

Identidades fragmentadas em *Garotos de Programa* de Gus Van Sant

Fragmented identities in Gus Van Sant's *My Own Private Idaho*

Daniela de Paula Gomes

Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Rua do Catete, 166,
35420-000, Mariana, MG, Brasil. danielapaulagomes@gmail.com

Resumo. O presente artigo pretende explorar o filme *Garotos de Programa* (1991), do cineasta Gus Van Sant, partindo de diferentes abordagens sobre a percepção da fragmentação da identidade cultural contemporânea na perspectiva dos estudos culturais. Apropriamo-nos, especialmente, das proposições sobre o sujeito nos trabalhos de Stuart Hall e Tomaz Tadeu da Silva, de modo a compreender de que forma essa condição de fragmentação se configura no filme e em seus personagens.

Palavras-chave: identidades, fragmentação, *Garotos de Programa*, Gus Van Sant.

Abstract. This article aims to explore Gus Van Sant's film *My Own Private Idaho* (1991) starting from different approaches on the perception of the fragmentation of contemporary cultural identity from the perspective of cultural studies. We use especially the propositions from the authors Stuart Hall and Tomaz Tadeu da Silva in order to understand how this fragmentation condition configured in the film and its characters.

Keywords: identity, fragmentation, *My Own Private Idaho*, Gus Van Sant.

Garotos de Programa, filme de 1991 de Gus Van Sant, em inglês, *My Own Private Idaho*, é o terceiro longa-metragem do diretor e o último filme da chamada "Trilogia de Portland", denominação dada por Mario Falsetto (2015). O filme tem início com um fotograma de um dicionário com a definição da palavra "narcolepsia" em destaque. Na definição, temos que a narcolepsia é uma "condição caracterizada por breves ataques de sono profundo". Para o filme de Gus Van Sant, a narcolepsia se apresenta como uma condição de um dos personagens principais, Mike (River Phoenix), e também como traço marcante da narrativa do filme, que se constrói em fragmentos que não obedecem necessariamente uma ordem cronológica.

De certo modo, a narrativa estabelecida dessa forma possui uma ligação com a trajetória de Mike e Scott (Keanu Reeves), moradores de rua e garotos de programa em Portland, no Oregon, Estados Unidos. Experimentando epi-

sódios de sono absoluto em momentos inespecíficos, Mike percebe a sua própria história pessoal em pedaços de narrativas soltos que se confundem com lembranças e sonhos. O espectador tem, assim, a visão de um Mike que não possui uma única identidade que se manteria intacta até o fim da projeção. Sua identidade é, ao contrário de uma unidade perfeita e linear, constituída por uma tentativa constante em conectar todos os fragmentos perdidos.

Logo na primeira cena, Mike é apresentado sozinho em um trecho de estrada em Idaho. Na sua camisa, vemos gravado o nome Bob, levando o espectador a uma identificação primária do personagem. Em um monólogo, Mike afirma conhecer aquele lugar porque já esteve lá antes. Mas aquele lugar, diz ele, pode ser qualquer outro lugar no mundo. E então cai no sono. Na cena seguinte, vemos Mike dormindo no colo de uma mulher, que, mais adiante na narrativa, descobriremos ser a sua

mãe. Mas o que é essa cena? Um sonho ou uma lembrança? O espectador sabe tanto dessa questão quanto o próprio Mike.

Já Scott Favor, parceiro de rua de Mike, é filho do prefeito de Portland. Em condição diferenciada dos demais personagens, Scott escolheu estar na situação de morador de rua ganhando dinheiro com os programas. Conhece bem o seu passado e escolhe se distanciar dele. Mas não definitivamente. Para ele, aquela situação é temporária. Ele espera completar 21 anos para poder assumir os seus bens e viver como o seu pai sempre esperou. E, enquanto a data não chega, Scott segue se identificando com um grupo de garotos de programa. Mas essa identificação é sempre um processo, nunca completado. No sentido de identificação inacabada, proposta por Stuart Hall ao adotar uma abordagem discursiva nos estudos das identidades na modernidade tardia:

[...] a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre ‘em processo’. Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, ‘ganhá-la’ ou ‘perdê-la’; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada (Hall, 2011a, p. 106).

