

**O outro lado da fronteira: meta-cinema e análise social em *Bye Bye Brasil* (1979/1980)**

Gilmar Alexandre da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo procura avaliar, dentro da relação cinema/história, a importância da cinematografia para a apreensão da história do Brasil. Desta forma, por meio do filme *Bye, Bye Brasil* (1980), procuramos colocar em evidência as transformações sócio-históricas pelas quais passava o Brasil no início da década de 1980.

**Abstract:** This article tries to assess, within the relationship Cinema / history, the importance of cinema for the seizure of the history of Brazil. Thus, through the film *Bye, Bye Brazil* (1980), trying to highlight the socio-historical transformations which passed by Brazil in the early 1980's.

Qualquer análise cinematográfica que tenha em filmes de cinema o seu objeto de reflexão deve levar em conta, forçosamente, a relação estabelecida entre a estética da obra, o contexto sócio-cultural em que a mesma foi produzida e o posicionamento político do cineasta diante do trabalho fílmico que foi realizado. Neste sentido, tornam-se menos traumáticas o estabelecimento de análises críticas que, lastreadas num cabedal de conhecimentos que abarca tanto os estudos historiográficos quanto os estudos de cinema, possam servir de apontamento para reflexões posteriores mais sistemáticas.

À luz dessas considerações, torna-se profícua a investigação analítica acerca de um filme como *Bye Bye Brasil*<sup>2</sup>, dada a receptividade de público que o filme obteve

---

<sup>1</sup> Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>2</sup> Ficha Técnica: Título: *Bye Bye Brasil*; Direção: Carlos Diegues; Produção: Luiz Carlos Barreto, Wlater Clark, Cão Braga & Áries Cinematográfica; Roteiro: Carlos Diegues; Fotografia: Lauro Escorel Filho; Montagem: Mair Tavares; Assistentes de Direção: Fábio Barreto e Bruno Barreto; Música: Chico Buarque & Roberto Menescal; Elenco: Betty Faria, José Wilker, Fábio Júnior, Zaira Zambelli, Príncipe Nabor, Jofre Soares; Ano/Origem: 1980/Brasil. Sinopse: “Três pessoas integram a Caravana Rolidei: Lorde Cigano (Wilker), Salomé (Faria) e Andorinha (Nabor). Mostrando suas mágicas, danças e provas de força. No velho caminhão que é praticamente o lar dos três artistas, cruzam o sertão nordestino em direção à floresta amazônica. Na pequena cidade de Piranhas, se integram ao

quando do seu lançamento mas, sobretudo, pelas abordagens, sejam elas estéticas ou contextualistas, que perpassam o filme. Poderíamos nos ater, num primeiro instante, na recepção obtida pelo filme em 1980, ano do seu lançamento. Realizando uma abordagem de cunho mais sociológico, poderíamos mesmo versar sobre o número de salas de cinema em que o filme foi lançado, verificar a média de público nas sessões de exibição do longa-metragem ou mesmo estabelecer comparações no que concerne à exibição de outros filmes lançados no período em questão, evidenciando as relações expressas entre renda/público pagante/custos de produção. Sem dúvida, todos esses aspectos são importantes para uma melhor apreensão do filme, no entanto, interessa-nos mais estabelecer os preceitos que, perpassando a criação estética e o contexto histórico, possam evidenciar a significação do cinema perante a história e a proeminência da história na constituição do cinema.

Diante desse quadro, faz-se necessário observarmos que o cineasta Carlos Diegues (Cacá Diegues) foi um dos integrantes do Cinema Novo, movimento que procurava romper em termos estéticos e políticos com parte da produção cinematográfica até então realizada no país. As críticas dos cinemanovistas endereçavam-se, no mais das vezes, aos filmes produzidos pela Atlântida<sup>3</sup> nos anos 1930/1940, especificamente as Chanchadas<sup>4</sup>, que eram vistas como produções menores, de cunho estético duvidoso e alienante, tanto por cineastas do Cinema Novo quanto por uma parcela considerável da crítica de cinema do país à época. As produções fílmicas da Vera Cruz<sup>5</sup> também tornaram-se alvo dos cinemanovistas de

---

grupo Dasdô (Zambelli) e Ciço (Júnior), que querem conhecer o mar.” In: OROZ, Sílvia. *Os filmes que não filmei: Carlos Diegues*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p.150.

<sup>3</sup> A história dos estúdios da Atlântida tem início em 1941 na cidade do Rio de Janeiro, quando é fundada por Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle. Responsável pela produção de um grande número de Chanchadas, a Atlântida tornou-se fundamental para a consolidação de diversos atores e atrizes, entre os quais podemos citar Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves, Zé Trindade, Zezé Macedo, etc. A partir de 1959, as produções da Atlântida começam a entrar em declínio. Para maiores detalhes acerca das produções da Atlântida, Cf. MORENO, Antônio: *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói, RJ – Goiânia, GO: EDUFF & CEGRAF/UFG, 1994, p.99-132.

<sup>4</sup> “Estudos e teses mais recentes sobre o gênero (*Chanchada*) têm intensificado o debate (*acerca da importância da Chanchada*). Alguns enfatizam seu aspecto original e criativo, e, sem negar que a maioria parodiava o cinema americano, afirmam que não se pode considerar a Chanchada apenas como um subfilme alienado, mas como um veículo de comunicação que traz, latente, uma resistência cultural definida, sobretudo quando se preocupa com a política nacional, criticando a estrutura do poder ou ressaltando necessidades básicas do povo.” (Grifos nossos). In: MORENO, 1994, *op.cit.* p.101.

