

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Mariana Barbedo



*Bye bye Brasil: a modernização brasileira em tempos de ditadura
militar – síntese da miséria brasileira*

MESTRADO EM HISTÓRIA

SÃO PAULO
2010

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Mariana Barbedo

*Bye bye Brasil: a modernização brasileira em tempos de ditadura
militar – síntese da miséria brasileira*

MESTRADO EM HISTÓRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção de título de MESTRE em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Rago Filho.

SÃO PAULO

2010

Banca Examinadora:

Porque se chamava moço
Também se chamava estrada
Viagem de ventania
Nem lembra se olhou pra trás
Ao primeiro passo, aço, aço...
Porque se chamava homem
Também se chamavam sonhos
E sonhos não envelhecem
Em meio a tantos gases
lacrimogênios
Ficam calmos, calmos, calmos
E lá se vai mais um dia
E basta contar compasso
e basta contar consigo
Que a chama não tem pavio
De tudo se faz canção
E o coração
Na curva de um rio, rio...
E lá se vai mais um dia
E o Rio de asfalto e gente
Entorna pelas ladeiras
Entope o meio fio
Esquina mais de um milhão
Quero ver então a gente,
gente, gente...

Clube da Esquina II

(Milton Nascimento- Lô Borges- M. Borges)

*À minha mãe, Gean, uma mulher que possui a estranha mania de ter fé na vida e
ao meu pai, Victor, com orgulho e gratidão.
Aos meus irmãos, com ternura.
Ao Felipe Henrique, com paixão.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por ser e sempre ter sido minha melhor amiga, por abrandar meu coração nos momentos de fúria, por tornar todas as dores menores e por ser minha maior referência; Ao meu pai, por demonstrar a possibilidade da mudança e por me dar o olhar mais terno que os meus olhos já viram; Ao avô Abel (*in memoriam*), por todas as histórias (verdadeiras ou não!) de amor e de guerra e a irreverente avó Ivani.

Aos meus irmãos: Nilo, pelo exemplo de determinação e retidão de caráter; Vitinho, por ser um irmão e filho presente, pelo bom humor e pela generosidade; À Débora, por ser parte da nossa família e pela firmeza com que encara a vida; À Marina, por encher meus pulmões de alegria com suas danças, cartas e gestos. Em você, minha menina, eu ponho a força da fé e vejo a possibilidade de um mundo mais de todos; À pequena Ana Luiza, pela injeção de amor que deu na vida de toda nossa família; E à graciosa Juliana, que já é parte da família, por fazer e querer bem a todos nós.

Ao meu companheiro Felipe Henrique, por encher minha vida de paixão! Obrigada por aguentar firme do meu lado durante esse momento difícil, por me acompanhar a todos os lugares de estudo e pelas idas “sem fim” para Guarulhos (ô lugar bom!). Obrigada pela paciência, pelo olhar sereno, pelo sorriso aconchegante, pelos projetos de vida, por dançar comigo à meia luz, por todas as gargalhadas e momentos de felicidade e, principalmente, por ter sempre acreditado e apostado na nossa relação.

À minha família, por algumas boas lembranças, em especial a alguns de meus tios. À tia Odília, por tantas vezes ter olhado por nós; À Fátima e ao Roberto, pela atenção sempre carinhosa; ao tio Moacir, pelas guerras de mamona, pelos passeios de bicicleta, por todas as pequenas reformas e conversas; Ao tio Pedro e à amada tia Regina, madrinha e amiga, por sempre ter apontado luzes nos finais de diferentes túneis.

Aos meus amigos, queridos amigos, pela paciência, dedicação e ternura. À minha “irmã” Gislaine (Fú), pelo companheirismo nessa mais de uma década; À Vera e ao Leandro, pelos dias alegres e pelos nem tanto e, ainda, pelas manhãs mais produtivas de Guarulhos; À Karina, ao Roberto e à Adelina, pela dedicação e carinho, ainda que a distância diga “não”; ao Henri de Carvalho, por me apresentar *Bye bye Brasil*, pelo incentivo na escrita do projeto de mestrado e por possibilitar financeiramente minha permanência no curso; Ao admirável Josberto e ao querido Jandir; E também às novas amigas, Danila e Flávia, que, em pouco tempo, tornaram-se imprescindíveis.

Ao casal Ângela e João. À Ângela, pela atitude solidária nas inúmeras leituras e interferências, mas, principalmente, pelo rigor e franqueza da amizade que me faz mais segura, melhor. Ao querido João, pelos momentos de reflexão sobre o mundo, pela amizade serena e também por tratar as imagens deste trabalho.

À Vânia Noeli (Bá), pela amizade e pelo acompanhamento em todo esse processo, desde o início, quando da leitura do TCC, passando pelo projeto de mestrado e, por fim, na revisão da dissertação; Ao querido Claudinei, pelo incentivo e presença nessa reta final e pelo entusiasmo que emprega na vida e no trato com todos; E ao Luciano, pela prontidão na elaboração do *abstract*.