Os dois personagens são, vistos sob a perspectiva de Stuart Hall, dentre outros pesquisadores dos chamados Estudos Culturais, sujeitos com identidades fragmentadas. Isso porque, diferentemente de identidades tradicionais, eles não experimentam uma narrativa do eu com princípio, meio e fim definidos e permanentes. Os sujeitos no filme de Gus Van Sant estão em processo constante de produção de identidades, no plural, porque o indivíduo, na modernidade tardia, não nasce e morre mais como “o mesmo”, assumindo diferentes representações do próprio “eu”.

Essa multiplicidade de identidades que os personagens do filme possuem se enquadra, segundo nossa hipótese, na concepção de que as identidades culturais contemporâneas são, cada vez mais, “[...] fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas múltiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (Hall, 2011a, p. 108).

Neste trabalho, procuramos analisar o filme *Garotos de Programa* partindo de diferentes

abordagens sobre a fragmentação da identidade cultural contemporânea de modo a compreender de que forma essa fragmentação está presente no filme e em seus personagens.

A estrada como metáfora de fragmentação do sujeito

O gênero *road movie* é um clássico do cinema norte-americano. Iconograficamente, o gênero é identificado por três elementos básicos: o automóvel, a estrada (*highway*) e a paisagem. Em sua narrativa convencional, o *road movie* é construído a partir de um deslocamento espacial dos personagens – de um ponto de partida a um determinado destino. Porém, esse destino final nunca é colocado como um fim em si mesmo, mas como um motivador de várias outras possibilidades. A transformação humana é, sem dúvida, sua grande potência. Nesse sentido, falar de *road movie* implica perceber o trajeto percorrido como transformador de subjetividades. O personagem do início do filme nunca permanece o mesmo ao final da projeção.

Garotos de Programa talvez não se encaixe nessa definição clássica do gênero. E nossa intenção não é encerrá-lo em uma definição restrita¹. Mas ele dialoga, certamente, com uma das metáforas mais caras para esses filmes, e que vem do movimento que o impulsionou, a *beat generation*: a estrada como a própria vida. Nesse sentido, tomando a estradas do Oregon como sua paisagem, o filme coloca o trajeto espacial dos personagens como uma movimentação de suas subjetividades; que sofrem constantes transformações.

A pulsão pelo movimento que é instaurada no filme dialoga com as observações que Tomaz Tadeu da Silva (2011) faz sobre as identidades contemporâneas – de que elas não experimentam mais certa estabilidade. Para o autor, “é no movimento literal, concreto, de grupos em movimento por obrigação ou por opção, ocasionalmente ou constantemente, que a teoria cultural contemporânea vai buscar inspiração para teorizar sobre os processos que tendem a desestabilizar e a subverter a tendência da identidade à fixação” (Silva, 2011, p. 88).

No filme *Garotos de Programa* e nos filmes de Gus Van Sant, no geral, o movimento é característica fundamental de sua *mise-en-scène*.

¹ Nos estudos de gêneros cinematográficos, em especial sobre os *road movies*, são apontados vários problemas para se conseguir uma definição fechada. Questões acerca do hibridismo de gêneros, sua dimensão histórica, dentre outras, acabam gerando novas possibilidades de debates (Paiva, 2009).

Nos filmes da Trilogia de Portland, na qual *Garotos de Programa* é o último, os personagens estão sempre em movimento. Alguns por certa obrigação, como é o caso de Jhonny, personagem mexicano de *Mala Noche* (1986) que precisa fugir da imigração, ou como acontece com Bob, em *Drugstore Cowboy* (1989), que necessita mudar de cidade para despistar a atenção de policiais. Ou mesmo por um desejo de descoberta, de transformação. E essa pulsão já é, em si, significativa do caráter mutável e múltiplo de suas identidades. Ainda em *Drugstore Cowboy*, acompanhamos Bob se inscrevendo em um programa de reabilitação em drogas por espontânea vontade, porque a vida que levava antes não pode mais se manter.

