, você como parceira e, quem sabe, filhos – o que mais o coração de um homem pode desejar? (Penn 2007:1h 46min)

É após a leitura desse trecho que McCandless decide partir do seu acampamento (“o ônibus mágico” – um veículo abandonado por uma empresa de mineração). A sequência de ações que se segue, marcada pelos preparativos do retorno, é sublinhada narrativamente pela música de fundo *No ceiling*, de Eddie Vedder, da qual podemos destacar os seguintes versos:

Sure as I am breathing
 Sure as I'm sad
 I'll keep this wisdom in my flesh

I leave here believing more than I had
 And there's a reason I'll be, a reason I'll be back⁴

O jovem aventureiro, no entanto, logo em seguida descobre-se impedido de atravessar um rio que, na chegada ao Alasca, havia sido vadeado como um pequeno riacho e, com a nova estação, tornara-se um caudaloso, largo e violento rio. Ele não estava mais apenas sozinho no meio natural, algo decidido por livre vontade, mas o seu corpo transformava-se em um território cercado, contra seu desejo, por agora estar assustado e aprisionado na Natureza. Assim, ironicamente, ao ter descoberto que o verdadeiro prazer está nas relações humanas, McCandless tornou-se uma vítima da sua própria rebeldia e da busca por experiências cruas que o levaram a tal conhecimento.

Afetado pela sensibilidade romântica dos autores que leu, misturado ao que muitos consideraram uma falta de responsabilidade hostil e uma “característica falta de moderação”, Christopher entrou no território do Alasca sem provisão suficiente, com poucos equipamentos e sem meios técnicos de orientar-se no tempo e no espaço. Por certo procurava validar de uma forma nômade e pseudoprimitiva a noção de que “o comportamento de risco é um rito de passagem em nossa cultura” (Krakauer 1998: 190). Ao experimentar a vida em um território pouco hospitaleiro, o viajante possivelmente pretendia enriquecer sua vida interior ao modo dos santos e dos mártires, isto é, colocando-se à prova pelo sofrimento em função da defesa de ideais dogmaticamente acatados. O seu percurso compulsório de provas, entretanto, difere dos dados personagens das hagiografias, pois o idealismo assumido no início da jornada acaba sendo radicalmente posto em dúvida e a dureza inicial do caráter é mitigada pela ideia de que o estado anterior – a vida em família – era o melhor.

O trajeto escolhido como viajante levará Chris McCandless a uma travessia simbólica, conforme a estrutura oferecida pelo roteiro de Sean Penn, do próprio nascimento (*My own birth*, capítulo I, 21min), marcado pela simbólica queima do dinheiro e pelo adentramento na vida nômade, passando pelo período da adolescência (*Adolescence*, capítulo II, 38min), pela descoberta da masculinidade (*Manhood*, capítulo III, 1h 14min), a vida em família (*Family*, capítulo IV, 1h 30min) até o momento em que é iluminado pela sabedoria (*Getting of wisdom*, capítulo V, 1h 51min). A organização do filme nesses blocos narrativos acentua a categoria temporal da mobilidade interior do herói-viajante e evoca a noção de “tempo biográfico” – o homem e suas idades que vão da juventude à velhice passando pelos anos de maturidade” (Bakhtin 2000: 224), sobretudo porque o último capítulo está centrado na amizade com o personagem mais velho e experiente, Ron Franz. Todavia, a organização em capítulos não significa uma história linear: a narrativa primária (*plot* principal), se assim podemos chamá-la, trata da estadia do aventureiro no Alasca, e está presente de modo fragmentado em cada bloco, intercalando as

⁴ Tradução nossa: “Tão certo quanto eu estou respirando/ Tão certo quanto eu estou triste/ Mantereí essa sabedoria na minha carne/ Saio daqui acreditando em mais do que antes/ E há uma razão pela qual, uma razão pela qual estarei de volta.”

temporalidades, de modo que os episódios do trajeto parecem funcionar como narrativas secundárias (*subplots*).