A todos os colegas do mestrado, que compartilharam comigo suas angústias e descobertas. Em especial à Kátia Petri e ao Adriano, pelas produtivas voltas para casa, ao sensível músico Marcelo, à descontraída Luiza, à avoadada Arleandra e aos amáveis Vladimir e Rafael; À Betinha, por toda a atenção, não só com as questões burocráticas, mas também pelo carinho e troca de conversas.

Aos professores da pós-graduação, Marcia D'Alessio, Estefânia Fraga, Heloísa de Faria Cruz e Vera Lúcia Vieira, pelas importantes contribuições ao longo das disciplinas.

Ao professor Mauro Perón, pela leitura atenta e pelas contribuições na qualificação. À professora e amiga Any Marise Ortega, com admiração, por ter iniciado essa empreitada comigo, por ter acompanhado o desenvolvimento desse estudo de perto e pela palavra confiante e encorajadora.

Ao diretor Carlos Diegues, pela disponibilização do acervo documental para a realização deste trabalho e pela atenção e carinho com que me recebeu no Rio de Janeiro; Ao querido Carlito Lima, a quem tive a honra e a sorte de conhecer, por ter intercedido por mim, apresentando meu trabalho para o Cacá. Ao professor Ismail Xavier, pela conversa entusiasmante e enriquecedora no início da pesquisa.

Ao caro professor e orientador Antonio Rago Filho, com respeito e admiração, pela amizade e cuidado com que me tratou ao longo desses anos, pelas aulas majestosas, pelas observações certeiras, pela tolerância com as limitações e pelo entusiasmo com projetos futuros.

À Capes, pela bolsa de estudos, sem a qual esse trabalho não seria possível.

RESUMO

Este trabalho objetiva a compreensão histórico-social da obra filmica *Bye bye Brasil*, de Carlos Diegues, produzida em 1979, a partir do eixo da modernização, em suas particularidades históricas, a saber: uma específica modernização que excluía a maioria da população dos processos de acumulação. Assim, a obra trata de um período no qual a sociedade passou por modificações na produção da vida – as quais acarretaram alterações nas relações sociais, fato que dá margem a discussões essenciais que levam à compreensão dos caminhos percorridos pela história brasileira. A investigação da obra contou com a propositura analítica da *análise imanente*. Procurou-se captar a historicidade do filme a partir da compreensão do seu interior, de modo que foram tratadas as temáticas que convergiam com nosso objeto (a expressão da modernização), tais como a representação da miséria brasileira, a migração, a integração nacional via meios de comunicação e o enaltecimento exacerbado da cultura estrangeira. Esta análise foi balizada pela compreensão da determinação e função social da obra. Desse modo, procurou-se refletir sobre o universo de criação do filme, a trajetória de vida e artística de Carlos Diegues – seu autor –, o processo de produção de *Bye bye Brasil*, do modo como ele foi visto, assim como de sua inserção nos debates político-culturais que compunham o ambiente no qual a obra foi produzida. Durante a pesquisa constatou-se que *Bye bye Brasil* se presta ao desnudamento de contradições que cercaram o processo de modernização sob a égide da ditadura militar, o que revela sua intencionalidade: se pôr a favor da consciência social. Consideramos a compreensão desses acontecimentos, do chão social que inspirava o autor e no qual ele buscava intervir, importante meio de refletir e avaliar criticamente a realidade brasileira.

Palavras-chave: Carlos Diegues; Bye Bye Brasil – filme; Modernização brasileira

ABSTRACT

The present work aims the social-historical understanding of the Carlos Diegues movie *Bye Bye Brazil*, produced in 1979, from the axis of modernization in their historical particularities, namely a specific modernization which excluded the majority of accumulation processes. Thus the work verses about a period in which society has undergone changes in the life production - which led to changes in social relations, a fact that gives rise to key discussions that lead to understanding the paths taken by the Brazilian history. The research work looked toward the commencement of *immanent analysis*. We tried to capture the historicity of the film from the understanding of its interior, so that the issues which were addressed converged with our object (the modernization expression), such as the representation of Brazilian poverty, migration, national integration through the medias and the exacerbated glorification of foreign cultures. This analysis was marked by the understanding of determination and the social role of the movie. Thus, we tried to reflect on the universe of creation of the film, on the Carlos Diegues histories of life and artistic works, the production process of *Bye Bye Brazil*, the way it was seen, as well as its insertion in political and cultural debates that formed the environment in which the movie was produced. During the research it was found that *Bye bye Brazil* lends itself to laying bare the contradictions surrounding the modernization process under the aegis of the military dictatorship, which shows its intent: to put itself in favor of social awareness. We consider the understanding of these events, the social ground that inspired the author in which he sought to intervene, an important way to reflect and critically assess the Brazilian reality.