Já Mike deseja reencontrar o seu irmão mais velho com a intenção de obter notícias do paradeiro de sua mãe. Mas, para Scott, a viagem é simplesmente mais uma das coisas que ele escolheu fazer simplesmente porque lhe foi posto como possibilidade. Ainda que sua intenção seja acompanhar o seu amigo, a jornada começa sem nenhum objetivo específico, sem nenhuma ambição pessoal. E talvez por isso o Scott do final da viagem seja o mais transformado.

A metáfora da viagem como fragmentação da identidade em múltiplas possibilidades é também uma característica central dos *road movies*. Ainda para Tomaz Tadeu da Silva (2011),

[...] a viagem obriga quem viaja a sentir-se “estrangeiro”, posicionando-o, ainda que temporariamente, como o “outro”. A viagem proporciona a experiência do “não sentir-se em casa” que, na perspectiva da teoria cultural contemporânea, caracteriza, na verdade, toda identidade cultural. Na viagem, podemos experimentar, ainda que de forma limitada, as delícias – e as inseguranças – da instabilidade e da precariedade da identidade (Silva, 2011, p. 88).

Toda a instabilidade que o “não sentir-se em casa”, que o sentir-se “estrangeiro” proporciona ganha contornos ainda mais radicais no filme de Gus Van Sant. O trajeto dos personagens não tem nenhum aporte temporal definido. O espectador experimenta a viagem dos personagens do mesmo modo que Mike, que acorda em lugares diferentes sempre que desperta de seu sono. Para ele, é quase impossível não perceber o deslocamento de modo fragmentado.

Quando os dois chegam ao trailer do irmão de Mike, este dorme no sofá enquanto os outros dois conversam. Quando ele desperta, ele e o irmão iniciam uma conversa conflituosa sobre a verdadeira história de abandono da mãe e sobre a paternidade de Mike. Seu irmão lhe entrega uma fotografia dele e de sua mãe e inicia sua narrativa. A fotografia serve aqui como uma prova da veracidade de uma narrativa do eu. Inserida no diálogo, parece ser utilizada para deixar a história irrefutável, não importando se aquela história realmente aconteceu ou não. E, nesse caso, não aconteceu.

Mike sabia toda a verdade sobre a sua mãe e sobre o seu verdadeiro pai. Para ele, não importava o que realmente tinha acontecido, mas sim o que ele escolheu para representá-lo. Nesse sentido, a viagem não se configura como um retorno às origens do personagem, mas como um trabalho de apropriação e resignificação de seus trajetos.

Stuart Hall (2011a) pontua que as identidades não mais invocam uma origem em um passado histórico com o qual manteria um diálogo constante. Elas se relacionam, mais, nas palavras do autor,

[...] com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões ‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios’. [...] não o assim chamado ‘retorno às raízes’, mas uma negociação com nossas rotas (Hall, 2011a, p. 108-109).

Dessa forma, quando Mike diz ao seu irmão que ele sabe exatamente toda a verdade sobre a sua mãe e sobre ele ser o seu pai, ele explicita a sua escolha em representar a si próprio dentro de uma fantasia em fragmentos. Escolha que é representada no filme com uma sequência de fragmentos em Super 8² da mãe, dele e do irmão: a mãe com Mike no colo; a mãe e o irmão se beijando; a grama do quintal; a casa. A referência aos filmes caseiros, que, em sua substância, captariam momentos reais da vida do indivíduo só fazem ressaltar que, apesar de os fragmentos de memória serem uma ficção criada por Mike, eles não têm

² Super-8 ou Super 8 mm é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e popularizado pela Kodak em 1965, quando se tornou um formato constante nos filmes caseiros.

diminuída sua “eficácia discursiva” e, menos ainda, “a sensação de pertencimento” que proporcionam (Hall, 2011a).

Essa “costura” de fragmentos perdidos que o personagem precisa exercer é o que nos faz perceber a sua identidade distante de um significado mais tradicional e corrobora com a representação de um sujeito fragmentado. Para Hall (2011a, p. 110), essa identidade tradicional seria “uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna”. E a escolha por um personagem narcoléptico é talvez o fator que mais distancia os sujeitos representados no filme de percepções das identidades como fixas. Isso porque, a todo o momento, Mike e Scott precisam “suturar”, segundo a metáfora utilizada por Stuart Hall, todo o trajeto que percorrem juntos.

