

*Um país que começava a acabar enquanto
outro acabava de começar: Bye bye Brasil*



Cartaz de *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues, 1979.

Eduardo Antonio Lucas Parga

Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor de História do Colégio Pedro II - Campus Tijuca II. eduparga@yahoo.com.br

Um país que começava a acabar enquanto outro acabava de começar: *Bye bye Brasil**

A country was starting to end while another one was starting to begin: Bye Bye Brazil

Eduardo Antonio Lucas Parga

RESUMO

Esta análise do filme *Bye bye Brasil* (1979), dirigido por Cacá Diegues, tem por objetivo compreender como se deu a interação entre seu diretor e a política cultural do Estado no Brasil da década de 1970. De um lado, tinha-se um cineasta identificado com a perspectiva cultural nacionalista e autorial cinema-novista; de outro, um Estado autoritário e também nacionalista, promotor de uma modernização econômica. Nessas circunstâncias, travava-se a disputa pelo predomínio no processo de produção de filmes que estavam envolvidos com questões relativas à identidade nacional. Parte-se aqui do pressuposto de que o campo cinematográfico constitui uma arena de representações de imagens em movimento, disputada por agentes sociais pela obtenção da produção hegemônica das imagens da nação em meio a contradições, que envolviam concepções sobre cultura popular e cultura de massa. O resultado desses embates foi uma rica diversidade cinematográfica da qual *Bye bye Brasil* representa um caso emblemático.

PALAVRAS-CHAVE: *Bye bye Brasil*; modernização autoritária; identidade nacional.

ABSTRACT

This discussion of *Bye-bye Brazil* (1979), film by Cacá Diegues, aims to understand how the director interacted with the 1970s Brazilian cultural policy. On the one hand, there was a filmmaker identified with the cinema novo nationalistic and authorial cultural perspective; on the other hand, an authoritarian and also nationalistic State that was fostering economic modernization. In these circumstances, there was a dispute over preponderance in the production of films that addressed issues related to national identity. The starting point here is the premise that the cinema field is an arena of representations of moving images where social players dispute hegemonic production of nation's images amidst contradictions involving popular culture and mass culture notions. The outcome of these confrontations was a rich movie diversity of which *Bye bye Brazil* is an emblematic case.

KEYWORDS: *Bye-bye Brazil*; authoritarian modernization; national identity.



A construção do olhar histórico sobre a relação entre cinema e história, enquanto produto da sociedade brasileira, no período entre 1960 e 1990, deve considerar uma fase de profundas transformações. O campo cinematográfico expressava conflitos que se passavam dentro da sociedade brasileira traduzindo-se por verdadeiros embates políticos e ideológicos,

* Este artigo se baseia em minha tese de doutorado em História defendida na Uerj, em 2008, sob o título de *A imagem da nação: cinema e identidade cultural no Brasil (1960-1990)*.

entre diferentes projetos, por parte de grupos que organizavam suas concepções sobre nação.

A constituição do modo de produção cinematográfico no Brasil, o uso e manipulação de signos representativos do conceito de nação através da elaboração de imagens em movimento, num país que atravessava grandes mudanças pertinentes a um processo de modernização conservadora e de suas fases críticas, tanto ao nível da economia quanto ao da política, articulando-se no da cultura, refletem especificamente no campo cinematográfico, a disputa pela identificação com a nação, o que é um pré-requisito para o poder político.

Partindo do Cinema Novo e atravessando todo o período da ditadura militar, o campo cinematográfico representou uma arena ideológica de agentes sociais em disputa pela hegemonia de uma visão de nação – o Cinema Novo, com uma concepção transformadora, e a política cultural dos governos militares com outra, conservadora, passando por várias outras neste percurso. Havia, portanto, uma tentativa, entremeada de contradições, de construção de imagens cinematográficas da nação que expressavam os projetos em disputa, todos considerando a questão nacional.

O período ditatorial assistiu à extensão da lógica da segurança nacional ao campo da cultura, atingindo particularmente o cinema, levantando pontos de tensão e conflito na instituição de uma política para o campo cinematográfico. A partir de 1966, com a criação do Conselho Federal de Cultura e do INC (Instituto Nacional de Cinema), passando pela criação da Embrafime (1969) e, em 1975, com a implantação da Política Nacional de Cultura, o campo cinematográfico vinha sendo palco de conflitos políticos, ideológicos e culturais, sofrendo forte ingerência do Estado no tocante à política cultural. Os resultados desses embates – e da afirmação de uma política cinematográfica – surgem em meados da década de 1970, projetando o cinema nacional e alcançando milhões de espectadores, buscando a ampliação do mercado e a consolidação de uma indústria cinematográfica no país, em virtude do fracasso de tentativas anteriores, como a da Vera Cruz na década de 1950. Como ficava a questão nacional, para o cinema, levantada a partir dos Congressos Nacionais de Cinema na década de 1950 atravessando todo esse período e chegando, no início da década de 1960, ao movimento do Cinema Novo? Rupturas começavam a surgir ao fim dessa década influenciando a trajetória da linguagem cinematográfica no país e na manipulação das imagens da nação refletindo no percurso da questão nacional.

O filme *Bye bye Brasil*, dirigido por Cacá Diegues e realizado em 1979, expressou parte dessas rupturas e a revisão da trajetória cinemanovista e do cinema de perspectiva autoral por parte de seu diretor que projetou nesse filme a sua visão de Brasil daqueles tempos que iam e dos novos que vinham.

O contexto

Entre o fim da década de 1950 e meados dos anos 1970, desenvolveu-se o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. A conturbação de uma época que transitou da idéia de revolução/reforma para uma modernização autoritária possuía algo de comum e constante: a ideia de mudança, como fecho do impacto da modernidade no Brasil. As polêmicas dessa época explodiram no cinema brasileiro através de um

¹ Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 81.

² Ver IANNI, Octavio. *Estado e planejamento no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

³ Ver MARTINS, Luciano. A política e os limites da abertura. *Cadernos de Opinião*, n. 15, dez. 1979-ago. 1980.

⁴ Cf. ORTIZ, Renato, *op. cit.*, p. 82.

⁵ Ver HABERMAS, Jürgen. *L'espace public*. Paris: Payot, 1978.

movimento plural de estilos e ideias balizadas pelo exemplo do cinema de autor. O cinema brasileiro, inserido na constelação do moderno, percorreu uma trajetória paralela às experiências dos cinemas europeu e latino americano, no início dos anos 60, ao debater questões relacionadas ao nacional popular e ao realismo social (este sob influência do neorrealismo italiano). Nesse âmbito, o cinema voltava-se para as questões sociais. No contexto desses debates, os jovens cineastas do moderno cinema brasileiro, numa variedade de estilos e inspirações, buscavam a interpretação do Brasil de seu tempo com imagens em movimento.

Os debates promovidos pela ação desses jovens cineastas, críticos e intelectuais acabaram resultando em inovações estéticas, alterando substancialmente o papel do cineasta no interior da cultura brasileira, aproximando-se da literatura, do teatro e da música popular. Essa aproximação realizada pelo cinema com outros campos da cultura trazia para o foco da ciência social, questões para debate sobre a identidade brasileira. As formas da consciência do oprimido passavam a ser debatidas pelo cinema.

O golpe militar de 1964 exigiu, do movimento do Cinema Novo, redefinições em suas propostas. As posições variaram entre estabelecer um diagnóstico da situação imediatamente após o golpe e a derrota das esquerdas em filmes como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e a continuação da investigação sobre a realidade e a consciência do oprimido. Ficava patente a preocupação com a “passividade” política do povo em filmes como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1965). No momento do golpe civil-militar, o Brasil atravessava um período de profundas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais que acabaria por orientar a sociedade brasileira rumo a um modelo de desenvolvimento capitalista bastante particular com suas características genéricas conhecidas tais como o aprofundamento do caráter concentracionista de renda, favorecimento da grande empresa, criação de um mercado interno restrito que se contrapunha a um mercado exportador, o desenvolvimento desigual entre as diversas regiões, uma crescente tendência à concentração populacional nos grandes centros urbanos. A partir do golpe, a sociedade brasileira seria reorganizada como um todo dentro de uma concepção modernizadora autoritária.