Key words: Carlos Diegues; Bye Bye Brasil – movie; Brazilian modernization

Sumário

LISTA DE SIGLAS.....	11
INTRODUÇÃO	12
I – CHÃO HISTÓRICO-SOCIAL DE <i>BYE BYE BRASIL</i>	27
1.1 - Carlos Diegues: um Cineasta do Cinema Brasileiro Moderno	27
1.2 - Diário de uma Produção	52
1.3 – Roteiro Original <i>versus</i> Filme: A Determinação da Realidade.....	61
1.4 – <i>Bye bye Brasil</i> : o Filme – uma Visão Panorâmica.....	65
1.5 – A Polêmica Revisitada: A Repercussão na Crítica Especializada ou <i>Bye Bye Ditadura Militar</i>	70
II: <i>BYE BYE BRASIL</i> E OS DRAMAS HUMANOS TÍPICOS DA MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA	75
2.1 - Caravana Rolidei e a Caracterização da Modernização Brasileira.....	76
2.2 – A Simbólica Altamira e o PIN: Desnudamento das Bases do Milagre Econômico Brasileiro	87
2.3 - “Eu Vi um Brasil na TV”: A Expansão da Mídia Televisiva em Meio a Modernização Brasileira	111
III – <i>BYE BYE BRASIL</i> E A AFIRMAÇÃO DE UM NOVO CINEMA BRASILEIRO.	118
3.1 - Embates Políticos e Culturais: Embrasil e as Patrulhas Ideológicas.	119
3.2 - <i>Bye Bye Brasil</i> : uma Resposta à Indústria Cultural	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	174
ANEXOS.....	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.

LISTA DE SIGLAS

Aerp – Assessoria Especial de Relações Públicas

AP – Ação Popular

CFC – Conselho Federal de Cultura

Concine – Conselho Superior de Cinema

CPC – Centro Popular de Cultura

DAC – Departamento de Assuntos Culturais

Embrafilme – Empresa Brasileira de Filme

Embratel – Empresa Brasileira de Telecomunicações

FNFi – A Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Funarte - Fundação Nacional da Arte

INC – Instituto Nacional de Cinema

INL – Instituto Nacional do Livro

Incra – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária

IPM – Inquérito Policial-Militar

Iseb – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

JUC – Juventude Universitária Católica

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PIN – Programa de Integração Nacional

Polamazônia – Programa de Pólos de Desenvolvimento Agropecuário e Agrominerais da Amazônia

PND – Plano Nacional de Desenvolvimento

Proterra – Programa de Redistribuição de Terras e de Estímulos à Agroindústria do Norte e do Nordeste

PUC – Pontifícia Universidade Católica

SNT – Serviço Nacional de Teatro

Sudam – Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia

Suframa – Superintendência do Desenvolvimento da Zona Franca de Manaus

UDN – União Democrática Nacional

UME – União Metropolitana dos Estudantes

UNE – União Nacional dos Estudantes

INTRODUÇÃO

Esta dissertação intenta a análise da obra filmica *Bye bye Brasil*¹, realizada pelo cineasta Carlos Diegues em 1979, a partir do pilar central que a anima: a modernização da sociedade brasileira, em sua particularidade histórica. Registre-se, de imediato, a perspectiva assumida, para que se evitem expectativas que fujam à intenção da autora. Trata-se, aqui, de uma investigação *histórico-social* do filme².

Entendemos que a realidade expressa no filme oferece grande contribuição para a compreensão da tipificação de personagens históricos, de sonhos não realizados, de dramas humanos que desvelam a problemática social brasileira em tempos da ditadura militar, em especial o período denominado de “milagre econômico” (1968-73), mas cujas mazelas datam de longe. No que se refere ao autor, vale considerar os seus mais de 40 anos de carreira e sua relevante colaboração para a produção artística nacional: diretor de 14 filmes de curta-metragem³, 16 longas-metragens⁴, produtor e co-produtor de aclamados filmes de curta e longa-metragem⁵. Acresça-se o fato de que a maioria dos filmes de Diegues foi selecionada por grandes festivais internacionais (como os de Cannes, Veneza, Berlim, Nova York e Toronto) e exibida comercialmente na Europa, Estados Unidos e América Latina, o que o torna um cineasta conhecido internacionalmente. É objeto de estudos e teses publicados no Brasil e, segundo nos assegurou o próprio diretor, em outras partes do mundo, como na França, onde sua obra repercute de forma bastante positiva.

Este trabalho é o desdobramento do estudo iniciado na graduação, quando da produção de trabalho de conclusão de curso, no formato de artigo (BARBEDO, 2007), sob a orientação da prof.^a Dr.^a. Any Marise Ortega e que versou sobre a representação do fenômeno da alienação em *Bye bye Brasil* – alienação historicamente engendrada pela modernização brasileira nos anos da ditadura militar.

1 Para ilustrar de imediato, sinteticamente, o filme conta a história de quatro artistas de circo que se apresentam pelo interior nordestino e nortista num grupo mambembe chamado “Caravana Rolidei”, às margens do rio Xingu e da estrada Transamazônica. Viajam rumo a Altamira, “futuro do País”, e retratam, de forma bastante sensível, indivíduos oriundos de grupos sociais excluídos.

2 Não é, pois, nosso propósito, nesse momento, realizar uma análise a partir do prisma estético, filosófico e técnico da imagem cinematográfica. Desse modo, as imagens utilizadas servirão apenas de apoio ilustrativo e não de fonte de análise.

3 A propósito de *Fuga* (1959), *Domingo* (1961), *Escola de Samba Alegria de Viver* (1962), *Carnaval dos 500 anos* (2000).