<sup>5</sup> Na opinião de Antônio Moreno, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz surgiu em 1949 procurando atender aos interesses da burguesia paulista, quando “(...) grande parte dela tenta se afirmar culturalmente, por diletantismo. No que se refere ao cinema, a consequência da euforia

forma latente. No cerne teórico do Cinema Novo era gestado “um cinema ideal”, que objetivava “politizar as massas”, conscientizar o público espectador através da mensagem fílmica. Aliada a essa pedagogia política na tela, a estética deveria compor um panorama cênico que fosse “traduzido” com maior facilidade pelo público nas salas – de – cinema. Era preciso, ao mesmo tempo, suplantar o “apoliticismo” da Chanchada e a estética hollywoodiana dos filmes da Vera Cruz. Segundo Alberto Silva,

O Cinema Novo, que abrangeu toda a extensão da última década (1960-70), fundou uma linguagem autônoma para a filmografia brasileira, conferiu dimensões internacionais a uma arte (e ao país) inteiramente desconhecida no exterior, através das dezenas de prêmios que levantou em festivais do mundo inteiro, e finalmente impulsionou o celulóide a discutir a realidade nacional sob uma ótica própria, utilizando uma linguagem inequivocamente escrita por brasileiros e fixando na tela a nossa paisagem física e humana. (...) O Cinema Novo surgiu como oposição à Chanchada - Vera Cruz, no que estas manifestações tinham de ineficácia e improdutividade. O CN inaugurou a Carta de Princípios do cinema brasileiro – é a *fronteira*, o primeiro marco, o verdadeiro instaurador de toda uma linguagem nacional. (Grifo nosso)<sup>6</sup>

Esse quadro que se apresenta no âmbito do cinema nacional trazia em seu envolto todo um contexto sócio-político que, de variadas maneiras, influenciaram a produção cinematográfica do período. Sob a égide do regime militar (1964-1985), a produção artística no Brasil passava por constantes mutações. Na música, no teatro, nas artes plásticas e no cinema, estabeleceu-se uma relação de forças entre os artistas e o Estado brasileiro em que a censura imposta pelo governo militar passou a ser “o braço regulador” das produções artísticas realizadas no país. Através da normatização do Ato Institucional nº.5 (AI-5), em 1968, o governo militar deu o tom político da sua forma de governar: supressão das liberdades políticas civis para o estabelecimento da ordem social. Segundo o jornalista Elio Gaspari,

Baixado o AI-5, partiu-se para a ignorância. Com o Congresso fechado, a imprensa controlada e a classe média de joelhos pelas travessuras de 1968, o regime bifurcou a ação política. Um pedaço,

---

cultural foi o surgimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, liderada pelo engenheiro italiano Franco Zampari (...), e pelo industrial brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho.”In: MORENO, 1994, *op.cit.* p.134. Em 1954, depois de vinte e dois filmes realizados, a Vera Cruz encerrou suas atividades.

<sup>6</sup> SILVA, Alberto. *Cinema e humanismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975, p.17-18.

predominante e visível, foi trabalhar a construção da ordem ditatorial. Outro, subterrâneo, que Delfim Neto chamava a *tigrada*, foi destruir a esquerda.<sup>7</sup>

Esse panorama político traduzia, em alguma medida, o estado de opressão em que estava inserida a criação artística no país. Neste sentido, o cinema buscava alargar suas *fronteiras* dentro de um quadro sócio-cultural em que os órgãos estatais intentavam tolher os trabalhos no âmbito das artes. Não obstante esse cenário repressor de meados da década de 1960, ao longo da década seguinte, a mudança de postura na cena política engendrada pelos militares em âmbito nacional possibilitou uma maior ousadia criativa por parte dos cineastas brasileiros. A “política de distensão” levada adiante pelo General Ernesto Geisel, que previa uma série de alterações parciais (abrandamento da censura e de medidas repressivas, as negociações com setores oposicionistas da política brasileira, entre outros aspectos), refletiram-se na produção cinematográfica brasileira de diferentes formas. Neste sentido, os cineastas passaram a adotar, mais explicitamente, a linguagem do erotismo verbalizada, sobretudo, na realização de pornochanchadas na década de 1970 e na promoção de filmes com cenas de sexo explícito a partir da década de 1980.<sup>8</sup> Para além dessas perspectivas, outras abordagens fílmicas procuraram lançar novos olhares sobre as questões sociais brasileiras: a condição do menor abandonado (*Pixote, a Lei do mais fraco*<sup>9</sup>, de Hector Babenco, 1980), a condição dos nordestinos, operários de obras nas grandes cidades (*O homem que virou suco*<sup>10</sup>, de João Batista

---

<sup>7</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.345.

<sup>8</sup> Essas produções que se pautavam pelo erotismo foram, em sua maioria, produzidas na região da Boca do Lixo na cidade de São Paulo e na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Alfredo Sternheim, “(...) é preciso constatar que o erotismo não era um defeito, uma imoralidade. Apenas uma fórmula para satisfazer o gosto popular. Afinal, o cinema nacional ainda se auto-sustentava, o mecenato oficial era leve, pequeno. Nada mais natural do que ir ao encontro da preferência do público. Se o forte do cinema de Hollywood eram as armas, as perseguições de carros, o nosso era a sexualidade, algo que já vinha desde a época do teatro de revista nos anos 40 (...)” IN: STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005, p.32.

<sup>9</sup> Ficha Técnica: Título: *Pixote: a Lei do mais fraco*; Direção: Hector Babenco; Produção: Paulo Francini; Roteiro: Hector Babenco & Jorge Duran; Fotografia: Rodolfo Sanches; Música: John Neschling; Distribuidora do vídeo: CIC Vídeo; Tempo/Duração: 130 min.; Ano/Origem: 1980/Brasil; Elenco: Fernando Ramos Silva, Marília Pêra, Jardel Filho, Rubens de Falco. IN: SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge. (Orgs.). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.262.

<sup>10</sup> Ficha Técnica: Título: *O homem que virou suco*. Direção: João Batista de Andrade; Produção: Assunção Hernandes; Roteiro: João Batista de Andrade; Fotografia: Aloysio Raulino; Música: Vital Farias; Distribuidora do Vídeo: Vídeo Cassete do Brasil; Tempo/Duração: 97 min.; Ano/Origem:

de Andrade, 1980), a questão do sistema carcerário brasileiro (*Ato de violência*<sup>11</sup>, de Eduardo Escorel, 1980). Ademais, outras produções do período também buscavam dialogar com outras áreas artísticas, como atestam *Os sete gatinhos*<sup>12</sup>, de Neville D’Almeida baseada na obra homônima de Néelson Rodrigues e *Eles não usam black-tie*<sup>13</sup> de Leon Hirszman, baseada na peça de Gianfrancesco Guarnieri.