Se levarmos, ainda, em consideração os princípios míticos da jornada do herói, descritos por Joseph Campbell e adaptados por Christopher Vogler para o cinema, encontraremos certos elementos típicos: herói (McCandless), mentor do herói e aliados (Wayne; Metz e Sonja; Jan e Rainey; Tracy; Ron), travessia do primeiro limiar e entrada no mundo especial (o pé na estrada e as novas geografias), testes (desastres naturais, desafio das corredeiras, aprendizado de habilidades, enfrentamento de medos diversos), inimigos (leis da cidade, privações materiais e pecuniárias bem como adversidades da Natureza), aproximação da caverna oculta (Alasca), provação (luta pela sobrevivência e a morte física) e recompensa (a noção de felicidade). Entretanto, estes elementos estão presentes em dois dos três atos que compõe o itinerário de Campbell, ficando o terceiro ato (caminho de volta – conflitos residuais da provação anterior; travessia do terceiro limiar – um segundo ciclo de vida-morte e a ressurreição definitiva; e o retorno com o elixir – o tesouro espiritual descoberto e compartilhado com os semelhantes do mundo comum, representado pela cidade natal e/ou a casa dos pais) fora da trama, com a morte física acontecendo quase ao mesmo tempo em que se encontra a recompensa. A transmutação do herói, além de ser de natureza psíquica, é também física: o jovem saudável e bem vestido do início da história contrasta com a figura de rosto encovado, corpo extremamente magro e roupas rasgadas do final. Importante sublinhar que apesar destes elementos típicos estarem presentes, por causa da estrutura temporal intercalada, não há um arco narrativo clássico com começo-meio-fim, muito menos a ideia (e possibilidade) de um retorno ao curso habitual do herói.

Para o cineasta Walter Salles, os *road movies* expressam uma luta contra a cultura da conformidade, porque exigem que os personagens tenham outras experiências e sejam mais compreensivos – “a estrada ensina a aceitar os outros como são” (Strecker 2010: 253). Ora, é exatamente o que acontecerá na jornada de Christopher McCandless ao dar a entender que seu afastamento forçado do mundo, em certo sentido, era equivocado ou mesmo inócuo. Quando o jovem estava em estado de inanição, isolado geograficamente no seu “ônibus mágico” e possivelmente sofrendo de envenenamento pelo consumo equivocado de plantas venenosas, outra viagem foi implicada no trajeto, aquela realizada rumo à desconhecida morte. Apesar do encontro com a finitude do corpo, o eixo deslocamento-experiência-transformação não estaria completo sem que o viajante ainda tivesse descoberto o luminoso tesouro, o caráter sábio – o “lado épico da verdade”, como diria Walter Benjamin (1994: 201), transmutador das almas de chumbo em puro ouro, no momento limítrofe da jornada: “a felicidade só é verdadeira quando compartilhada”.

ROAD MOVIE: A NARRATIVE OF CONTEMPORARY TRAVEL

Abstract: Although some authors enact the end of the trip - as an event focused on the traveler experience - it can be said that the trip, from road movies on, was restored in its original sense, with a very poetic power. In this film genre, physical displacement means much more than a journey across space; it rather means an inside movement, a discovery of oneself. This kind of cinematic reinvention of travel accounts that dramatically merges exterior and interior landscapes, will be the subject of analysis of this paper, which focuses mainly on the film *Into the Wild* (2007), by Sean Penn.

Keywords: travel tales; adventure; road movie; imaginary.

REFERÊNCIAS

BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do Mal* - ensaio sobre os fenômenos extremos. Tradução: Estela dos Santos Abreu. 10 ed. São Paulo: Papirus, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197- 221.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos - mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CORSO, Mário; CORSO, Diana Lichtenstein. *A psicanálise na Terra do Nunca* - ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.

GRAZIANI, Françoise. Descobertas. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução: Carlos Sussekind et al. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

KRAKAUER, Jon. *Na natureza selvagem* - a dramática história de um jovem aventureiro. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NA NATUREZA SELVAGEM. Direção: Sean Penn. Produção: Sean Penn, Art Linson e Bill Pohland. Intérpretes: Emile Hirsh, Marcia Gay Harden, William Hurt e outros. Roteiro: Sean Penn. Música: Michael Brook. Los Angeles: Paramount, 2007. 1 DVD

(148 min), widescreen, color. Produzido por Paramount Vantage. Baseado no livro "Na natureza selvagem" de Jon Krakauer.

NOGUEIRA, Luiz. *Manuais de cinema II - Gêneros cinematográficos*. Covilhã, Portugal: LabCom Books, 2010.

STRECKER, Marcos. *Na estrada - o cinema de Walter Salles*. São Paulo: PubliFolha, 2010.

ARTIGO RECEBIDO EM 31/08/2012 E APROVADO EM 12/10/2012.