4 Dos quais podemos citar: *Ganga Zumba* (1964), *Os herdeiros* (1969), *Xica da Silva* (1976), *Orfeu* (1999), *O maior amor do mundo* (2006).

5 Foi produtor e co-produtor de *O circo* (1965), de Arnaldo Jabor, e *Terra em transe* (1966), de Glauber Rocha; *Capitu* (1967), de Paulo César Saraceni e *Dedé Mamata* (1988), de Rodolfo Brandão.

Além da percepção da importância do objeto em questão, outro fato que motivou a continuação da investigação foi o contato com o diretor Carlos Diegues (Cacá), o qual resultou na abertura do seu acervo documental particular⁶ (por decorrência, a possibilidade de utilização de documentos inéditos) para o aprofundamento da pesquisa. Aliada a isto, a constatação de que os trabalhos acadêmicos acerca deste filme são poucos⁷ e nenhum deles procurou compreender a expressão da modernização brasileira na obra – o que torna o nosso trabalho válido.

As fontes utilizadas para atingir nosso propósito foram: em primeiro plano, a obra cinematográfica *Bye bye Brasil*, acompanhada dos demais documentos, como o roteiro original; textos escritos pelo diretor; cartas trocadas com interlocutores que tratam de temas como cinema, política, sociedade, arte em geral; artigos publicados em periódicos, tanto pelo cineasta Carlos Diegues como por críticos; poesias escritas pelo autor na década de 1970; anotações feitas durante as filmagens; projeto e orçamento da produção; entrevistas televisionadas e recortes de jornais⁸ acerca do filme, arquivados pelo autor e sua equipe; livros escritos por ele e sobre ele; estudos sobre o período histórico da obra.

A opção por *Bye bye Brasil* assenta-se na convicção de que esta obra fílmica recria um momento extremamente singular da nossa história: a modernização brasileira sob a égide da ditadura militar. Trata-se de um período no qual a sociedade passou por modificações na produção da vida que, ainda que de modo contraditório, ocasionaram alterações nas relações sociais, dando margem a discussões essenciais que levam à compreensão dos caminhos percorridos pela história brasileira. Momento conturbado, umbilicalmente ligado à efetiva crise em que se encontrava o governo militar, como a agonia do “milagre econômico”, as dissensões no interior do bloco dominante, o ressurgimento das greves operárias, a “transição pelo alto” e uma específica modernização que excluía a maioria da população dos processos de acumulação, entre outras. Pode-se considerar que a compreensão desses acontecimentos, do chão social que inspirava o autor e no qual ele buscava intervir, constitui meio de refletir e avaliar criticamente a realidade brasileira dos nossos tempos.

Avançando na questão, atentemos para a afirmação de Diegues: “Para o povo brasileiro do século XXI” (DIEGUES, 1979). É assim que termina o filme em tela, assumindo o papel de testemunho de um tempo que garantiria às gerações futuras a lembrança de como

6 O Arquivo Pessoal de Carlos Diegues localiza-se na Produtora Luz Mágica, situada na rua Marquês de São Vicente, Gávea, Rio de Janeiro.

7 Podemos citar: Ramos (2005), Oliveira (2002), Bueno (2000).

8 É importante registrar que alguns desses documentos analisados carecem de informações, em especial alguns recortes de jornais que não apresentam datas e/ou autor, o que dificulta a constituição completa de referências.

foi a vida dos brasileiros nos idos de 1970. Tal como repetido exaustivamente em colunas de jornais e revistas no ano de sua estreia, a obra expõe perfis humanos de uma sociedade que estava em ritmo de mudança. Tratava-se de uma melancólica despedida de certos elementos da sociedade brasileira e de uma saudação a um país que estava surgindo ante os olhos de todos. Nosso diretor reitera essa ideia no *Jornal de Ipanema*, ao assegurar que esse era “um filme sobre esse momento especial em que vive o Brasil de hoje, convivendo o arcaico com o moderno, o passado com o futuro, a miséria com o progresso, alguma coisa que morre pra dar lugar a alguma coisa que nasce” (DIEGUES, s/d, [?]). Nosso estudo corrobora o desígnio do artista na medida em que se debruça sobre o filme como testemunho de uma época.

Pode-se aludir que *Bye bye Brasil* transcende seu momento histórico e que estudá-lo tem um sentido político: trazer a lume o chão histórico-social que o gestou e que, por sua vez, pariu o presente. Passado e presente que precisam estar sob a lente interessada do investigador preocupado com o futuro.

Julgamos perfeitamente plausível que uma análise histórica possa se assentar sobre um objeto filmico. Não se pode ignorar o poder da indústria cinematográfica nas sociedades modernas. Sem dúvida, o cinema se põe como a principal linguagem dos séculos XX e XXI, seja pela grandeza de empreendimentos econômicos que absorve, seja pela quantidade de pessoas que atinge, envolvendo um significativo número de trabalhadores na sua produção e mobilizando milhares de telespectadores à sua volta; bem como a sua legítima condição de manifestante de ideologias e sentimentos, de canal de expressão de embates culturais e políticos e, conjuntamente, pela sua capacidade de fazer que as pessoas se identifiquem e se transformem diante dele.