À luz dessas considerações, *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues, também se imiscuiu nessa seara de longas-metragens gestados em finais da década de 1970 e início dos anos 80. Produzido em 1979 e exibido nas salas de cinema no ano seguinte, *Bye Bye Brasil* surgiu num ano emblemático no tocante à política e à cultura vivenciadas no país àquela altura dos acontecimentos. Segundo Ana Maria Mauad,

O ano de 1979 não foi daqueles glamourosos, ao qual alguém dedicasse um livro. Mas foi o ano de revogação do AI-5; da anistia; da extinção do Arena e do MDB; de uma série de shows no MAM; da estréia da peça *Rasga coração*, de Vianinha; do lançamento do livro do Gabeira; da gravação de *Cálice* e *Apesar de você*. Foi o ano das bombas, do novo sindicalismo.<sup>14</sup>

---

1980/Brasil; Elenco: José Dumont, Célia Maracajá, Renato Máster, Ruth Escobar. IN: SOARES & FERREIRA, 2001, *op.cit.* p.262.

<sup>11</sup> Ficha Técnica: Título: *Ato de violência*; Direção: Eduardo Escorel; Produção: Lynxfilm S.A., Embrafilme S.A., César Mémolo, Jr., Eduardo Escorel, & Jeremias Moreira Filho; Roteiro: Eduardo Escorel; Fotografia: Lauro Escorel; Música: Egberto Gismonti; Edição: Gilberto Santeiro; Tempo/Duração: 112 min.; Ano/Origem: 1980/Brasil; Elenco: Nuno Leal Maia, Selma Egrei, Renato Consorte, Eduardo Abbas, Liana Duval, Oscar Felipe, Luiz Serra, Lisa Vieira, Miriam Mehler. Sinopse: A história se desenrola em torno de um ex-presidiário que, ao sair da prisão não consegue emprego e se envolve com prostitutas, além de fazer dívidas. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>>; Acessado em: 12 de janeiro 2007.

<sup>12</sup> Ficha Técnica: Título: *Os sete gatinhos*; Direção: Neville D’Almeida; Produção: Cineville Produções, Embrafilme e Terra Filmes; Roteiro: Neville D’Almeida e Gilberto Loureiro; Fotografia: Edson Santos; Edição: Marco Antônio Cury; Figurino: Mauricio Sette; Distribuição: Embrafilme; Tempo/Duração: 105 min.; Ano/Origem: 1980/Brasil; Elenco: Cristina Ache, Sura Berdichevsky, Regina Casé, Lima Duarte, Antônio Fagundes, Ary Fontoura, Ana Maria Magalhães, Telma Reston, Maurício do Valle, Cláudio Corrêa e Castro, Sady Cabral, Luiz Fernando Guimarães, Guará Rodrigues, Pedro Cardoso. Sinopse: Baseada na obra homônima de Néelson Rodrigues, a história versa sobre uma família carioca de classe média baixa que vive as agruras de um cotidiano conturbado. O drama pessoal de cada personagem se exacerba no convívio familiar onde a mentira, a malícia e o descontrole emocional dão o tom da trama. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>>; Acessado em: 12 de janeiro 2007.

<sup>13</sup> Ficha Técnica: Título: *Eles não usam black-tie*; Direção: Leon Hirszman; Produção: Leon Hirszman; Roteiro: Leon Hirszman & Gianfrancesco Guarnieri; Fotografia: Lauro Escorel; Música: Radamés Gnattali, Adoniram Barbosa; Distribuidora de Vídeo: Globo Vídeo; Tempo/Duração: 127 min.; Ano/Origem: 1981/Brasil; Argumento: Baseado na peça teatral homônima de Gianfrancesco Guarnieri. Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Fernanda Montenegro, Beth Mendes, Carlos Alberto Riccelli, Lélia Abramo.

<sup>14</sup> MAUAD, Ana Maria. *Bye Bye Brasil e as fronteiras do nacional-popular*. In: SOARES & FERREIRA, 2001, *op.cit.* p.78.

Ainda segundo Mauad, “a idéia do filme surgiu quando o cineasta, numa típica viagem de redescobrimto do Brasil, fazia um documentário sobre religiosidade indígena no Amazonas.”<sup>15</sup> “Penso no filme desde 1972 e vinha tomando nota”<sup>16</sup>, afirma Cacá. Com efeito, todo esse lastro temporal que açambarca desde a concepção do filme (1972) até a realização e exibição do mesmo (1979/1980), enseja, em certo sentido, a importância que a história possui diante de processos cinematográficos. Aqui, história e cinema se aproximam, mantém uma relação intermitente que se esboça, no mais das vezes, na criação fílmica. Neste sentido, a temporalidade que envolve *Bye Bye Brasil* vai desde aspectos subjetivos, que perpassaram a infância do diretor (como a “criação” do personagem *Zé da Luz*, interpretado pelo ator Jofre Soares)<sup>17</sup>, até o processo de elaboração do roteiro, a escolha do título do filme e do elenco, o contexto sócio-político e as influências estéticas. Todos esses elementos não se ligam de forma determinista e, dessa forma, a cronologia trabalha apenas no sentido de um “acúmulo de experiências.” Assim, a trama proposta por Diegues no âmbito do cinema se aproxima muito da noção de trama proposta por Paul Veyne no âmbito da historiografia.<sup>18</sup>

Cacá Diegues vai adiante e afirma:

(...) a idéia era exatamente fazer um filme sobre um país que começava a nascer no lugar de um país que começava a acabar, a troca de país, quer dizer, e num momento em que esta troca não havia sido feita, que ainda coexistia o arcaico e o moderno, em que ainda havia aquele Brasil antigo, existindo ao mesmo tempo que o Brasil moderno (...).<sup>19</sup>

A justaposição entre “o arcaico e o moderno”, impetrada pelo diretor faz um duplo movimento tanto no tocante à estética quanto à preocupação político-social do longa-metragem. De um lado, há uma estética que, alicerçada no contraste conceitual do país (arcaico *versus* moderno), procura apreender as relações sociais resultantes de tal oposição. Na opinião do diretor, em *Bye Bye Brasil*,

<sup>15</sup> Ibid. p.78.

<sup>16</sup> OROZ, 1984, *op.cit.* p.152.