Na linha dos estudos realizados por Renato Ortiz¹, destaque-se que Octávio Ianni² e Luciano Martins³ apontam uma inovação que a ditadura militar introduziu, diferenciando-se de outros períodos autoritários na história do país: uma política governamental com nova sistemática e organização racionalizadoras que contribuíram para a criação e difusão de um *ethos* capitalista, significando que a política estatal ultrapassava os limites administrativos passando a estender a sua influência e reflexos ao comportamento dos próprios indivíduos.

A racionalização das técnicas de planejamento estatal aplicada no campo econômico gradualmente se estendia a todas as esferas governamentais, inclusive no domínio cultural. Se a economia brasileira criava um mercado de bens materiais, em simultâneo, desenvolvia-se um mercado de bens simbólicos no que diz respeito ao campo da cultura. A noção de mercado simbólico surge no mesmo momento em que a esfera cultural adquire uma autonomia em relação ao mundo material. Como lembra Renato Ortiz⁴, Habermas⁵ situa esse momento no início da sociedade burguesa quando os homens, individualizados e universalizados, trocam no mercado seus produtos materiais. No Brasil, o que caracteriza o mercado cultural pós-64

é o seu volume e sua dimensão, diferente dos anos 30, quando havia uma restrição maior quanto ao mercado consumidor.

O discurso ideológico governamental autoritário confrontava-se com um problema: o de como integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal. A solução coube à ideologia de segurança nacional com a função de fornecer subsídios para se forjar o conceito de integração nacional ao nível do discurso e da prática. A noção de integração permitia a criação de uma política que viabilizasse a conciliação/contemporização das diferenças, integrando-a aos chamados objetivos nacionais. A esse respeito, Joseph Comblin afirma que no “Estado de Segurança Nacional” não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado desde que, para isso, a única condição seja a de que esse poder se submeta ao “Poder Nacional”, com vistas à segurança nacional.⁶ Nessa concepção, o Estado deve estimular a cultura como um meio de integração sob o seu controle. O caráter sistêmico das ações governamentais do Estado autoritário foi se materializando através de suas medidas. A busca incessante da realização de um Sistema Nacional de Cultura (o que não foi atingido), a consolidação de um Sistema Nacional de Turismo em 1967 e a construção de um Sistema Nacional de Telecomunicações fornecem prova suficiente da perseguição desses objetivos estratégicos, apesar das dificuldades e de nem todos serem atingidos com eficácia.

O Estado autoritário assim instaurado não só passou a intervir na dimensão política e econômica da sociedade como também sua ação buscou a normatização da esfera cultural. Com a implantação do Estado autoritário em 1964, tornaram-se inúmeras as leis, os decretos-leis e portarias que buscavam disciplinar a produção e a distribuição dos bens culturais no Brasil. A regulamentação da profissão de artista, do técnico, obrigatoriedade de longas e curtas metragens brasileiras, incentivo financeiro às atividades culturais e outros aspectos demonstram a normatização do espaço cultural que pode ser analisada através de documentos como atos do Governo da República Federativa do Brasil (1964-1969, MEC), Ementário da Legislação Federal no Brasil - Ensino e Cultura (1930-1967), Coletânea da Legislação da Educação e Cultura (1974-1975) e a Legislação do Cinema Brasileiro.

As propostas cinematográficas revolucionárias do Cinema Novo, ao atravessarem um período conturbado desde 1964, sofreram fissuras, a partir de 1968, impossibilitando a realização plena de seus projetos, resultando em rupturas internas e a formação de dissidências, principalmente no eixo Rio-São Paulo. Com a criação da Embrafilme (1969), o Estado autoritário estendeu sua concepção racionalizadora do processo de modernização conservadora ao campo cinematográfico. Não só o cinema, mas o campo cultural em si, passava a sofrer a investida dos ideólogos da Segurança Nacional no sentido de que a cultura deveria submeter-se ao poder central e, portanto, ao seu serviço, de forma a buscar o consenso através da modernização do campo cinematográfico.

Bye bye Brasil: a caravana Rólidei parte para os confins do Brasil

O longa metragem *Bye bye Brasil*, de Carlos (Cacá) Alberto Diegues, de 1979, narra a trajetória da caravana Rólidei, percorrendo o Brasil, sob o comando de Lorde Cigano (José Wilker), a sexy dançarina Salomé (Betty Faria) e o gigante negro engolidor de fogo Andorinha (Príncipe Nabor). Em uma pequena cidade do interior, numa parada da trupe, um jovem



⁶ Cf. COMBLIM, Joseph. *A ideologia da segurança nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 239.

⁷ DIEGUES, Cacá. Primeiro nacional de nível, *apud* EWALD FILHO, Rubens. *A Tribuna*, 23 fev. 1980.

⁸ DIEGUES, Cacá. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 5 ago. 1979, p. 9.

sanfoneiro, Ciço (Fábio Jr.), casado com Dasdô (Das Dores, com Zaira Zambelli), se encanta com Salomé e implora para seguir com a caravana. Ele e Dasdô seguem com a caravana e mergulham na realidade brasileira pelos confins da Amazônia, do município de Piranhas (sertão de Alagoas) até Altamira, via Transamazônica, numa viagem em busca de público para apresentar o seu agonizante espetáculo mambembe por um Brasil que sofria os efeitos da modernização (deixando de ser incivilizado ou modernizando seu caráter selvático?).

Com argumento e direção de Cacá Diegues, com roteiro elaborado por ele e Leopoldo Serran, produzido por Luiz Carlos Barreto, com música de Chico Buarque, Roberto Menescal e Dominginhos e fotografia de Lauro Escorel Filho, o filme teve um custo de 20 milhões de cruzeiros, com acidentadas filmagens (um incêndio num meretrício em Belém, enchentes em Altamira e uma hepatite sofrida pelo ator Fábio Jr.) num percurso de 15 mil quilômetros em locações. Segundo as próprias palavras do diretor, tratava-se de “um filme sobre um país que começa a acabar para dar lugar a um outro que acaba de começar”.⁷ Ante um Brasil que anunciava sua modernização, “Bye, bye” acenava, de forma americanizada, para um Brasil arcaico que ficava distante no tempo.

A ideia principal era mostrar os efeitos do processo de modernização autoritária através da trajetória da caravana Rólidei, com sua trupe de artistas mambembes que vendia seus shows noturnos para populações em cidades situadas nos confins de um país onde milhões de pessoas se acotovelavam entre a opulência e a miséria, concorrendo com a chegada da televisão e suas “espinhas de peixe” (referência do filme às antenas dos aparelhos de TV).

Podemos considerá-lo como um *road movie*, expressão que designa uma película cuja ação se desenvolve numa viagem pelas estradas quase inexistentes do país. A trajetória fílmica começa em Piranhas, no sertão de Alagoas, atravessa o vale do rio São Francisco, ingressa no sertão agreste, abre passagem pela rodovia Transamazônica com seus muitos trechos acidentados, vai a Belém e a Manaus para, depois, chegar à Brasília, a capital do país. Imagens de pessoas, comportamentos e transformações pelas quais o país atravessava naquele momento ficaram registradas no filme numa reflexão sobre a chegada da modernização. Diante do novo, as contradições se acirravam, as diferenças se acentuavam e a solução girava em torno do uso da capacidade criadora e imaginativa para redefinir as identidades culturais no Brasil diante das transformações resultantes do processo de modernização. O diretor dizia não saber se seu filme era otimista, mas afirmava ser cheio de esperança, diferenciando-se de uma atitude otimista no sentido epifânico, de uma revelação de um futuro anunciado, teleológico:

*Não sei se é otimista. Mas é cheio de esperança. Acho que hoje, mais do que nunca, é preciso não ter medo do novo. Correr o risco do novo. É necessário se debruçar sobre a realidade com curiosidade e esperança. Curiosidade no sentido de não acreditar que a primeira verdade seja definitiva e absoluta. Existem diversas janelas através das quais pode-se [sic] ver a realidade. E esperança no sentido de saber que as coisas podem mudar. O otimista é o que afirma tudo vai dar certo.*⁸