Esse último aspecto é de grande relevância, pois, ao procurar uma possível identificação com o filme *Bye bye Brasil*, percebemos que retrata de maneira crítica a realidade brasileira, apontando os dramas humanos sofridos em período de pretensa modernização. Visualiza-se a situação dos indivíduos diante do projeto político-econômico-social posto em prática pelo governo ditatorial, a exemplo da construção de estradas, como a Transamazônica; de conflitos pela terra; do contato de grupos humanos com uma cultura alheia às especificidades de suas vidas; da miséria; das pretensões governamentais fixadas nas propagandas acerca dessa modernização, assim como um “bombardeio” midiático distante da vida e da condição social de seus telespectadores. Ou seja, a obra explicita dramas humanos historicamente constituídos: do homem brasileiro em fins da década de 1970, momento de esgotamento da forma particular da estruturação econômica e política do governo militar brasileiro. Ressalte-se: de um processo histórico excludente para a classe trabalhadora.

O distanciamento das especificidades da obra autoriza-nos a dizer, ainda, que ela se mostra atenta ao drama do homem moderno que, segundo Marshall Berman, experimenta nos processos sociais desta nova fase uma unidade paradoxal da espécie humana; esta despeja a todos num “turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 1986, p. 15) e, ao mesmo tempo, configura-se num ambiente que promete aventura, autotransformação, alegria e crescimento, pois anula fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade.

A investigação de *Bye bye Brasil* nos permitiu constatar que ele versa sobre a experiência da modernidade, do modo como indivíduos se deparam e reagem aos elementos que alimentam esse turbilhão da vida moderna: trata da industrialização da produção; da criação de novos ambientes humanos; da construção de estradas; do crescimento urbano e do domínio dos meios de comunicação de massa, principalmente a TV, que se instala de forma dinâmica por todo o país, abarcando, com os mesmos programas, as mais variadas sociabilidades e, com isso, levando à a destruição dos antigos ambientes humanos.

Verifica-se que, após 30 anos de sua produção, ao fixarmos os olhos na realidade brasileira, vemos que a desigualdade social, a exploração, a modernização com vistas ao mercado e nunca na direção do humano, a presença modeladora de padrões dos meios de comunicação na sociedade – tal qual a miséria – integram as nossas relações sociais. A experiência da modernidade ainda se faz contraditória e desumana. Eis o caráter de identificação com *Bye bye Brasil*: ele expressa a essencialidade de uma dada realidade social, na qual a obra estava inserida, mas que ainda hoje aflige, engendrando dramas humanos que não se resolvem.

Essa identificação nos leva a pensar acerca do “passado” no qual a obra foi produzida, pois tal identificação demonstra que este passado exerce uma função no presente e o recordar, por si, já é um processo histórico, pois:

Trata-se de um grande processo contínuo do qual cada época extrai aquilo que lhe serve para seus próprios fins. (...) Só podem ser conservadas as obras de arte que, num sentido amplo e profundo, se relacionam com o desenvolvimento da humanidade como tal e, por esta razão, podem resultar eficazes sob os mais variados ângulos interpretativos (LUKÁCS *apud* ABENDROTH; HOLZ; KOFLER, 1969, p. 31).

Não se pode perder de vista que, se retornamos a esse passado, é porque ele é um elemento vivo no desenvolvimento social. É notório no objeto fílmico em foco o registro de uma visão crítica acerca da sociedade brasileira e de como os indivíduos se portavam diante desta realidade. Visão esta divergente das disseminadas pelas classes dominantes. Assim, o

debruçar sobre esse filme carrega um sentido pragmático: o desígnio de compreender determinadas particularidades do nosso processo histórico e propiciar reflexões acerca da realidade social brasileira com vistas à construção de outra, mais humana.

Em seguimento da questão, vale o alerta de Georg Lukács, em entrevista à revista *Filmkùlture*, aos cineastas. Defende a importância de eles ofertarem uma imagem objetiva e crítica da realidade, na medida em que “é preciso odiar aquilo que merece ser odiado”. Chama a atenção, ainda, para o fato de que um “povo leva decênios, mesmo séculos, para conseguir tirar de seus ombros os erros do próprio passado” e “só pode removê-los enfrentando-os e criticando-os” (LUKÁCS *apud* ABENDROTH; HOLZ; KOFLER, 1969, p. 206).

Pode-se avaliar que *Bye bye Brasil* cumpre um papel importante no desnudamento de contradições que cercam o processo de modernização em tempos da ditadura militar, revelando uma intencionalidade perceptível: a de se colocar a serviço de uma consciência que se sensibilize com os dramas engendrados por uma dada realidade social que excluiu grande parte da população, relegando-a a uma existência miserável. Trata-se da arte a favor da consciência social – uma arte transformadora, entendida como aquela capaz de gerar reflexão acerca da vida e propiciar a autoconsciência.