<sup>17</sup> OROZ, 1984, *op.cit.* p.160.

<sup>18</sup> Segundo Paul Veyne, “a trama pode se apresentar como um corte transversal dos diferentes ritmos temporais, como uma análise especial: ela será sempre trama porque será humana, porque não será um fragmento de determinismo.” IN: VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revolucionou a história*. Tradução: Aldo Baltar & Maria Auxiliadora Kneipp – 2ª. Ed. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, p.28.

<sup>19</sup> MAUAD, 2001, *op.cit.* p.79.

(...) não há nenhum interesse pelo poder e os poderosos, só se vê o resultado da má atuação dos poderosos, o resultado predatório do poder. Mas eu não discuto o poder e suas relações nele (*no filme*), ao contrário: mostrou que toda a sociedade tem um fluxo que não passa pelo poder, que há um comportamento relativamente moderno que é a transformação do mundo à margem do poder, que não é só a política que transforma o mundo.”<sup>20</sup> (Grifo nosso).

Entretanto, essa relação “subalterna” estabelecida entre os personagens do filme e uma postura política de cunho “redentor” se dá, justamente, no perpetramento de um discurso político que apregoa o desenvolvimento, a modernização do país diante de uma realidade social que não corrobora para a concretização desses objetivos. A despeito das dificuldades encontradas pelo caminho, a Caravana Rolidei adentra o país numa cruzada quixotesca. Do Nordeste ao Norte, passando pelo Centro-Oeste brasileiros, a trupe mambembe desbrava as intempéries sociais e os desdobramentos culturais pelos quais passa o país. Cacá Diegues parece estabelecer uma digressão com regiões brasileiras e suas peculiaridades que procuravam fugir dos emblemas temáticos abordados em filmes realizados anteriormente, como o cangaço no Nordeste e a questão indígena no Norte. A perspectiva da Caravana vai ao encontro de um Brasil que quer ser moderno, onde a expectativa do Eldorado possa se realizar até mesmo nos mais distantes rincões do território brasileiro. Ana Maria Mauad, procurando analisar *Bye Bye Brasil* “ (...) a partir da realidade que ele encena”<sup>21</sup>, observa que,

Uma história simples, que a princípio parece linear, aos poucos, transforma-se num mosaico de tipos e idéias, depois de um olhar cuidadoso na dinâmica dos personagens, lugares e situações. A narrativa está estruturada em torno de oposições: umas são fundadoras da ideologia do nacional – popular e da construção da nacionalidade; outras já anunciam a reconfiguração do espaço cultural e o processo de internacionalização da cultura.<sup>22</sup>

Esta “bipolarização cultural” observada por Mauad evoca, em certo sentido, a preocupação do cineasta tanto no que concerne à retratação das contradições sociais do país nas telas quanto a busca de um diálogo com o Estado e com o próprio cinema

<sup>20</sup> OROZ, 1984, *op.cit.* p.151-152.

<sup>21</sup> MAUAD, 2001, *op.cit.* p.79.

<sup>22</sup> MAUAD, 2001, *op.cit.* p.80.

que estava sendo produzido no Brasil. Na opinião do historiador José Mário Ortiz Ramos, na década de 1970,

(...) vemos um ideário de setores do meio mais “culto” retrabalhar constantemente as noções de “alienação”, “colonialismo cultural”, “ser brasileiro”, “valores nacionais”, “memória cultural”. Esta postura caracteriza, em conjunto com os órgãos estatais de cultura, um nacionalismo de fachada, restrito ao plano discursivo e só válido para um segmento da produção artística como o cinema – já que o país se encontrava no auge da internacionalização econômica.<sup>23</sup>

Com efeito, o filme *Independência ou Morte*<sup>24</sup> de Carlos Coimbra (1972), talvez seja o melhor exemplo desse ideário nacionalista que procurou lançar os seus tentáculos no seio do cinema realizado no país. Contudo, a resposta dos cineastas a essa proposta estatal -cinematográfica, não tardou em ser evidenciada: no mesmo ano de 1972, Joaquim Pedro de Andrade lançou às telas *Os Inconfidentes*<sup>25</sup>. Na medida em que tais disputas ideológicas e estéticas se arrastavam no cinema brasileiro, um outro debate tão importante quanto este era também travado na seara cinematográfica

<sup>23</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1980)”. In: RAMOS, Fernão. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.410-411.

<sup>24</sup> Ficha Técnica: Título: *Independência ou morte*; Direção: Carlos Coimbra; Produção: Cinedistri; Roteiro: Carlos Coimbra; Fotografia: Rudolf Icese; Direção de Arte: Campello Neto; Edição: Carlos Coimbra; Música: Chico Morais, Wilson Miranda; Argumento: Anselmo Duarte, Carlos Coimbra, Dionísio Azevedo, Lauro César Muniz; Tempo/Duração: 108 min; Ano/Origem: 1972;Brasil; Elenco: Tarcísio Meira, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Kate Hansen, Emiliano Queiroz, Manoel da Nóbrega, Heloísa Helena, Anselmo Duarte, Rubens Ewald Filho. Sinopse: Tendo como ponto de partida a abdicação de D. Pedro I, é traçado um perfil do monarca, desde quando ainda menino saiu da Europa e chegou ao Brasil. Quando torna-se Regente e proclama a Independência do Brasil e, diante de uma situação política pouco favorável, envolveu-se em um romance extra-conjugal com a Marquesa de Santos. O filme procura retratar a figura de D. Pedro I e o seu envolvimento com a Independência brasileira do domínio português. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>>; Acessado em: 12 de janeiro 2007.