O interessante é que o diretor assinalava que não se devia assumir uma postura de medo diante dos efeitos da modernização, mas apelava para a curiosidade enquanto elemento instigante da capacidade criadora para

adaptar-se aos novos tempos e a esperança retraduzindo os sonhos diante da nova realidade. Dessa forma, Cacá Diegues demonstrava ter mudado o seu ponto de vista de como fazer cinema ou, para usar os seus próprios termos, como ele “amadureceu”. Na verdade, o próprio fazer cinema havia mudado ao longo dos anos porque a modernização também tinha atingido o próprio cinema brasileiro, aprimorando a divisão de trabalho no processo cinematográfico e afetando a consciência da perspectiva autoral. A menção que Diegues fez a respeito da importância de outros componentes na participação do trabalho cinematográfico enquanto processo coletivo na realização de *Bye bye, Brasil* denota a valorização de um sentimento de trabalho coletivo que ganhava organicidade na materialização do filme. Para ele, o trabalho do diretor, como um verdadeiro “maestro de orquestra” no filme, só pôde ser feito através da pesquisa de fotografia de Lauro Escorel Filho, da montagem com “participação criadora e até autoral” de Mair Tavares e da criatividade do diretor de produção Otávio Miranda ao inventar uma máquina de fazer nevar no Nordeste: “Chegou uma hora em que precisei que nevasse no Nordeste. Pois o diretor de produção, Otávio Miranda, inventou uma máquina de fazer neve. É esse cinema em que estou interessado. Com participação de todos”.⁹

Observa-se nas suas palavras a ênfase dada ao grau de divisão técnica de trabalho alcançada pelo cinema brasileiro para a realização de um produto cultural. Revelava-se um grau de modernização que alterava a concepção de cinema autoral que se desenvolveu nos anos 60 influenciada pela “política dos autores” e pela Nouvelle Vague francesa. A “curiosidade e esperança” as quais ele se referia sobre o filme já transpareciam na produção com a valorização das competências técnicas dos elementos de sua equipe que, de forma criativa, conseguiram superar os obstáculos surgidos durante a realização do filme. A pesquisa de fotografia de Lauro Escorel aproxima-se da curiosidade mencionada assim como a inventividade de seu diretor de produção, Otávio Brandão. Claro que estas competências só puderam se combinar na realização do filme devido ao grau de profissionalismo alcançado por estes técnicos do cinema e, talvez por influência do Cinema Novo, saber adaptar-se à escassez de recursos financeiros com inventividade e capacidade de criação.

O argumento de Cacá Diegues para o filme *Bye bye, Brasil* surgiu quando estava filmando *Joanna, a francesa* (1973):

*Bye Bye Brasil eu comecei a fazer há muito tempo, quando filmava Joana, a francesa e passei por uma cidade do interior de Alagoas e vi um espetáculo que me pareceu absolutamente surrealista. Uma praça com uma televisão pública, passando uma espécie de Fantástico, com centenas de pessoas assistindo, como [...], cultivadores de cana, em pleno sertão. Aquela imagem ficou na minha cabeça muito forte, totem em praça pública.*¹⁰

Essa situação foi inserida no filme sob o olhar do diretor referindo-se à TV como um novo totem adorado pelo público a projetar seus sonhos e fantasias. A concorrência da TV com o cinema reduzindo o seu público é uma analogia perseguida no filme através do espetáculo mambembe da caravana Rólidei que também procurava adaptar-se aos novos tempos. Aí, a menção ao meio ancestral do cinema, o espetáculo circense e o teatro popular e burlesco, assimilado pelo cinema garantindo nos seus primeiros tempos a atração do público. A televisão viria a substituir o cinema como

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Ver MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003, p. 261.

¹² NEVES, David. *Filme Cultura*, n. 35/36, Embrafilme, jul.-ago.-set. 1980, p. 76 e 77.

meio de comunicação na cultura de massas e o cinema, como a trupe do filme, teria que se adaptar.

Nos anos 1950 e 1960, com o desenvolvimentismo, o massivo passou a designar apenas os meios de homogeneização e controle das massas, sendo detectável a massificação mesmo onde não houvesse massas. Diferentemente do que acontecia sob a égide do populismo, quando o massivo referia-se principalmente à presença das massas na cidade, com sua ambiguidade política, mas também à presença imanente da pressão exercida por elas dentro da realidade social. Como mediadores entre as tradições e a modernidade, entre o rural e o urbano, os meios de comunicação, aos poucos, constituem-se no lugar da simulação e da desativação dessas relações no sentido da ampliação da alienação. O caráter assumido pelo desenvolvimento seria o de não corresponder à objetivação do crescimento da sociedade às suas demandas. Não haveria desenvolvimento sem comunicação. Os meios de comunicação levariam os símbolos do progresso mesmo em lugares onde não houvesse a mínima estrutura para que as populações pudessem viver com dignidade. As pequenas e grandes cidades passavam a ficar povoadas por antenas de televisão, representando a síntese das mudanças produzidas no massivo.¹¹ A televisão teria uma função mediadora representando a unificação da demanda. Essa função seria a única forma pela qual se poderia atingir a expansão do mercado hegemônico sem que as classes subalternas pudessem se ressentir dessa agressão. Se nós consumimos o mesmo que os desenvolvidos, em aparência, é porque definitivamente nos desenvolvemos: novamente se coloca a dialética de “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” de Paulo Emílio Sales Gomes.

Nosso processo histórico de formação, repleto de discontinuidades e de múltiplas culturas, torna mais complexa a tarefa de apreender a realidade denominada Brasil ao longo de sua história num esforço de síntese identitária por um meio de comunicação de massa. O próprio Cacá Diegues tentou sintetizar a história do país de 1930 até a década de 1960 ao filmar *Os herdeiros* (1969), o que resultou em fracasso de bilheteria, talvez por não realizar o filme através de estruturas familiares, em sua narrativa, para o espectador por causa do amplo recurso às metáforas.

Após um longo caminho entre 1969 e 1979, tanto o cineasta como o país e o cinema brasileiro tinham mudado. *Bye bye, Brasil* inovava no sentido de substituir a dimensão temporal em sua narrativa por uma dimensão espacial ao nos fazer acompanhar a trajetória da caravana Rólidei. “O Brasil é tão grande e desconhecido que o espaço vira tempo”, conforme assinalou David Neves ao comentar o filme em 1980.¹² A compreensão da realidade Brasil é compensada pelo conhecimento das multiculturalidades temporais e as contradições que o processo de modernização atravessava, forçando populações inteiras a redefinirem estratégias de sobrevivência adequando-se ao moderno. A cronologia dilui-se em veredas e rodovias abandonadas. Continuidades e discontinuidades temporais misturam-se na narrativa através do conhecimento do espaço do Brasil interior da região norte-nordeste e centro-oeste. O espaço transforma-se em tempo em sua estrutura narrativo-diegética, tempo vivido e encenado que nos convida a conhecer o Brasil em suas múltiplas identidades na visão do diretor Cacá Diegues.

A sequência inicial do filme mostra o rio São Francisco, “o velho Chico” ou “rio dos currais”, de grande significação histórica para o Brasil por ter sido uma importante via de acesso ao interior na ocupação do

território e da expansão da pecuária, situando o espectador médio, de mínima formação necessária para reconhecer o “velho Chico”. Uma pequena embarcação atravessa o rio levando poucas pessoas. Em uma das margens uma embarcação maior, comprida, rasa e com velame, está sendo preparada por um pequeno grupo de homens. A câmera focaliza vasos de cerâmica da região do São Francisco e sacos contendo condimentos regionais. Plano geral de uma feira tipicamente nordestina, com seus tipos humanos e vozes vendendo, onde se negocia. As pessoas se movem entre as barracas de feira, músicos tocando pífaros e bumbos passeiam entre elas. Nas barracas vendem-se fitas e outros pequenos artigos como linhas, esmaltes e perfumes, literatura de cordel. Numa barraca visualizam-se morangas e pratos com condimentos regionais de propriedades medicinais conforme vai sendo anunciado pelo vendedor para a mulher que está diante de sua barraca. Vaqueiros tipicamente trajados e montados entram em cena com a indumentária regional (de couro) característica.

A câmera tece um fio narrativo, convidando o nosso olhar de *voyeur* para dentro do universo diegético criado no filme, reconhecendo-o e construindo expectativas, como se fôssemos turistas (as cenas aparecem enquadradas como verdadeiros cartões postais). Uma construção diegética que vai apresentando o cenário das atividades cotidianas populares, seus tipos regionais, instaurando o lugar do primeiro narrador – o Brasil urbano – como se fosse uma moldura de imagens de um Brasil bem distante da modernização que ocorria no país a provocar um distanciamento no observador para melhor valorização da perspectiva cultural, mas inserido num processo de transformação em que a arte popular que em décadas passadas era difundida e legitimada pelo rádio e pelo cinema, com o processo de modernização na segunda metade do século XX era reelaborada em virtude dos públicos que tomavam conhecimento do folclore através dos programas de TV.