Isso não quer dizer, contudo, que as pessoas, ao tomarem contato com as formas artísticas, no nosso caso, o filme, devam admiti-las como verdade imediata, absoluta. Significa afirmar que a verdade histórica não reside imediatamente nas telas de cinema. Deve-se entender que o mundo é pensado e teorizado diariamente e essas reflexões são extraídas de categorias modais do mundo. Sendo assim, tomar contato com o conhecimento de outrem possibilita uma compreensão mais profunda da sua própria realidade. Esse exercício está presente no desenvolvimento das relações humanas, visto que o homem anseia por absorver o mundo e integrá-lo a si de modo a tornar social a sua individualidade. Com isso, o homem supera a condição individual ao se socializar e o faz quando se apodera das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, sendo que a ideia de potencialidade inclui tudo aquilo que a humanidade, como um todo, é capaz de fazer ou sentir. Nesse sentido, entendemos que a arte é um meio indispensável para essa união do indivíduo com o gênero, já que reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias (FISCHER, 1959, p. 13).

A historiografia recente tem atribuído significativa atenção aos estudos acerca de cinema e história. Nos anos 1990, o cinema ingressou de maneira definitiva no universo do historiador brasileiro. Livros, teses, dissertações de mestrado atestam a consolidação de um campo de trabalho no qual o fazer histórico procura integrar a dimensão imagética. Desde

então, intensificou-se a preocupação acerca das reflexões teórico-metodológicas de uma área de pesquisa já incorporada às atividades docentes e à pesquisa acadêmica (CAPELATO, 2008).

De modo geral, desde meados do século XX, a historiografia passou por modificações. No que tange à percepção desse novo campo de pesquisa – as produções cinematográficas –, é válido pontuar que o pós-guerra foi marcado por uma nova dinâmica na produção e disseminação das obras cinematográficas, cujo principal objetivo foi o de “educar” o mundo de acordo com ideologias e interesses políticos. Atenta, a historiografia não ficou alheia a essa nova configuração social do cinema. A assimilação desta questão se deu, em grande parte, pela repercussão da Nova História⁹, que introduziu novas abordagens, problemáticas e fontes ao estudo histórico, não obstante o tenha feito muitas vezes incorrendo em fragmentação (e, portanto, sem o entendimento do todo) do real, entre outros problemas. Houve, portanto, uma revisão de certa concepção cientificista da história e de seu trato com os documentos históricos, assinalando-se um novo universo de estudo, no qual a história cultural se inseriu e consolidou a revisão irrevogável da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais. Com isto, a historiografia contemporânea, ao refletir sobre a noção da história, acabou por promover o encontro com o estudo das imagens e, conseqüentemente, com o cinema¹⁰.

A reflexão acerca da relação entre história e cinema pode ser encaminhada para o âmbito da historiografia, da disciplina história em específico, assim como pode figurar objeto de ampla argumentação da história social e da história cultural. Todavia, neste momento, ressalte-se que essa ruptura metodológica no estudo da história implicou a redefinição do próprio conceito de cultura, que

Não se limita mais à chamada cultura intelectual e artística, mas passa a englobar toda a produção social, no sentido preciso de que tudo é cultural, isto é, de que toda prática individual ou coletiva tem uma matriz cultural e só pode ser compreendida como produto de uma determinada representação do mundo (SCHVARZMAN, 2008).

9 Ao apontar algumas diferenças elementares entre a historiografia tradicional e a Nova História, Peter Burke afirma que a primeira se concentra na política, pensando a história como “narrativa de acontecimentos” sob uma perspectiva construída a partir das elites e se baseando em documentos oficiais. Ao passo que a Nova História dá vazão a diversos aspectos das atividades humanas, procurando analisar as estruturas sob a perspectiva do popular e de modo a ampliar seus tipos de fontes (cf. Burke 1992, pp. 10-49).

10 Os estudos visuais, em particular, foram institucionalizados no ambiente acadêmico anglo-saxônico a partir dos anos 1990, quando dois programas de pós-graduação foram organizados: o primeiro foi o de Estudos Culturais e Visuais da Universidade de Rochester, a que aderiram estudiosos da área da história da arte e da literatura comparada. Em seguida, foi criado o programa de Estudos Visuais na Universidade de Califórnia de Irvine (UCI), por iniciativa dos programas de história da arte e de cinema. Neste quadro, destaca-se a importância da colaboração da história da arte para outras disciplinas. (Cf. KNAUSS, 2008, pp. 151-68).

Visibiliza-se que houve uma ruptura no trato com o conceito de cultura: antes se limitava à produção cultural e artística, agora ganhava novos contornos – passava a remeter a toda produção humana. Raymond Williams alerta que o conceito de cultura foi por muito tempo trabalhado de forma equivocada, pois, em vez de pensar a história cultural material, os estudiosos colocaram-na à parte, separando, assim, a cultura de suas bases materiais. Daí a importância de desfazer esse engano epistemológico de apartar a sociedade da cultura (WILLIAMS, 2007, p. 121). Neste contexto, o cinema, antes visto como mero entretenimento, agora seria alvo de outro olhar, já que passava a ser pensado como expressão de essencialidade humana, como lugar de manifestação cultural e como atuação numa práxis carregada de tensões e destinos singulares.