<sup>25</sup> Ficha Técnica: *Os Inconfidentes*; Direção: Joaquim Pedro de Andrade; Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade & Eduardo Escorel; Fotografia: Pedro Moraes; Montagem: Eduardo Escorel; Música: Ari Barroso, Agustín Lara & Marlos Nobre; Produtora: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Mapa; Apoio: RAI – Radiotelevisione Italiana; Ano/Origem: 1972; Tempo/Duração: 100 min.; Argumento: A partir dos “Autos de Devassa”, trechos de “O romanceiro da Inconfidência” de Cecília Meireles e de poemas de Tomás Antônio Gonzaga, Inácio José de Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da Costa; Elenco: José Wilker, Luis Linhares, Paulo César Pereio, Fernando Torres, Carlos Kroeber, Nelson Dantas, Fábio Sabag, Tereza Medina, Suzana Gonçalves, Zorah. In: RAMOS, Alcides. *Canibalismo dos fracos*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p.43-44. O historiador Alcides Freire Ramos aponta ainda alguns motivos que levaram o cineasta Joaquim Pedro de Andrade a elaborar *Os Inconfidentes*: “Sabemos que Joaquim Pedro de Andrade procurava fazer filmes que discutissem, influíssem e participassem da realidade brasileira. Esta era uma preocupação que não se poderia realizar diretamente, tendo em vista os problemas ligados à censura, bem como a necessidade de problematizar questões complexas, muitas delas afastadas do cotidiano imediato do cidadão comum. É num contexto como esse que nasceu o projeto de um filme que tratasse da repressão utilizando a Inconfidência Mineira como escudo (alegoria pela chave do figural). In: RAMOS, 2002, *op.cit.* p.302.

nacional. Rotulado por parte da crítica especializada e até mesmo por cineastas alinhados com suas prerrogativas de lançar às telas filmes de difícil compreensão para o público espectador, o Cinema Novo viu-se, no final da década de 1960, obrigado a repensar suas estratégias de linguagem. Em 1969, Glauber Rocha reavaliava o seu posicionamento quanto ao financiamento de filmes afirmando que,

Então o diretor grita: “Cortaram minha obra”, mas a que obra se refere? Ele deveria saber que um longa – metragem custa hoje no mínimo 60.000 dólares na América Latina. O diretor tem que entender este problema econômico ou acabará por não fazer nada. O cinema não pode mais ser feito com preconceitos estéticos ou morais.<sup>26</sup>

Na outra ponta do discurso, Joaquim Pedro de Andrade, que em 1969 já realizara *Macunaíma*<sup>27</sup>, vaticinava:

A proposição de consumo de massa no Brasil é uma proposição moderna, é algo novo, que não existia antes (...). É uma posição avançada para o cineasta tentar ocupar um lugar dentro desta situação nova.<sup>28</sup>

O dilema ideal estético – ideológico *versus* recepção do público, voltaria a acompanhar o Cinema Novo até o seu período de “declínio”. Segundo Ismail Xavier, entre os anos de 1972 e 1973 “o Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto a Embrafilme, do que uma estética”.<sup>29</sup> À emergência do “cinemão”<sup>30</sup>, em concomitância com o arrefecimento das correntes cinematográficas, muitos diretores vêm-se diante de ter que trilhar caminhos

<sup>26</sup> RAMOS, Fernão. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.374.

<sup>27</sup> Ficha Técnica: Título: *Macunaíma*; Direção: Joaquim Pedro de Andrade; Produção: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes; Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade; Fotografia: Guido Cosulich & Affonso Beato; Música: Jards Macalé, Orestes Barbosa, Sílvio Caldas & Heitor Villa – Lobos; Distribuição: Difilm; Edição: Eduardo Escorel; Figurino: Anísio Medeiros; Tempo/Duração: 108 min.; Ano/Origem: 1969/Brasil; Elenco: Grande Otelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Jardel Filho, Joana Fomm, Maria do Rosário, Hugo Carvana, Wilza Carla, Zezé Macedo, Maria Lúcia Dahl, Rodolfo Arena, Myriam Muniz. Sinopse: Baseado na obra homônima de Mário de Andrade, *Macunaíma* é um herói preguiçoso, safado e sem nenhum caráter. *Macunaíma*, depois de sair do meio da floresta, vai viver na cidade com seus irmãos, envolvendo-se com guerrilheiras, prostitutas, enfrentando vilões milionários e policiais. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>>; Acessado em: 12 de janeiro 2007.

<sup>28</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.50-51.

<sup>29</sup> XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.80.

<sup>30</sup> Ismail Xavier define o *cinemão* como um “projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes (...)” IN: XAVIER, 2001, *op.cit.* p.80.

próprios, que não os remetam a grupos ou estilos alicerçados numa determinada estética ou postura política.<sup>31</sup> Essa parece ter sido a opção feita por Cacá Diegues com a realização de *Bye Bye Brasil*. Tal investida do cineasta por uma linguagem fílmica mais acessível ao público, combinada com uma estética onde o cuidado com a fotografia e um leve senso de humor (que fornecem um requinte especial à trama), já pode ser percebido em outro filme concebido por Diegues, *Xica da Silva*.<sup>32</sup> Se levarmos em conta que, em *Quilombo*,<sup>33</sup> outro filme de Diegues, há também essa preocupação iminente de dialogar, de se fazer receber pelo público espectador, lastreado por recursos em que a alegoria da festa e a utilização das cores dão suporte à narrativa<sup>34</sup>, *Bye Bye Brasil* parece executar a função de “filme – intermediário”, que buscaria consolidar essa “nova” linguagem almejada por Diegues. Neste sentido, essa trilogia fílmica produzida por Cacá (*Xica da Silva*, 1976; *Bye Bye Brasil*, 1979/1980; *Quilombo*, 1984), faz com que o referido cineasta dialogue com aspectos conceituais do “cinemão” (projeto de mercado/aproximação com o público) e coloque em cena uma estética mais “pessoal” (a alegoria com as cores/o pitoresco, o humor e a ironia/narrativa), alicerçados numa perspectiva em se repensar a história do Brasil. Dessa forma, Cacá Diegues rompe, ao menos em parte, a *fronteira* ideológico-estética que remetia-o exclusivamente aos ideais do Cinema Novo. Dessa maneira, a noção de *fronteira* proposta por Pierre Bordieu é sintomática para

<sup>31</sup> “É sempre necessário avaliar as propostas efetivas e os desempenhos em qualquer faixa da produção, pois não se trata de cotejar ‘escolas’, mas de observar cada cineasta resolvendo a seu modo as relações entre projeto, linguagem, condições de produção e mercado. No período, prevalece a invenção de caminhos pessoais e muitas opções borram as *fronteiras* a princípio tão nítidas.” IN: XAVIER, 2001, *op.cit.* p.80.