Após a apresentação das imagens de um Brasil rural/urbano, isto é, das pequenas cidades do interior do Nordeste, com sua singeleza e precariedade, a câmera focaliza em plano geral uma pequena multidão que assiste a um grupo de músicos numa calçada, às portas de uma sorveteria. Essa cena nos apresenta ao primeiro grupo de protagonistas que toca instrumentos: o sanfoneiro Ciço (Fábio Jr.) e Dasdô (Das Dores, a atriz Zaíra Zambelli). Ela, grávida, prestes a dar à luz, é a mulher simples do povo que leva a esperança, o futuro do Brasil em seu ventre. Ao longo do filme a personagem suporta tudo sem reclamações, sorrindo em certos momentos de descontração, aguentando as dores do parto e, mais tarde, generosamente compartilhando a cama com Lorde Cigano. Na cena em que eles são apresentados ao espectador, o filme começa a misturar o cotidiano real da pequena cidade de Piranhas com as personagens fictícias da estrutura narrativo diegética do filme. Após a apresentação desse grupo de personagens, nos planos seguintes, dá-se o encontro com a caravana Rólidei, entrando na pequena cidade chamando a atenção de todos com a voz de Lorde Cigano transmitida pelo alto-falante do caminhão. O Lorde Cigano (José Wilker) anuncia a chegada da caravana Rólidei na cidade (“progressista”, no seu dizer) e das suas principais atrações: o gigante musculoso Andorinha (o ator negro Príncipe Nabor), a “rainha da rumba” Salomé (Betty Faria), e ele próprio, como se autointitula, “o extraordinário e inimitável” Lorde Cigano, “o imperador dos mágicos e dos videntes”.

A trupe apresenta pelas cidades do interior seu espetáculo burlesco

¹³ Cf. FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina. In: *Microfísica do poder*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1981, p. 182 e 183.



com exposições do engolidor de fogo, Andorinha, a dança de Salomé com seus lenços coloridos e esvoaçantes, seu traje minimalista e números de mágica de Lorde Cigano. Na apresentação feita na pequena cidade de Piranhas, Lorde Cigano anunciava que “em caráter absolutamente extraordinário e em homenagem ao distinto público” da “fabulosa cidade” realizaria um número para atender ao “maior e mais íntimo desejo de cada um de nós, brasileiros”. Qual seria? Enquanto as figuras provincianas como o prefeito e o poeta local anunciavam os seus sonhos de “fartura e progresso” e de “ser eterno”, Lorde Cigano, de forma irônica, através de uma estratégia cênica, fez nevar no Nordeste, incrementando o tom de sincretismo cultural no filme ao falar do sonho do Brasil adquirir as marcas da modernidade como se isso bastasse para igualar-se aos países do Primeiro Mundo, fazendo nevar “como na Suíça, na Alemanha, *la France*, na velha Inglaterra” e até mesmo nos Estados Unidos da América do Norte. O que o filme alertava de forma bem-humorada sobre o impacto da modernidade distorcendo o processo de sincretismo cultural.

Destaca-se a realização do espetáculo popular com efeitos produzidos para remeter à forte codificação em que as figuras e os gestos corporais de Lorde Cigano e dos membros de sua trupe encontram lugar na cultura popular. Num espetáculo em que o importante é o que se vê, a atuação exagerada e caricatural de seus personagens garantia e reforçava a cumplicidade com o público. A dissonância narrativa é fornecida pelo truque de fazer nevar no Nordeste, incluindo um elemento figurativo numa estilização metonímica, deslocando um objeto (neve) para auferir qualificativo para outro(o Nordeste) criando uma sensação de estranhamento e um sentimento de coisa fora de lugar numa situação de ironia e, portanto de crítica aos símbolos de modernidade diante de tantas diferenças culturais e desigualdades sociais e regionais.

O espetáculo popular é oferecido pelos artistas ao povo da cidade numa representação do que era entendido por cultura popular em meados dos anos 60, isto é, o popular é dado de fora ao povo e a cultura devia ser levada às massas para conscientizá-las para a transformação social. No filme, é feita uma reflexão crítica sobre esta postura, que vê o povo como entidade subordinada, passiva e reflexa, diante dos efeitos da modernização. Segundo Foucault, o poder funciona e se exerce em rede; os indivíduos seriam seus centros de transmissão e o poder não estaria localizado ou concentrado num grupo ou indivíduo, mas investido em práticas reais e efetivas. A questão é analisar como funcionam os processos de constituição dos sujeitos pelos efeitos do poder.¹³ A postura de Lorde Cigano ao proporcionar a “neve” partiu do “maior e mais íntimo desejo” do povo brasileiro que seria integrar a modernidade, pelo menos, através do consumo simbólico. O diretor do filme assumiu uma postura autocrítica do artista sobre esta concepção de cultura popular e do povo que coparticipa da relação de poder mediada pelo espetáculo, embora ao longo do filme as figuras reais do povo participem mais como figurantes enquanto os atores representam o popular. Verifica-se aí a permanência da posição do artista intelectual ou intelectual cineasta enquanto mediador da relação entre a realidade e o povo, manipulando o espetáculo, porém não mais esperando que o povo alcance a redenção da conscientização para a transformação, mas esperando atingi-lo enquanto público através do entretenimento, ou seja, atingir certo mercado, um público urbano que tenha as mínimas condições de fruir do cinema como entretenimento e que sirva de fator de

sustentação da trupe mambembe, numa metáfora para o cinema enquanto atividade industrial e que busca um público que seja capaz de sustentá-lo.

O projeto comunicativo de *Bye bye, Brasil* enveredava pelo amadurecimento da proposta de explicitar a função do intelectual cineasta apresentada em filmes anteriores como *Quando o carnaval chegar* (Carlos Diegues, 1972). Seu papel consistiria em realizar suas reflexões através de um mergulho na realidade brasileira (imersão no seio do povo, assimilação de seus referenciais) com o objetivo de ampliar o público de cinema, numa afirmação de um cinema popular pedagógico calcado na alegria do entretenimento.¹⁴

No dia seguinte ao da apresentação da trupe, Ciço se despede dos pais dizendo que vai com a caravana, pois não quer morrer ali e quer conhecer o mar. Diz que Dásdô está livre para decidir o que achar melhor. Em silêncio e resignada, ela o acompanha. Repete-se aí o ciclo da migração do camponês nordestino, seduzido pelo mito da cidade grande, tema abordado por Cacá Diegues em *A grande cidade* (1966).

Na sequência seguinte, acompanhando a caravana, Ciço, alegre, toca a sanfona na carroceria do caminhão enquanto Dásdô, sentada, abre sua sombrinha e resignada com seu destino parte com o marido. A música que os acompanha ao fundo é de Dominginhos. Seguem por uma estrada de terra, passando por pessoas montadas em jegues e crianças levando um rebanho de cabras para um pequeno lago, e depois, no asfalto, aparece um caminhão levando uma carga de cana de açúcar cortada e a caravana seguindo-o. Imagens de um Brasil que vai sendo deixado para trás. A caravana Rólidei move-se na linha de fronteira entre o progresso que chega e um país cheio de contradições e desigualdades que tem de adaptar-se rapidamente, onde o popular busca a sobrevivência, criando estratégias para entrar (e sair) da modernidade, de maneira marginal.

Em sua busca pelo público e de sua sobrevivência, a caravana Rólidei para num posto à beira da estrada. Nesta parada, Lorde Cigano conhece um motorista de caminhão que lhes fala de Altamira e de sua prosperidade. “Altamira é o centro da Transamazônica. Tem gente do Brasil inteiro indo pra lá, pra trabalhar na estrada e depois comprar terra. Lá, o abacaxi é do tamanho de uma jaca e as aves do tamanho de um arranha-céu”, diz o motorista. O mito americano de abundância e prosperidade proporcionado pela possibilidade de enriquecimento na busca do Eldorado reitera-se atualizado pela ideologia do desenvolvimentismo: é a projeção da utopia no imaginário americano.¹⁵ Estimulado pela fala do motorista que afirma que a riqueza fica “à flor da terra”, minério e pedras preciosas, que fica na floresta amazônica, Lorde Cigano tenta levar a trupe para lá. Reunindo-se com os demais membros da trupe, Lorde Cigano convida o sanfoneiro Ciço para conhecer a floresta amazônica. Ciço afirma: “Se o senhor quiser... mas eu por mim antes preferia conhecer o mar”. Salomé reforça: “É, há muito tempo que a gente não vê o mar”. Lorde Cigano responde: “Claro, a caravana Rólidei é coisa muito fina pra ficar no meio do mato fazendo show ‘prum’ resto de índio ignorante. Vamos pra Maceió”.