A edição do filme é feita em espécies de capítulos que são demarcados segundo a frequência e a duração dos episódios de sono do personagem narcoléptico. Da viagem para Portland e, na sequência, para Roma, o espectador acompanha a mudança espacial por telas em cores vivas e letreiros que informam o novo local. Uma diferença significativa em relação aos filmes de estrada tradicionais que têm como potência narrativa o trajeto que passa a ser percorrido. O movimento entre fronteiras é bruscamente interrompido.

O diretor opta por colocar os espectadores em situação de igualdade com Mike. Ele escolhe não filmar o personagem dormindo enquanto Scott guia o trajeto e nos transporta espacialmente demarcando as mesmas interrupções pelas quais passam o personagem. Assim, de Portland para Idaho, a fronteira entre os dois espaços é o mesmo fragmento de estrada do início do filme. Mike desperta e encontra Scott tentando consertar a motocicleta e mais uma vez reconhece aquele local sem se lembrar quando esteve ali pela última vez. Aqui talvez esteja o exemplo de maior instabilidade do sujeito Mike: é sempre naquele limiar entre os espaços que o personagem parece encontrar suas maiores incertezas.

A potência dessa representação de instabilidade nas linhas de fronteira coloca em xeque toda uma interpelação cultural do sujeito que se encaixaria em binômios maiores ou menos

definidos. Homem/Mulher, Homossexual/Heterossexual são categorias que se desarticulam na colocação de suas próprias fronteiras. Tomaz Tadeu da Silva vai pontuar que, se o ato de transpor fronteiras já carrega em si uma forte indeterminação do sujeito, “é nas próprias linhas de fronteira, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível” (Silva, 2011, p. 89).

Durante o percurso dos dois personagens, a representação dos dois evidencia seu caráter constitutivo e torna evidente todas as suas ambiguidades. Scott Favor, que, como garoto de programa saía com homens e mulheres indiscriminadamente, acabava sendo encaixado como homossexual por conviver com um grupo de pessoas que se reconhecia dessa forma. Mas, logo na metade do filme, quando os personagens param para descansar bem próximo ao trecho de estrada que representa a fronteira entre Portland e Idaho, vemos Scott pontuar todas as suas ambiguidades e a complexidade de sua representação do “eu”: Mike se declara para Scott, que deixa claro só se relacionar com homens por dinheiro. O que ele faz naquele momento da vida, ao menos em seu discurso, é transitório.

É a partir desse ponto do filme que conhecemos as outras características do sujeito Scott: com a conversa dos personagens às margens de uma fogueira³, não conseguimos mais encaixá-los em identidades fixas. O caráter construído das representações apresenta os seus relevos: as diferenças em relação ao “Outro” se tornam mais claras e, não por isso, são mais resistentes a transformações.

Identidade e Diferença: o eu e os “outros”

O conceito de “identidade” é muitas vezes definido enquanto aquilo que se é, tendo como referência de definição apenas ela mesma. Contudo, nesse processo, a “diferença” tem uma implicação constitutiva fundamental (Silva, 2011). De forma simplificada, podemos expor que o que “somos” (identidade) é resultado do reconhecimento daquilo que “não somos” (diferença). É estabelecida, portando, uma relação de dependência entre os conceitos.

³ Nos *road movies*, as cenas de descanso ao redor de uma fogueira são muito comuns. Quase sempre encaixadas no meio da projeção, essas cenas se colocam como grandes viradas para as subjetividades dos personagens. O que eles eram até aquele ponto se esvai e se desestabiliza. As transformações que o trajeto coloca aos personagens se intensificam. Um dos exemplos mais clássicos é o filme *Easy Rider*, de 1969.

Nossa argumentação de que os sujeitos representados no filme de Gus Van Sant experimentam uma fragmentação de identidades se apoia na perspectiva de Tomaz Tadeu da Silva de que a “diferença” é muito mais do que o simples resultado do processo de reconhecimento das identidades. Para percepção da mudança de um conceito tradicional de identidades fixas, a “diferença” é reconhecida enquanto “o processo mesmo pelo quando *tanto* a identidade *quanto* a diferença [...] são produzidas” (Silva, 2011, p. 76, grifo da autora).