<sup>32</sup> Ficha Técnica: Título: *Xica da Silva*; Direção: Carlos Diegues; Produção: Jarbas Barbosa, Terra Filmes & Embrafilme; Roteiro: Carlos Diegues & João Felício dos Santos; Fotografia: José Medeiros; Montagem: Mair Tavares; Assistente de Direção: Paulo Sérgio Almeida; Música: Jorge Benjor & Roberto Menescal; Cenografia: Luiz Carlos Ripper; Elenco: Zezé Mota, Walmor Chagas, Elke Maravilha, Rodolfo Arena, José Wilker. Ano/Origem: 1976/Brasil. IN: OROZ, 1984, *op.cit.* p.114.

<sup>33</sup> Ficha Técnica: Título: *Quilombo*; Direção: Carlos Diegues; Produção: Augusto Arraes; Produção Executiva: Marcos Altberg; Roteiro: Carlos Diegues; Fotografia: Lauro Escorel; Montagem: Mair Tavares; Música: Gilberto Gil; Cenografia: Luiz Carlos Ripper; Elenco: Zezé Mota, Toni Tornado, Antônio Pitanga, Antônio Pompeo, Vera Fischer e Grande Otelo; Ano/Origem: 1984/Brasil; Pesquisa inspirada nos livros “Palmares: a guerra dos escravos” de Décio de Freitas, e “Ganga Zumba” de João Felício dos Santos. In: OROZ, 1984, *op.cit.* p.168.

<sup>34</sup> “*Xica da Silva* (Diegues, 1976) é encenação de um episódio de resistência da escrava à dominação branca cercado de lances pitorescos; dentro de um projeto de espetáculo popular, celebra a personagem numa mascarada carnavalesca – cores, adornos e alegria – e ‘Xica’ na tela é símbolo da astúcia do oprimido e, ao mesmo tempo, encarnação do estereótipo da sensualidade negra. *Quilombo* (Diegues, 1984), conta com o apoio de historiadores negros e antropólogos, e traz a representação idílica da comunidade de escravos refugiados – símbolo maior da resistência negra à escravidão colonial – a projeção de uma utopia na tela busca sustentação na dinâmica das cores, na festa, no discurso heróico.” In: XAVIER, 2001, *op.cit.* p.87.

refletirmos acerca da produção cinematográfica de Diegues ora em questão. Para Bordieu,

A fronteira nunca é mais do que o produto de uma divisão a que se atribuirá maior ou menor fundamento na “realidade” segundo os elementos que ela reúne, tenham entre si semelhanças mais ou menos numerosas e mais ou menos fortes (dando-se por entendido que se pode discutir sempre acerca dos limites de variação entre os elementos não idênticos que a taxinomia trata como semelhantes).<sup>35</sup>

Se é certo que Diegues não renega ao ostracismo sua origem cinemanovista (a preocupação em pensar o país está presente nesses três filmes), ele consegue, com essa trilogia, avançar no que tange a colocar em prática uma linguagem cinematográfica mais peculiar. A sutil subversão estilística de Diegues teve na contextualização histórica (décadas de 1970/1980) a mola propulsora para o engendramento de uma estética. À luz dessas considerações, *Bye Bye Brasil* suscitou diferentes análises críticas quando do seu lançamento. Na opinião de Fernão Ramos,

*Bye Bye Brasil* é um vasto painel das conseqüências da modernização, mexendo com o fantasma da televisão que tudo homogeneizaria, preocupando-se com a oposição diversidade cultural/uniformização. Nas pegadas da Caravana Rolidei, Cacá continua atrás de uma grande interpretação do país.<sup>36</sup>

Já Ismail Xavier sustenta que,

*Bye Bye Brasil* passeia pelo país para testemunhar, com certa melancolia, o avanço da modernização padronizada via televisão, a qual destrói diversidades regionais e formas tradicionais de entretenimento, dando origem a um novo país (...).<sup>37</sup>

Neste sentido, o filme consegue esboçar em análises mais generalizadas um pouco das peculiaridades encetadas pelo diretor durante o período de configuração do longa-metragem. Desde a escolha dos locais de filmagem, passando pela escolha das músicas até chegar-se à montagem final, o filme encerra, no plano interno, contradições, dificuldades e diferenças que serão revertidas no plano externo, seja na

---

<sup>35</sup> BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz – 8ª. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p.114-115.

<sup>36</sup> RAMOS, 1987, *op.cit.* p.422.

<sup>37</sup> XAVIER, 2001, *op.cit.* p.108.

composição da história a ser “contada” pelo diretor em si, seja através da recepção de crítica e público que o longa obteve. Assim, Diegues mescla memórias de sua infância, ficção e aspectos “reais” para a composição das cenas e personagens. É o próprio cineasta quem afirma:

Tinha a imagem do casal Lorde Cigano e Salomé, dos cirquinhos que via na infância em Maceió (...). O personagem que estava sempre na minha cabeça era o da bailarina, da Salomé: a rumbeira do espetáculo nordestino, que é personagem clássico (...); inclusive o nome “Caravana Rolidei” não inventei, encontrei uma das últimas – porque a televisão está acabando com elas, conforme se vê no filme – numa cidadezinha do interior. (...) Tem o casal jovem Fábio (*Júnior*) e (*Zaira*) Zambelli que foi surgindo a partir da própria necessidade estrutural do filme, ele é muito espectador do filme, sobretudo a mulher. Eles estão vendo o que está se passando, na verdade quem age é o casal mais velho de (*José*) Wilker e (*Betty*) Faria.<sup>38</sup> (Grifos nossos).