A continuidade que podemos observar entre os personagens dos homens do interior no cinema nacional não é fortuita, pois ela é construída em cima de características arquetípicas que encontram sobrevivência mesmo sendo reatualizadas: camponeses como Fabiano (*Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963) e Manuel (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964) e Ciço, o sanfoneiro de *Bye bye, Brasil*. No filme de Nelson Pereira dos Santos, o camponês retirante Fabiano migra ao final

¹⁴ Ver XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, p. 105.

¹⁵ Ver AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

¹⁶ O Instituto Nacional de Cinema foi criado em 1966 como órgão gestor do cinema brasileiro, encampado pela Embrafilme (criada em 1969 e extinta em 1990) e finalmente extinto em 1975.

da história, e com esta atitude reclama progresso e desenvolvimento com o fim do abandono para o homem nordestino. Manuel, o personagem glauberiano, corre em direção ao litoral para buscar uma solução para os dilemas do homem do Nordeste que nem a pregação messiânica nem o banditismo do cangaço como formas de rebeldia pré-capitalistas puderam oferecer. A tese glauberiana era a da revolução com base na força do camponês que teria de se desiludir (ou se desalienar) das formas primitivas de resistência para a construção de uma aurora socialista. Porém, não vemos a conclusão do processo em ambos os filmes. Isto era dado ao espectador da época assistir e concluir pelos personagens qual seria a finalização e assim interagir com ele. Hoje, sabemos o que aconteceu. A possível proletarização de Fabiano foi o resultado do desenvolvimento do capitalismo e se ele se engajou em movimentos coletivos para tentar resolver as razões de sua exploração em outra condição sabemos que isto não aconteceu, pois houve uma modernização autoritária com arrocho salarial. Manuel não conseguiu realizar a utopia socialista. E Ciço? Ele rompe com os vínculos que o prendem à família, à terra e às condições precárias de vida subtraindo-se à sua condição de trabalhador rural numa atitude análoga à de Fabiano que migra para a cidade grande, também no litoral. Ciço quer mudar sua condição social acreditando na utopia da cidade grande, esperando realizar a sua dignidade com as oportunidades que pudessem surgir. Interessante é que aqui Diegues retoma uma vertente de um filme seu de 1966, *A grande cidade*, no qual relata o drama de uma jovem nordestina (Anecy Rocha) que vai ao Rio de Janeiro à procura do noivo (Leonardo Vilar) e descobre que ele havia se tornado um conhecido bandido. Obtendo em seu lançamento ótima repercussão em termos de público, constituiu um dos primeiros sucessos de bilheteria do Cinema Novo, sendo premiado pelo Instituto Nacional do Cinema (INC)¹⁶ em dezembro de 1966: concedeu-se o prêmio de melhor atriz para Anecy Rocha e o de melhor montagem para Gustavo Dahl. O tema é relembrado em *Bye bye, Brasil* ao se reportar às aspirações de Ciço.

Chegando a Maceió, encontram a vida agitada de uma capital. Engarrafamentos de trânsito e “espinhas de peixe” que Lorde Cigano logo identifica como “sinal do progresso”. Ciço, ao ver o mar, expressa o desejo de “molhar o pé” no mar. Lorde Cigano diz que não, pois “mar de cidade é cheio de cocô, altamente poluído. Olha lá”. E quando ele aponta para a praia, cheia de gente, observamos ao fundo, uma refinaria. Ou seja, a poluição é fruto desse progresso que chega, degradando não só o ambiente, mas a sociedade. A postura de Lorde Cigano é de resistência ao progresso enquanto avanço do capitalismo, pois contribuía para a degradação do homem e do ambiente. Diegues retoma reflexivamente uma proposta da própria cultura política cepecista do início dos anos 60. Em *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, documentário iniciado em 1964 e concluído em 1984), há um corte nas cenas iniciais do filme em que é mostrada uma feira nordestina sobre a qual pairam dois grandes *outdoors* com propagandas da Texaco e da Shell num contraste da miséria com o imperialismo, numa tendência típica da cultura política cepecista da época. Tendo vivido a cultura cepecista como integrante ativo do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e participado da única produção cinematográfica do movimento no filme *Cinco vezes favela* (1962), ao dirigir o episódio “Escola de samba, alegria de viver”, não seria estranho achar aí as origens dessa influência.

Ciço é a representação do popular ingênuo que desconhece os efeitos do medo do progresso. Ele nada possui e essa viagem na fronteira tensa entre fugir do progresso e sua chegada inevitável, em verdade, lhe abriu um campo de possibilidades, de estratégias de sobrevivência e de construção e reconstruções do popular e de sua identidade. Lorde Cigano não é ingênuo, mas encarna a encenação do popular mambembe que está no passado e é superado pelas novas formas de expressão desse progresso (a TV). Ele carrega em sua gestualidade, em sua fala, é melodramático, é uma síntese da cultura da América Latina. O progresso lhe é ameaçador, pois dissolve toda a tradição em que se baseia sua experiência de teatro mambembe que representa um modo popular de existir. Ele resiste ao avanço do progresso até ser encurralado por ele. A única saída é retraduzir-se e é o que a caravana Rólidei faz ao fim do filme.

Na sequência, Lorde Cigano leva Ciço com a trupe para uma praia paradisíaca com frondosas palmeiras afirmando que essa era “uma praia de verdade”. Dali a caravana partiu para uma pequena cidade onde como de praxe fazem o seu *show* noturno com exígua clientela. Percebendo o baixo movimento, Lorde Cigano desconfiou de que algo diferente estava acontecendo. O “prefeitinho de merda”, segundo Lorde Cigano, havia inaugurado uma TV instalada na praça pública. Conforme Lorde Cigano e Salomé se aproximam da praça para ver o que acontecia, ouve-se a trilha musical da novela *Dancin' days*, sucesso televisivo do fim dos anos 70, no horário nobre da TV Globo. A cena que se observa é a de uma televisão instalada em praça pública, tal qual um totem, mostrando imagens de pessoas dançando, em sua ‘telinha’, numa discoteca, situação completamente destoante do cenário de uma cidade do interior do Nordeste da época. Acima da televisão, uma inscrição: “televisão pública”. O progresso chegara e ocupava o espaço antes reservado para o *show* circense da caravana Rólidei. A câmera focalizou, por trás do público, que assistia em silêncio devoto à “televisão pública”, com ela ao fundo, tal qual num altar iluminado, quase em clima de adoração. A ação mostrada descreveu uma situação em que a população interiorana assistiu a um programa de TV que não tinha nada a ver com o seu cotidiano, numa espetacularização sem vida, alienada. Não foi dada a palavra aos que assistiam à TV. Os dois tentam chamar a atenção da plateia, desqualificando o “oponente”. Primeiro, com palavras, desqualificando o programa televisivo: “Viado... artista de televisão é tudo viado, eu manjo. A Igreja devia excomungar essa pouca vergonha. Ahhhhh! (gritando)”. Sem obter o efeito esperado, partem para medidas drásticas e Lorde Cigano chama a atenção do público dizendo que iria apresentar o seu “fabuloso número que já assombrou as plateias de São Paulo e o resto do sul do país”, gesticulando como se fizesse mágica, apontando para a televisão enquanto Salomé mexe nos circuitos do aparelho e este explode.

Após tal sabotagem, os membros da caravana são expulsos da cidade. Dois policiais de bicicleta acompanharam Lorde Cigano e Salomé até o acampamento da trupe. Lorde Cigano dirige-se a Andorinha e diz: “Andorinha, desmonta a tenda, vam'bora. Parece que essa gente daqui não gosta muito de sacanagem”. De repente, muda de ideia e interrompe Andorinha. Dirigiu-se para Salomé que a tudo assistia. Abriu os braços para ela e começaram a se dirigir para a tenda. Ele foi tirando a roupa e dizendo: “Eles não mereciam mesmo, Salomé, o que você tinha pra dar pra eles. Eles não mereciam conhecer a sua caverna dos prazeres, a sua fenda dos sonhos, a sua gruta do amor... eles que fiquem com a televisão, eu fico com a gringa

¹⁷ Expressão designativa do filme comercial financiado e produzido pela Embráfilme.