A tendência comum do processo de diferenciação seria a de fixação das identidades e o estabelecimento normativo delas (identidades imutáveis, fixas, permanentes). Entretanto, a teoria cultural contemporânea tem evidenciado os processos de subversão dessas identidades tradicionais. A “diferença” que antes restringia e demarcava fronteiras perde suas fronteiras estabelecidas e o movimento, o deslocamento entre identidades distintas se tornam latentes. Em *Garotos de Programa*, é exatamente esse intercâmbio entre as diferenças que possibilita uma visão de múltiplas identidades nos personagens.

No filme, Scott Favor é o personagem mais carregado de representações diferenciadas. Vivendo em um grupo de *outsiders*, ele é sempre visto como o filho do prefeito que logo deixará a vida de prostituição para retomar os bens do pai. Sempre quando Scott compartilha as cenas com outros rapazes do grupo que ele escolheu, toda a sua postura se destoa dos demais. Quando ele reencontra Bob⁴ (William Richert), o seu padrinho das ruas, que ele também chama de pai, essas distinções se acentuam.

O seu figurino assume composições diferentes quando ele está na presença de Bob e quando se encontra com o seu pai, o prefeito de Portland. Na frente dos amigos, Scott chega a vestir ternos, e sua postura é sempre superior (Figura 1). A todo o momento, ele engana Bob: assim que ele chega ao prédio abandonado, ele e Mike o roubam em seu sono; quando o grupo se organiza para um assalto, ele planeja assustar Bob para que possa roubá-lo mais uma vez; e, quando Bob conta aos demais as façanhas do roubo inventando situações que justifiquem o fracasso da ação, Scott o ridiculariza. Apesar de pertencer àquele grupo, de ter sido acolhi-



Figura 1. Scott (ao centro, de terno), Mike (à esquerda do quadro, abraçado a Bob), Bob e outros rapazes no prédio abandonado que residem.

Figure 1. Scott (in the center of the image with a suit), Mike (on the left, hugging Bob), Bob and others boys in the abandoned building.

⁴ O personagem Bob foi inspirado no Falstaff da peça Henrique IV de William Shakespeare.

do por Bob, o personagem reafirma constantemente um outro aspecto de sua subjetividade.

Já quando ele se reencontra com o seu pai legítimo após longos meses sem se verem, Scott se apresenta como um estereótipo do garoto de programa das ruas: usa uma jaqueta de *jeans* preto com o peito à mostra, uma espécie de coleira de couro no pescoço e calças justas também em *jeans* preto (Figura 2). A sua atitude, a sua postura diante do pai, demarca uma grande diferença entre os dois. Scott constrói sua identidade pela diferença que mantém com os seus dois “pais”.

A posição que ele assume entre esses dois mundos é ambígua. Porque ele não percebe essas diferenças como limitadoras de sua subjetividade. Ao contrário, ele assume essas duas facetas em seu discurso. Porque toda a identidade necessita daquilo que ela exclui, que ela “deixa de fora” (Hall, 2011a). Ainda que o que é deixado de lado seja silenciado: “pois se uma identidade consegue se afirmar é apenas por meio da repressão daquilo que a ameaça” (Lacoue, 1990 in Hall, 2011a, p. 110).

Assim, quando Scott retorna de Roma com a namorada italiana e recebe a notícia da morte do pai, ele percebe que chegou o momento de assumir aquela outra identidade que até aquele momento ele deixava latente. E então torna-se imperativo estabelecer novos limites

entre ele e o grupo de rapazes que conviveu por tanto tempo: ele passa a reprimir tudo e todos aqueles que poderiam representar uma ameaça ao seu novo momento subjetivo.

Essa repressão é representada como um “dar às costas” ao passado. Bob, Mike e outros rapazes avistam Scott saindo de um carro, muito bem arrumado e acompanhando de sua namorada em direção a um restaurante de classe mais alta. Eles resolvem abordá-lo porque acreditaram em todas as promessas que Scott fez enquanto ainda convivía com eles. Contudo, quando Bob chama Scott como um filho, este permanece de costas e os renega. Ele reprime, bruscamente, toda aquela outra parte de sua subjetividade que poderia interferir na nova identidade que assume.