Tal assertiva de Diegues no tocante à dinâmica dos personagens faz eco com a perspectiva ensejada por Ana Maria Mauad. Todavia, a referida historiadora, ao aprofundar a análise acerca dos dois casais (Lorde Cigano e Salomé/Ciço e Dasdô), vê, de um lado, a oposição arcaico *versus* moderno na relação estabelecida entre a dupla de personagens masculina e, de outro, uma relação de alteridade entre a dupla de personagens feminina. Segundo Mauad,

Lorde se opõe a Ciço. Enquanto o primeiro recebe atributos de amoral, trambiqueiro, alegre, sacana, aproveitador e moderno (...), o segundo é justamente o oposto: moralista, certinho, sério, acabrunhado, ingênuo, incivilizado, preso às raízes nacionais e arcaico. Ao longo da história Ciço vai se tornando cada vez mais parecido com Lorde (...). É a transmutação do velho no novo, do arcaico no moderno, é a atitude antropofágica da cultura brasileira (...). Salomé é o reverso de Dasdô, muito mais na aparência do que na essência (...). Aos poucos, uma teia de cumplicidade se estabelece entre as duas, por meio de olhares e gestos (...). Na seqüência final (...) Dasdô é ela mesma (...), não se tornou uma Salomé, criou sua própria alteridade.<sup>39</sup>

As observações efetuadas por Mauad, por mais que também sejam passíveis de críticas, conseguem estabelecer um nexos interessante entre a estrutura psicológica dos personagens, o transcorrer da trama e as mudanças espaciais vivenciadas pela

<sup>38</sup> OROZ, 1984, *op.cit.* p.154-155.

<sup>39</sup> MAUAD, 2001, *op.cit.* p.81.

Caravana Rolidei em sua errância pelo país. Com efeito, mesmo que essas “dicotomias” explicitadas pelos dois casais possam sugerir sínteses analíticas tais como as prescritas por Mauad, há na figura de Lorde Cigano um outro elemento que, no mais das vezes, torna-se o centro polarizador das atenções em relação aos demais integrantes da Caravana: a malandragem. Na condição de vendedor de ilusões, Lorde Cigano faz da Caravana (arcaico) o esteio ambulante da modernidade (cair neve no sertão, por exemplo); “aproxima” o Nordeste da Europa e “prevê” o futuro das pessoas presentes na platéia dos espetáculos da trupe. Desta forma, Lorde Cigano aglutina “em si” um espírito de inquietude que também está presente nos demais integrantes da Caravana. E, mais que isso, é Lorde quem define o ilusório caminho do Eldorado como destino comum para a Caravana Rolidei. Nas palavras do próprio cineasta,

*Bye Bye Brasil* privilegia um personagem que sempre me interessou – em todos os filmes meus ele está presente – que é o marginal brasileiro, o herói marginal, o malandro, a pessoa “safa”.<sup>40</sup>

Aqui, o artifício da “malandragem” ganha o status, na visão de Ismail Xavier, de elemento articulador entre filme e público. Nas palavras de Ismail,

(...) Quando passamos para os anos setenta, se formos tentar “grosso modo” caracterizar algum tipo de grande metáfora que aparece para marcar esta postura que estou chamando de reconciliação com o público e com determinado tipo de vivência brasileiro, poderemos dizer que é a emergência de determinados tipos como a figura do malandro, que acredito tem uma condensação muito clara nessa passagem dos anos sessenta para os anos setenta (...).<sup>41</sup>

Estabelecendo jogos de oposições a todo instante, Diegues faz o longa- metragem transitar por espaços físicos díspares no intuito de vivificar, na tela, as contradições de uma modernidade desenfreada. Das paupérrimas cidades do interior nordestino às praias de Maceió, da Transamazônica à Altamira e Belém, Diegues explora tais espaços através da carga dramática dos personagens. A estrada torna-se a esteira ente o velho e o novo, entre esperança e desilusão, entre litoral e sertão:

---

<sup>40</sup> OROZ, 1984, *op.cit.* p.152.

<sup>41</sup> XAVIER, Ismail. “Cinema brasileiro: os anos 70”. In: MORAES, Malu (Coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Embrafilme, 1986, p.15.

(...) A estrada é o elo de ligação (sic), espaço de destruição, desolação e morte. Purgatório entre o inferno da seca e o paraíso tropical. É o espaço da mudança e da transitoriedade, surge na tela acompanhada da música -tema do filme, tocada em ritmo alegre. A estrada é o caminho para a realização do desejo.<sup>42</sup>

É na estrada que a vida ressurge em meio à poeira e à floresta. O nascimento de Altamira (Mirinha) em plena Transamazônica é o sintoma mais claro de um país que procura renascer a cada instante. Na saga da Caravana Rolidei, a estrada é bem mais que um simples local de passagem. Parafraseando Martin Heidegger,

Sempre, e sempre de modo diferente, a “estrada” acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens pra lá e pra cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... a “estrada” *reúne* enquanto passagem que atravessa.<sup>43</sup>

Diante da abordagem cênica que Diegues faz da estrada, ela deixa de ser um mero instrumento de integração nacional, ideal tão propalado pelos governos militares, e torna-se um misterioso caminho que leva ao desconhecido. O cineasta põe em causa um Brasil que ainda não se conhece e não se reconhece em suas dimensões, sejam elas físicas ou imaginárias. Na opinião de Mauad, “não é a estrada a responsável por civilizar o sertão, e sim a televisão, que transforma o povo em espectador da sua própria tragédia.”<sup>44</sup>

Na *mise-em-scène* da modernidade, a televisão é o veículo de agregação e discórdia. Se em uma dada seqüência do filme Lorde Cigano e Salomé explodem uma televisão que, instalada em praça pública, atraía milhares de espectadores (fazendo com que o público de afastasse dos shows da Caravana Rolidei), na seqüência final de *Bye Bye Brasil* a televisão já parece estar integrada a uma nova realidade. Ciço, tocando sanfona em Brasília tem no palco aparelhos de TV a lhe cercar exibindo a sua imagem. No prosseguimento da cena, são Lorde e Salomé que, ao chegarem a Brasília com um novo caminhão, ostentam aparelhos de TV nas

---

<sup>42</sup> MAUAD, 2001, *op.cit.* p.82.

<sup>43</sup> HEIDEGGER, M. “Poetry, language, thought.” New York: Harper & Row, 1971. *Building, dwelling, thinking*, p.152-153. IN: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. - Tradução: Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis & Gláucia R. Gonçalves – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p.24.

<sup>44</sup> MAUAD, 2001, *op.cit.* p.83.

laterais do veículo. A televisão, agora, não é mais um entrave para os objetivos da Caravana Rolidei: ela passa a ser, também, parte do espetáculo.