¹⁸ Ver XAVIER, Ismail, *op. cit.*, p. 105 e 106.

¹⁹ Depoimento de Cacá Diegues em Cacá. *Jornal da Tarde*, 15 set. 1979.

roxa da rainha da rumba!”. Ele entra na tenda seguindo Salomé, volta e grita aos policiais: “Enfiem a antena no rabo! Com licença”.

Dentro da tenda, Lorde Cigano e Salomé ficaram seminus (ele de cuecas e ela de calcinha). Ele começa a lhe falar, aproximando-se dela: “No teu norte está teu rosto”. E lhe passa a língua em sua orelha, descendo pelo seu corpo. Lorde Cigano desapareceu do enquadramento para baixo dele, ficando apenas Salomé em primeiro plano, com os seios à mostra e sorrindo. A voz de Lorde Cigano ainda é ouvida: “No teu centro, o teu umbigo”. Ela mostra mais prazer quando ele diz: “No teu sul, todo o meu gosto, meu feijão e meu abrigo!”. Ela diz: “Então vamo lá, bem caprichado, como só você sabe fazer!”. O plano abre, focalizando em conjunto os dois personagens, ela em pé e ele lhe beijando a púbis. Ele declamou para o púbis dela: “Não quero morrer de amor, minha pobre pomba presa, nas tuas garras de veludo”. E colocou a sua mão sobre a púbis sob o *close* da câmera. Ela pousou a sua mão sobre a dele. Ela retirou a mão, ele retirou a dele, expondo, em *close*, a púbis dela vestida com uma calcinha vermelha, mostrando uma pequena fita, como se fosse de presente. A transição dessa cena para a seguinte sobrepôs ao desaparecimento gradual da púbis de Salomé a visão do mar, ao amanhecer, e de uma pequena jangada a vela sobre o lugar da fita de sua calcinha.

A sequência que vai da cena da praça e a destruição da TV até a do interior da tenda na qual Lorde Cigano e Salomé insinuaram cenas pornográficas, evidenciaram a referência à chanchada clássica e, finalmente, à pornochanchada. Lorde Cigano “escracha” diante da censura das autoridades da cidade que lhe impediram de mostrar a sua arte e sobreviver dela: ele favorece uma confluência de vozes nessas sequências que se articulam dentro da narrativa de *Bye bye, Brasil*, numa tentativa de dialogar com características de gêneros (a chanchada clássica e a pornochanchada) de forte apelo popular na época, como referências para o cinema¹⁷, preocupado em seduzir o público, que incorpora referências cinematográficas de sucesso popular à narrativa do filme, pois, uma vez tornada tradição urbana legitimada pelo gosto popular, o cineasta a incorpora como o faz com o folclore.¹⁸ Essa abordagem, ao que tudo parece indicar, surgiu de uma proposta de Nelson Pereira dos Santos ao realizar *O amuleto de Ogum* (1974) e conceber um Novo Cinema Popular. Essencialmente, significava respeitar as referências culturais e os valores do povo, aproximando-se delas sem intenção crítica ou perspectiva sociológica, sem inseri-las numa explicação dos caminhos da história, sem denominá-las de alienadas ou falar delas, apenas dar expressão a elas. Porém, isso *Bye bye, Brasil* não realiza. Em nenhum momento, a vez da voz foi cedida ao popular e sim à representação do popular conforme a visão do diretor Cacá Diegues por entender que a realidade brasileira era muito complexa naquele momento, “infilável” e o filme, para ele, seria “uma das possíveis versões sobre este Brasil atual, é a minha versão de um dos aspectos – ou de alguns deles – da realidade brasileira [...] Para mim a realidade é um cristal de várias faces, no qual a gente pode entrar por qualquer uma delas. É como se fosse uma grande casa aberta, pela qual se pudesse entrar por todas as portas, janelas e frestas que encontrasse”.¹⁹

Se *Bye bye, Brasil* procura expressar a relação entre as múltiplas manifestações da cultura popular e as ameaças da unificação e da homogeneização cultural, aproximava-se dos objetivos da PNC (Política Nacional de Cultura), criada em 1975, quando esta assumiu a defesa de

uma política estatal em favor da preservação da cultura “como o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, distorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial”.²⁰ No filme, evidencia-se que, para Lorde Cigano e sua trupe, a televisão se converte numa ameaça corrosiva à genuína cultura popular, pois tende à unificação homogeneizadora e a “racionalização da sociedade industrial”, que no filme “engole” os índios na sequência em que a trupe, ao viajar para Altamira, encontra na estrada e eles aparecem descaracterizados com roupas, chapéus, macacões e óculos escuros. Quando o cacique, apresentado por Salomé ao Lorde Cigano, diz que “depois que os brancos chegaram, minha tribo se acabou”, o índio aparece como se estivesse em extinção. Quando o cacique afirma a Lorde Cigano que ia para a cidade “para pacificar os brancos”, o que se apontava era o caminho da sua assimilação. A continuidade do tema ressurgue quando estão em Altamira e o índio, ao ouvir do agenciador de mão de obra da fábrica de celulose (a fábrica flutuante do Projeto Jari), que conversa com Lorde Cigano, tentando recrutá-lo, que a empresa paga bem e se quisesse o emprego era só embarcar no dia seguinte no avião da companhia. Ao ouvir a palavra “avião”, como sua mãe queria viajar num deles (“Minha mãe quer ir para Altamira pra viajar de avião”), o cacique prontamente se alistou para o emprego e o agenciador avisou o seu assistente que “índio era mais barato”: a assimilação do indígena encerrava-se ali enquanto a sua proletarização já havia se iniciado com a criação da Transamazônica como denunciava o seu macacão cujo emblema nas costas indicava D.N.E.R. (Departamento Nacional de Estradas de Rodagem). A “matriz indígena” de nossa cultura parecia extinguir-se. Com a “matriz negra” de nossa cultura expressa no filme pelo personagem de Andorinha (o ator Príncipe Nabor), ele atua ao longo do filme de forma servil e passiva, para desaparecer às margens do rio depois de ter perdido no “braço de ferro” em Altamira para outro negro musculoso e mais jovem, o Moreno, assistente do agenciador de mão de obra (também negro), sob o peso da responsabilidade de não ter evitado a perda do caminhão e de todos os pertences da caravana Rólidei numa aposta de Lorde Cigano. Os membros da matriz cultural negra aparecem servis como Andorinha ou como o agenciador e seu assistente, servis do capital da fábrica de celulose do projeto Jari. Raquel Gerber fez ressalvas críticas ao filme de Diegues exatamente sobre a passividade de representações do índio, do negro e da mulher. Essa passividade, segundo ela, dificultaria a compreensão de novos movimentos desses segmentos na construção de suas identidades no Brasil da época.²¹

José Mário Ortiz Ramos²² admite que tais críticas são irrefutáveis. Porém, destaca em Cacá Diegues o fato de que o filme foi resultado de reflexões pessoais do próprio cineasta a respeito de sua trajetória como componente do Cinema Novo, em uma crise de identidade desde o início dos anos 70, encontrando-se sob o patrocínio do Estado que impôs desde 1975 a PNC, reorientando sua visão sobre o papel dos cineastas intelectuais em relação à cultura popular e a produção de filmes no país. Parecia concluir com *Bye bye, Brasil* a nacionalização do filme brasileiro, com a imposição da reserva de mercado sob protecionismo estatal o que parecia consolidar a atividade cinematográfica no Brasil. O filme foi o resultado desse momento de tensão na redefinição de papéis e de identidades culturais num momento de transição na modernização que confluía com as

²⁰ *Política nacional de cultura*, MEC, DDE, Brasília, 1975, p. 12.

²¹ Cf. GERBER, Raquel. *Perspectiva 80. Filme Cultura*, n. 35/36, Embrafilme, jul.-ago.-set. 1980, p. 55-57.

²² RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais – anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.154.

propostas estatais de proteção das diversidades regionais, de resgate de uma “memória nacional”, inserindo no contraponto Lorde Cigano/Ciço, a reflexão sobre o cineasta intelectual como o articulador da questão da cultura (Lorde Cigano) no país quanto sobre o papel do artista popular (Ciço). Ele fez a revisão da postura de condutor e organizador da cultura popular (“cultura para o povo”), aquele que organizaria a cultura pelo alto.

Segundo José Mário Ortiz Ramos, a trajetória do personagem de Lorde Cigano era como se fosse um “desterro” para o interior do Brasil grande representando o balanço final de uma época refletida por Diegues como encarnação/encenação do intelectual que não conseguiu realizar novas formas de relacionamento com a cultura popular enquanto Ciço, ao romper com Lorde Cigano, seguia seu caminho. A ruptura no filme foi o momento em que, tendo perdido o caminhão no “braço de ferro” de Andorinha com o assistente do agenciador de mão de obra e após seu desaparecimento às margens de um rio, os membros da trupe viram-se nivelados aos índios, à beira do desaparecimento. A assimilação imposta pela modernização descaracterizava violentamente as culturas locais, provocando alterações nos papéis sociais, dissolvendo a cultura popular e seus agentes. A existência humana, representada por estes personagens ficcionais, ganhava legitimidade na trama e na identificação junto ao público pelo sofrimento demonstrado por eles como uma operação de decifração, constituindo o verdadeiro movimento numa luta contra as aparências e malefícios na trajetória que vai do desconhecimento de sua identidade original ao reconhecimento da nova identidade. Dessa forma, a moral se impõe ao fim da história diante do qual o popular expressaria a complexidade das novas relações sociais como modo de simbolizar o social.

Após perderem o caminhão, Lorde Cigano pede a Salomé para arranjar dinheiro para sair daquela situação mesmo ele não querendo. Salomé vai à luta, não sem antes trocar olhares cúmplices (as duas sorriem uma para a outra) com Dasdô lhe chamando: um dos raros momentos do filme em que a condição feminina é abordada de forma muda. Salomé, a mulher que leva para cama quem quer, é dona de seu corpo, desencantada com os sonhos e utopias da vida, se submete à gerência econômico administrativa de Lorde Cigano, trabalha para todos e para o grupo, dando o seu corpo, prostituindo-se se fosse necessário, como estratégia de sobrevivência. Salomé à beira da estrada, prostituindo-se, Andorinha às margens do rio, num lamento choroso, sentindo-se culpado pela perda do caminhão, tomando para si toda a responsabilidade da miséria do grupo. Não é dada a voz a ele que, a partir daí, desaparece. Raquel Gerber, em crítica feita em 1980, apontava que o filme era cheio de contradições por não ativar os discursos próprios de personagens como Salomé e Andorinha, “duas potentes forças de transformação que Cacá apresenta [...] não aparecem suficientemente ativados”²³, que poderiam refletir a condição da mulher e do negro na sociedade brasileira daquele momento contribuindo para o debate sobre as transformações que o país atravessava e que incidiam sobre o patriarcalismo brasileiro e seus “processos repressivos mentais”. A discussão sobre o patriarcalismo e o matriarcado brasileiros foi uma das vertentes indicadas pelo Cinema Novo nos anos 60 e a crítica apontava que isto não podia passar em branco no filme de Diegues. Questionava a postura da Embrafilme, afirmando que a estatal deveria financiar, através do cinema, o desenvolvimento da pesquisa sobre a identidade cultural brasileira. Diante dos efeitos fragmentadores da modernização em meio

à imagética e sons estrangeiros predominando no cinema e na TV, delimitar a identidade nacional tornava-se um problema grave. Para além de qualquer nacionalismo, colocava o problema numa perspectiva humanista, tratando-se de “um problema humano, de felicidade e sobrevivência”, o que ainda era vago. O que seria felicidade e sobrevivência para os distintos grupos culturais que habitavam o país? A questão girava em torno da discussão da etnicidade, de valores assumidos por vários grupos numa ampla diversidade cultural, da democratização da convivência entre os diversos grupos sociais e étnicos no país. Para Raquel Gerber, o filme não tinha avançado no sentido de contribuir para a formação e representação das identidades culturais. Essa crítica apontava possibilidades de desenvolvimento na narrativa do filme que teriam uma conexão verossímil com a emergência dos movimentos sociais da época. Seja como for, o que se percebe é que Raquel Gerber falava de um filme que ela gostaria de ter visto, satisfazendo os seus anseios junto aos movimentos sociais da época. Mas as preocupações do diretor e dos roteiristas nem sempre respondem plenamente às aspirações dos espectadores. Estes é que buscam identificações nas narrativas, construindo o seu lugar de espectador.

O fim da década de 1970 encontrava o campo cinematográfico cheio de fissuras. O crescimento do campo cinematográfico estimulado pelo protecionismo estatal fez expandir um mercado baseado na lei de obrigatoriedade de exibição e desenvolver realmente o cinema brasileiro apesar de permanecer o predomínio do filme estrangeiro. A fatia de mercado que ficava reservada aos filmes brasileiros era disputada intensamente e os grupos que se alinhavam com a Embrafilme, principalmente em torno do produtor Luiz Carlos Barreto, durante a gestão Roberto Farias, acabavam estruturando uma hegemonia que incomodava a outros que ficavam excluídos do acesso aos financiamentos da empresa estatal. Por vezes disfarçado pelos conflitos bairristas entre cineastas do Rio de Janeiro e São Paulo, as lutas intestinas eclodiam e apareciam na imprensa críticas à burocratização da Embrafilme, aos privilégios concedidos a alguns cineastas, à formação de uma “frente ampla” cinema-novista. Esses ataques surgiam próximos ao fim da gestão Roberto Farias, em torno de 1978, abrindo especulações em torno de sua sucessão.

Diante de um mercado de limites estreitos que crescia em relação a uma produção cinematográfica que crescia mais rápido ainda, o verdadeiro problema que emergia era o alijamento crescente da produção independente, paulista ou não, e do filme de produção média em geral (inclusive os coproduzidos pela Embrafilme para o Rio e São Paulo) de um mercado de filmes nacionais que era amplamente dominado pelas pornochanchadas e congêneres, além das superproduções. Se a produção necessitava de maior democratização de acesso aos financiamentos da empresa estatal, no campo da exibição também pipocavam problemas. Com a consagração de superproduções como *Dona Flor* e *Xica da Silva* em 1976, o sucesso obtido poderia levar ao estrangulamento de datas de exibição para os demais produtores: três ou quatro filmes de igual impacto no mercado poderiam cumprir até 2/3 das datas reservadas por lei ao cinema brasileiro.²⁴ Alguns dos produtores e diretores de pornochanchadas, como Antonio Calmon e Carlos Reichenbach, mostravam-se mais preocupados com o avanço das superproduções que ameaçavam o predomínio do cinema de apelo erótico. Nas críticas à Embrafilme, a pornochanchada encontrava um aliado na produção independente, do filme médio brasileiro, que ficava margi-



²⁴ Ver FREDERICO, Carlos. Guerras intestinas no cinema nacional. *Opinião*, n. 222, 4 fev. 1977, p. 20 e 21.

nalizado. O embate por questões econômicas e mercadológicas resultava na contrapartida no choque de perspectivas culturais diferentes para o cinema brasileiro.