Uma vez que nosso objeto de análise é um filme, não se pode ausentar daqui o registro, ainda que sintético, da relação entre cinema/história. Para tanto, comecemos com a indicação do historiador Marc Ferro, para quem o filme, “imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, É HISTÓRIA”¹¹ (FERRO, 1992, p. 86). Ou seja, independentemente do gênero fílmico e das intenções do autor, toda película é produto e produtor social, logo, dotada de historicidade. Em consonância com esse pensamento está o historiador Marcos Napolitano, que afirma que, encenando ou não o passado, todo filme é um documento de sua época, é histórico, pois veicula valores, projetos e ideologias e, na pretensão de retratar o passado, só o faz com os olhos fixados no presente. Assim: “O passado iluminado pelo cinema é como se Clio, a musa da história, além do clarim e do relógio d’água, portasse também uma lanterna, projetando sobre o passado seu foco de luz artificial” (NAPOLITANO *apud* CAPELATO, 2008. p. 9).

É importante abrir um parêntese: na tentativa de estudar historicamente um filme, muitos pesquisadores incorrem no erro de buscar na projeção da câmera a própria realidade. Essa é uma questão espinhosa, uma vez que não se trata de fazer referência ao suposto mundo real refletido pelo filme (o que configuraria uma prática idealista, pois tomaria a realidade tão-somente pela particularidade da obra). Ou seja, apreender o filme como verdade seria priorizar a consciência em detrimento do ser, pois, uma vez que a obra é a consciência (subjetividade do autor) plasmada, ela só pode ser compreendida no seio da complexidade e totalidade da realidade.

11 Vale a ressalva de que, em sua primeira acepção, o termo imagem significa algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real. Note-se: trata-se de algo visualmente semelhante, um tipo de experiência visual que não é a experiência de um objeto ou pessoa real. Cf. Xavier (2005, p. 17).

A atribuição do “realismo” ao cinema se dá, segundo o teórico Jean-Claude Bernardet, em detrimento do desenvolvimento temporal da imagem cinematográfica, capaz de reproduzir o movimento, uma propriedade essencial à natureza, superando uma “simples” propriedade do mundo visível”¹². Nesse sentido, assevera, a base do grande sucesso do cinema é justamente a ilusão, que se impõe a partir de uma reprodução dissimulada da realidade e faz que o telespectador se identifique com o herói ou com o drama vivido pelos personagens e tenha a impressão de que é a própria vida que vê na tela¹³.

Verifica-se que um filme é composto pelo emprego orquestrado da imagem, do texto e do som, somados às técnicas de filmagem e montagem, a fim de proporcionar ao telespectador a sensação do movimento da vida. Durante muito tempo esta condição técnica favoreceu a ideia de que se tratava de uma arte neutra e objetiva que, sem intervenções ou deformações, apresentava-nos fragmentos da realidade. Esse juízo despreza o fato de que toda e qualquer produção humana é parcial, uma vez que está impregnada pela ideologia e intenção do autor, assim como das limitações de liberdade de expressão em tempos historicamente constituídos. Jean-Claude Bernardet acredita que as inúmeras formas¹⁴ de combinar os elementos de um filme para que ele desperte no telespectador determinadas sensações e/ou reflexões são historicamente compreendidas. As formas e as motivações que levam os grupos de cineastas a produzirem estes ou aqueles estilos de filmagem abarcam ideologias, especificidades sociais, assim como condições materiais de produção (BERNARDET, 1980).

12 A respeito da especificidade da linguagem cinematográfica, o teórico Ismail Xavier clarifica que o conjunto de imagens impresso na película corresponde “a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua. Este processo material de representação não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a de filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas”. Vide Xavier (2005, p. 19).

13 Bernardet afirma, ainda, que muitos esforços já haviam sido empreendidos a favor da representação da vida. Cientistas trabalharam durante séculos com a finalidade de reproduzir a realidade de modo a criar imagens em movimento, mas só o cinema realizou o sonho do movimento, da reprodução da vida. A “Sétima Arte” constituiria o artifício da burguesia (a arte da burguesia), haja vista que se baseia fundamentalmente no desenvolvimento técnico/científico, uma vez que é constituído por meio de engenhosas maquinarias e processos físico/químicos. Cf. Bernardet (1980).

14 Podemos exemplificar com a Escola Soviética que, fundamentada na seleção e montagem de cenas, trabalhou, principalmente nos anos 1920, com a propositura de um pensamento lógico. Em vez de utilizarem uma narrativa para contar uma história, seus adeptos sobrepunham figuras objetivando uma análise do espectador, ou seja, ao ver determinadas imagens sobrepostas o espectador deveria se colocar como o elo que traria sentido à obra e, assim, significar a relação entre esses planos isolados. Desse modo, a montagem com utilização de planos díspares devem engendrar espontaneamente, no telespectador, o elemento que as relaciona. Essa escola não reproduz o real. Ela produz ideias. As temáticas discutidas nas obras eram predominantemente políticas e visavam à legitimidade da Revolução Soviética. Cabe ressaltar que esta escola pretendeu criar uma forma de filmagem diferente da hollywoodiana. Para mais informações, ver Eisenstein (2002).