Existe no filme um jogo de representações que se acentua na caracterização dos personagens. O percurso deles em cena sugere adesão a identidades distintas e até mesmo contraditórias – Scott Favor como morador de rua e detentor de dinheiro e posições sociais superiores ao mesmo tempo. Mas tais identidades não se anulam, ao contrário, elas se “cruzam” e se “deslocam mutuamente” (Hall, 2011b). A identificação do sujeito a um determinado grupo ou classe não é mais tida como automática. Entendida enquanto processo, a identificação pode ser “ganhada ou perdida” (Hall, 2011b, p. 22).



Figura 2. Scott no escritório do pai.

Figure 2. Scott in his father's office.

Desse modo, quando nos deparamos com a cena dos enterros – do prefeito de Portland e de Bob (que sofre um ataque cardíaco após ser rejeitado por Scott) –, que aconteceram no mesmo instante, temos um vislumbre da ambiguidade que permeia o personagem de Scott: acompanhando sentado a cerimônia tradicional do enterro do pai, Scott não consegue desviar o olhar da celebração à vida de Bob que acontece imediatamente ao lado. Mais sintomático talvez seja o olhar de Mike para Scott: ele não julga o amigo. O seu olhar sugere compreensão. Afinal, eles passaram juntos por todo o trajeto até aquele momento.

Considerações finais

Garotos de Programa é um filme de subjetividades. Gus Van Sant é reconhecidamente um diretor interessado nas questões humanas mais sensíveis. Muito inserido no universo *underground* norte-americano, o seu fascínio pelos *outsiders*, por uma juventude que se distancia cada vez mais de um “sonho americano”, se aproxima muito das proposições dos estudos do dito pós-modernismo, ou modernidade tardia, ou era da fragmentação, por colocar em perspectiva as contradições e diversidades de representações que esses grupos experimentam.

Nosso objetivo com este trabalho não foi o de enquadrar o filme em uma caracterização dentro do cinema pós-moderno, mas sim perceber nuances de representações do sujeito que perpassam por questões de identidades e diferenças. Mais notadamente, a identificação como um processo que resulta em identidades cada vez mais fragmentadas.

Interessa-nos, sobretudo, o “jogo de identidades” que é exaltado no filme e as suas consequências para a constituição dos indivíduos. A identificação deixa de ser fixa e intransponível: ela pode perfeitamente ser conquistada ou

perdida ao longo das interpelações que sofrem os sujeitos.

O destino final das personagens principais do filme é a indefinição e a ambiguidade. É, também, um destino que não esclarece. Ao contrário, o final de *Garotos de Programa* é aberto e inconcluso. Mike se encontra mais uma vez no mesmo trecho de estrada do início do filme, em Idaho. Sozinho, ele discursa sobre a sua situação e acaba reforçando toda a representatividade da estrada como metáfora para a crescente fragmentação do sujeito. Após repetir que já esteve naquela estrada antes, Mike completa sua última fala no filme antes de cair no sono mais uma vez: *I'm a connoisseur of roads. I've been tasting roads my whole life. This road will never end. It probably goes all around the world*⁵.

A estrada é representativa da fragmentação que sofre sua identidade, e este processo não tem um fim pré-estabelecido. Ele provavelmente dará a volta em torno do mundo todo.

Referências

- FALSETTO, M. 2015. *Conversations with Gus Van Sant*. EUA, Rowman & Littlefield Publishers, 205 p.
- HALL, S. 2011a. Quem precisa da identidade? In: T.T. da SILVA (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Vozes, p. 103-133.
- HALL, S. 2011b. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 102p.
- PAIVA, S. 2009. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. *Rumores*, 3(6):1-11. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-677x.rum.2009.51167>
- SILVA, T.T. da. 2011. A produção social da identidade e da diferença. In: T.T. da SILVA (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Vozes, p. 103-133.

Submetido: 30/11/2015

Aceito: 12/05/2016

⁵ “Sou um conhecedor de estradas. Venho experimentando estradas minha vida toda. Esta estrada nunca tem fim. Provavelmente ela dê volta em torno do mundo todo” (tradução nossa).