Numa crítica visceral contra a hegemonia cultural promovida pela Embrafilme por orientação estatal, Antonio Calmon expunha suas divergências com o grupo hegemônico dentro desse órgão :

Há um acordo tácito em não se falar nisso (a cisão do Cinema Novo). Mas eu vou falar. Existe, há anos, uma frente ampla do cinema brasileiro, uma coisa que foi criada pelo pessoal do Cinema Novo para afirmar a sua linha. Desta linha, por exemplo, nunca participou o cinema paulista, tradicionalmente desprezado. [...] Eu tenho dificuldades de divulgar os meus filmes, mas uma pessoa influente como Luiz Carlos Barreto, consegue sempre a capa da Veja. Ele transformou, com o seu poder, Dona Flor e seus dois maridos, que é interessante como fenômeno mas como filme é apenas razoável, numa coisa importante culturalmente. Então eu não aceito mais isso. Critico e não vejo em que isso possa prejudicar o cinema brasileiro. Discordo da política da Embrafilme, dos filmes históricos, das adaptações literárias. [...] O poder cinematográfico quer filmes culturais – cultura aí no sentido de coisa acumulada, do velho – e isso é ridículo num país novo como o Brasil, um país que está sofrendo um processo acelerado de urbanização. [...].
Está certo, existe uma colonização cultural americana, mas existe uma outra colonização bem maior, que é a imposição de uma cultura oficial esclerosada, que não serve ao país. Eu acho que essas tradições culturais, esses rituais folclóricos são uma forma de dominação do povo. Escola de samba, futebol, quero dizer, tudo que a gente tem de genuinamente brasileiro é ridículo. É um outro tipo de colonialismo, porque não coloca a realidade dos caras. Não se faz, no Brasil um cinema mobilizador. [...] Eu fico apavorado com a estranhíssima união que está havendo entre um governo conservador e cineastas ditos de esquerda.²⁵

Na virulenta e agressiva crítica feita à forma como a questão cultural estava sendo orientada no campo cinematográfico, de forma totalizante e homogeneizadora como resultado da confluência de perspectivas culturais cinemanovistas e das orientações do PNC, Calmon acenava com a diversidade cultural do país e a multiplicidade de representações diante do complexo desenvolvimento do meios de comunicação. Para ele, a questão da identidade nacional não cabia nos limites, considerados estreitos por ele, da proposta encaminhada pelo Estado. Os filmes da pornochanchada, sexualizados, vulgares e “cheios de sacanagem”, movendo-se num amplo espectro que ia desde o cultural popular da Zona Norte até o cotidiano da Zona Sul, incluindo filmes do gênero policial, de apelo violento e popular, como *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), chamavam a atenção pelo direito de expressão da diferença, expondo múltiplas identidades culturais, potencializadas pelo crescimento urbano acelerado e resultado da modernização econômica sofrida pelo país. A experiência da modernidade impunha o direito às novas representações que fugissem aos arquétipos impostos pelo cinemão, pelo apoio oficial do Estado às versões cinematográficas nacionais totalizadas da Embrafilme.

A ameaça de degradação cultural e a solução pela assimilação

A atração entre os personagens de Dasdô e Lorde Cigano se completa, sem que Ciço saiba, insinuado discretamente quando ela se despe

para Lorde Cigano, sob a luz da lua e à margem do rio. Os dois riem e se beijam. Corte para Ciço que está na tenda dormindo e acorda por causa do choro de sua filha. Ele chama por Dasdô que entra na tenda, já pela manhã, sugerindo ter passado a noite com Lorde Cigano. Esta sequência reserva para Dasdô um espaço de liberdade e realização sexual, mas de forma não assumidamente pública, pois faz em segredo, sem que Ciço tome conhecimento e sem atrito entre os dois, contribuindo para a passividade em torno da questão da condição feminina.

Ao tomarem conhecimento do desaparecimento de Andorinha pela manhã do novo dia e Salomé entregando o ganho da noite passada, Lorde Cigano manifesta o propósito de ir para Belém para ganhar a vida pela prostituição de Salomé, pois a caravana Rólidei havia acabado “pelo menos por enquanto”. Ciço não quer se separar do grupo e manifesta o desejo de ir também para Belém, afirmando que Dasdô também podia participar. Lorde Cigano se espanta ao constatar que Ciço queria “colocar Dasdô na zona”.

O impacto da modernização sobre o grupo se faz sentir todo o tempo pela desagregação das relações e de suas posições sociais. Para evitar o desaparecimento completo, sob a gerência de Lorde Cigano, os remanescentes da trupe vão para Belém se prostituir, Lorde Cigano e Ciço como cafetões de Salomé e Dasdô. Em Belém, no bordel, encontramos um ambiente de discoteca com um conjunto cantando músicas em inglês, um contrabandista de minério conversando com Lorde Cigano propondo sociedade. Ambiente degradante e corrompido, que contribui para a descaracterização cultural dos personagens centrais do filme que buscam sobreviver em meio aos efeitos da modernização. Na iminência de ver Dasdô se prostituir, Ciço a impede, rompendo o trato com Lorde Cigano.

O artista popular, genuíno e espontâneo, preservando as características essenciais de sua dignidade, não aceita a degradação, embora fraqueje pelo amor de Salomé, ameaçando não acompanhar Dasdô até Brasília, abandonando-a na rodoviária. Lorde Cigano golpeia Ciço, desacordando-o e levando-o para a rodoviária. Os dois levam o sanfoneiro até a rodoviária e, desacordado, Ciço acompanha Dasdô até Brasília. O artista mambembe, *alter ego* do intelectual brasileiro, foi que, mais uma vez de forma manipulatória, indicou o caminho para o artista popular, salvando-o da degradação e da corrupção. Ao chegarem a Brasília, Ciço e Dasdô são conduzidos por uma assistente social solícita e sorridente (a atriz Marieta Severo) que os conduz, numa Kombi (com os dizeres “Casa do Ceará”), à periferia de Brasília, para morarem num loteamento de casebres feitos de madeira. Eles entram e um corte temporal é realizado. “Algum tempo depois”, é o letreiro que aparece na tela de uma televisão e nela aparece Ciço, sanfoneiro incorporando a modernização de Brasília num forró eletrônico acompanhado de Dasdô e da pequena Altamira. O ambiente é alegre e transmite a impressão de coesão familiar numa imagem positiva construída pelo diretor Cacá Diegues.

José Mário Ortiz Ramos destaca a indecisão de Diegues na parte final de *Bye bye Brasil*: ou ele situou Ciço como o verdadeiro mediador simbólico originário da vivência da cultura popular, que conseguiu preservar “a sua identidade e originalidade fundados nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais”, resistindo à ameaça desagregadora dos “mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial”²⁶ ou como uma caricatural e exagerada crítica do poder de manipulação dos intelectuais do passado

²⁶ Política nacional de cultura, op. cit., p. 12.

recente da cultura brasileira e da mitificada purificação romântica do popular?²⁷ Diante das hesitações em manifestar claramente suas intenções, o desfecho do filme torna-se sintomático: A caravana Rólidey (agora com “ypsilone”, como disse Lorde Cigano ao reencontrar Ciço) se apresenta reatualizada após ter reunido recursos com contrabando de minério, com luz neon pelo caminhão moderno e novas atrações (garotas que cantam em espanhol), mas mantendo suas características essenciais como uma trupe mambembe modernizada. A esperança é indicada no filme tanto para o artista popular, Ciço, e a trupe mambembe de Lorde Cigano e Salomé que se dirigem para Rondônia ao som de Frank Sinatra cantando “Aquarela do Brasil” em inglês, em direção ao sol e ao futuro. Como diz o último verso da música tema, “com a benção do Nosso Senhor, o sol nunca mais vai se pôr”. Esperança e otimismo na modernização, pois “a última ficha caiu”? O impacto da modernização que se faz sentir sobre os personagens ao longo do filme obrigou-os a redefinir seus papéis e suas relações sociais e eles encontram uma solução feliz e cheia de esperança, organizada pelo diretor, porque “com a benção do Nosso Senhor” (o Estado e a PNC) quem sabe o cinema brasileiro pudesse se consolidar diante do predomínio da modernização imposta de fora? Talvez o final reflita mais as incertezas e hesitações do diretor manifestando votos de esperança “ao povo brasileiro do século XXI”, conforme os créditos finais do filme.

O encontro Estado/PNC – cineastas/intelectuais – pode ser visualizado quando o filme tenta expressar “um cristal de várias faces”, como o quer Diegues quando fala da realidade nacional. *Bye bye Brasil* foi embalado pela PNC. Nele o cineasta apresentou reflexões críticas de suas posições em relação ao Cinema Novo, reflexões que vinham ocorrendo desde a segunda metade dos anos 60 em sua obra. Contudo, desta vez elas ficaram mais explícitas na busca de um cinema voltado para uma representação do popular que pudesse se aproximar das orientações estatais não por submissão ou cooptação, mas antes em posição de negociação e conflito (muitas vezes interno). Por essa via, pretendia-se realizar um cinema nacional possível com o apoio do Estado em um momento específico de abertura política e de acesso direto do grupo cinema-novista ao centro decisório da política cinematográfica governamental durante a gestão Roberto Farias (1974-1979).

Artigo recebido em setembro de 2016. Aprovado em dezembro de 2016.