*Bye Bye Brasil* ronda o plano das significações imaginárias sociais<sup>45</sup> quando evoca o arcaico e o moderno, o velho e o novo. Assim, Diegues mescla religiosidade popular e charlatanismo, índios e coca-cola, “espinhas-de-peixe” (antenas de TV) e aparelhos de rádio. A Caravana Rolidei trafega por esse magma<sup>46</sup> de significados e lança às telas toda a pulsão intensa de um país desigual. Ademais, o cineasta encara o desafio ao enfrentar as *fronteiras* do nacional-popular no plano cinematográfico de uma maneira fluida, deixando definitivamente de lado qualquer hermetismo lingüístico-estético.

A querela conceitual que envolveu o lançamento de *Bye Bye Brasil* deixa claro o corte transversal realizado pelo filme numa série de categorias analíticas que até então estavam na ordem do dia para o cinema brasileiro. O campo da demarcação de conflitos, correntes e estilos cinematográficos passaria necessariamente, a partir daquele momento (início da década de 1980), pelo crivo da aceitação do público espectador. Como salienta Diegues, mesmo fora do Brasil, a exibição do filme gerou reações distintas:

Uma coisa que acho curiosa é a visão que os críticos europeus tiveram, do filme em relação aos críticos americanos. Na Europa é visto como um filme muito triste, melancólico, sobre um paraíso que está sendo destruído, que se acabou. Enquanto que nos Estados Unidos é visto como um filme muito feliz, eufórico, cheio de esperança, sobre uma civilização que está começando. Prefiro a visão dos americanos.<sup>47</sup>

A sucessão de reações por parte de público e crítica durante a exibição do filme colocava em suspeição, uma vez mais, qual a função social do cinema:

Quando foi lançado, *Bye Bye Brasil* causou controvérsia. Para uns, configurava-se como uma verdadeira declaração de amor ao Brasil e todas as suas contradições. Brindava-se, nesta tendência, a realização de um filme esteticamente bom, com temática interessante, inteligente e que, acima de tudo, havia conseguido trazer o público para ver um filme nacional que não fosse pornochanchada. A vertente oposta

---

<sup>45</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem*. Tradução: José Oscar A. Marques. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p.230.

<sup>46</sup> Idem.

<sup>47</sup> OROZ, 1984, *op.cit.* p.160.

condenava o diretor por ter cedido ao cinema comercial e assumido a estética hollywoodiana. Em suma, o debate mais uma vez voltava-se para a polêmica entre cinema entretenimento e cinema conscientizador.<sup>48</sup>

Neste sentido, ainda segundo Mauad, “toda essa polêmica foi gerada, entre outros motivos, pelo final feliz do filme”.<sup>49</sup> Com efeito, ainda que a seqüência final de *Bye Bye Brasil* possa-nos sugerir um “final feliz” para os personagens, ela parece estar muito mais voltada para o processo de transformação pessoal pelo qual passaram os personagens à luz de um contexto sócio-cultural “mutante”. Dessa forma, a assimilação, por parte dos personagens, de elementos valorativos que estavam no âmbito da modernidade é menos uma apologia aos preceitos “modernos” e mais uma constatação, do diretor, dessa reelaboração de valores culturais. Como sentenciava Mauad,

Apesar de todos (*os personagens*) estarem satisfeitos, muito mais do que um final feliz, o encerramento do filme nos faz pensar até que ponto o ideal da antropofagia modernista conseguiu alimentar nossa cultura.<sup>50</sup> (Grifo nosso).

Em última instância, *Bye Bye Brasil* procura dialogar com a modernidade brasileira no afã de suas contradições. Não espanta, portanto, a acolhida interessante que o longa-metragem obteve por parte do público. Ademais, se podemos ver no filme uma “modernidade sem rupturas”<sup>51</sup> não podemos taxá-la, no caso brasileiro, como “a-crítica”.<sup>52</sup> É justamente por se readequar perante o advento da modernidade que a Caravana Rolidei vai ressurgir dos escombros, realizando uma “auto-crítica” visual e estética. A crítica, neste sentido, não se dá apenas no âmbito da fissura, mas ocorre nos “interstícios”<sup>53</sup> culturais que circunscrevem o binarismo arcaico/moderno. A Caravana Rolidei, na última cena, tinha agora um destino (in) certo: o pós-modernismo.

## BIBLIOGRAFIA

---

<sup>48</sup> MAUAD, 2001, *op.cit.* p.85.

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> MAUAD, 2001, *op.cit.* p.86.

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> BHABHA, 1998, *op.cit.* p.20.

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. - Tradução: Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis & Gláucia R. Gonçalves – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz – 8ª. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem*. Tradução: José Oscar A. Marques. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense.
- MORAES, Malu (Coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Embrafilme, 1986.
- MORENO, Antônio: *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói, RJ – Goiânia, GO: EDUFF & CEGRAF/UFG, 1994.
- OROZ, Silvia. *Os filmes que não filmei: Carlos Diegues*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- RAMOS, Alcides. *Canibalismo dos fracos*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- RAMOS, Fernão. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- SILVA, Alberto. *Cinema e humanismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.
- SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge. (Orgs.). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Tradução: Aldo Baltar & Maria Auxiliadora Kneipp – 2ª. Ed. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## FILMES

*Ato de violência*; Direção: Eduardo Scorel, Brasil (1980)

*Bye Bye Brasil*; Direção: Carlos Diegues, Brasil (1979/1980).

*Eles não usam black-tie*; Direção: Leon Hirszman, Brasil (1981).

*Independência ou morte*; Direção: Carlos Coimbra, Brasil (1972).

*Macunaíma*; Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Brasil (1969).

*O homem que virou suco*; Direção: João Batista de Andrade, Brasil (1980).

*Os Inconfidentes*; Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Brasil (1972).

*Os sete gatinhos*; Direção: Neville D'Almeida, Brasil (1980)

*Pixote: a Lei do mais fraco*; Direção: Hector Babenco, Brasil (1980).

*Quilombo*; Direção: Carlos Diegues, Brasil (1984).

*Xica da Silva*; Direção: Carlos Diegues, Brasil (1976).

SITE CONSULTADO

[www.adorocinemabrasileiro.com.br](http://www.adorocinemabrasileiro.com.br)