De modo que, segundo Jean-Patrick Lebel, as imagens e os sons do filme são fabricados a partir de imagens e sons reais. Assim, esses elementos da realidade (atores, instalações, praia, estradas) são o material a partir do qual vai ser criada uma realidade imaginária, que é a ficção do filme, e essa realidade não nos remete ao real, mas à ficção do filme. Desse modo, o historiador não deve fazer referência ao mundo real induzido pelo filme, mas sim se virar para a coerência interna do universo de ficção que nos é proposto pela obra.

Embora a configuração do cinema – a ilusão a partir da reprodução do movimento da vida – tenda a subverter a separação (física) entre telespectador e tela, de modo a carregá-lo para dentro dela e fazer que este, por algum momento, confunda arte e vida, é essencial constatar que o cinema é um discurso composto de imagens e sons que se põe, sempre, como um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora (XAVIER, 2005, p. 14). Nessa mesma direção, Michèle Lagny observa que, como regra geral:

A consciência da potência manipuladora da imagem assim como da organização narrativa, conduziu a se fazer, antes de tudo, uma análise ideológica dos filmes e em particular, a propósito de sua função de propaganda, ligada aos efeitos especiais, mas, sobretudo ao enquadramento e à montagem das imagens (LAGNY, 2009, p. 102).

O excerto atenta para a conduta analítica dos estudiosos que, por perceberem que o filme é um discurso construído a partir manipulação da imagem e da narrativa, voltam-se para a reflexão acerca do universo ideológico ao qual ele está submetido e da sua função social. Nesse sentido, reiteramos que a arte não é a realidade em si, mas uma forma de essencialidade subjetiva de uma realidade que emerge, incontestavelmente, da vida que a produziu. Para Georg Lukács, a arte, a ciência e o pensamento cotidiano constituem formas puras de reflexo da realidade que operam com as mesmas categorias, haja vista que estas são manifestações do ser social e, conseqüentemente, referem-se à mesma vida. Entretanto, arte e ciência se põem como formas superiores de consciência que surgem para responder às necessidades vitais postas pela vida e que retornam ao cotidiano para enriquecê-lo (FREDERICO, 2000).

Vê-se que a arte desponta da vida cotidiana para, em seguida, retornar a ela, de modo a produzir – nesse movimento – uma elevação na consciência sensível dos homens que, agora, enriquecidos pela experiência que os colocou em contato com o gênero humano, voltam ao cotidiano enxergando o mundo com outros olhos. Exemplo disso é o fenômeno da *catarse*, que permite restabelecer o nexos do indivíduo com o gênero. Nexos este que, na cotidianidade, fica enfraquecido, pois os homens encontram-se fragmentados e entregues à vida privada, à resolução dos problemas pessoais (FREDERICO, 2000).

Assim, a arte é uma forma superior de consciência que enriquece o homem no seu cotidiano, pois revela a consciência da realidade de uma forma única, intensificando o drama humano no seu mundo homogêneo, distinguindo-se, assim, da vida cotidiana, que nos oferece um mundo heterogêneo. Isto é possibilitado pelo trabalho do artista que centraliza as determinações da realidade – tendo o ser genérico do homem como primeiro plano – em uma totalidade intensiva, em um mundo próprio. Partindo dessa premissa, defende-se a autonomia da obra de arte que, depois de pronta, aparece-nos como:

Uma re-apresentação estruturada [que] surge como uma segunda imediaticidade [sendo a realidade a primeira]. O caráter fragmentado e caótico da realidade reaparece transfigurado como uma nova imediaticidade, uma unidade sensível de essência e aparência, conformando o “mundo próprio” da arte, um mundo que deixou de ser um indiferente em-si para tornar-se um para-nós: um mundo feito em conformidade com o homem (FREDERICO, 2000, p. 306).

A autonomia da arte possibilita ao seu receptor a concentração da atenção num único objeto e um mergulho nesse mundo “miniatural”, desprovido dos acasos e variáveis que geram as descontinuidades do cotidiano. Nesse momento, o indivíduo supera a sua singularidade e é posto em contato com o gênero humano (FREDERICO, 2000).

Retomando alguns aspectos essenciais da análise do objeto fílmico, uma colaboração importante para essa problemática é o trabalho de Marc Ferro¹⁵, para quem o estudioso de cinema deve partir da imagem, mas não deve tratá-la como mera ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber, que é o da tradição escrita. Ou seja, deve considerar as imagens como tais, assim como se valer de outras áreas de conhecimento para melhor compreendê-las. Ainda para esse autor, para que se efetue um estudo histórico do filme, uma análise de seus trechos, de planos, de temas que levem em conta o saber e a abordagem de diferentes ciências humanas não é suficiente uma apreensão concreta da obra. Faz-se necessário:

Aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa (FERRO, 1992, p. 87).

15 Marc Ferro, cuja produção contribuiu enormemente para essa historiografia, foi co-diretor da revista *Les Annales* e é mais conhecido nos meios acadêmicos por ter sido pioneiro, dentro do universo historiográfico, nas teorizações do estudo da chamada relação cinema/história. Com o objetivo de evidenciar as múltiplas interferências existentes entre o filme e a história, o pensador francês escreveu o clássico *Cinema e história* (FERRO, 1992, p. 86).

Nota-se a busca por desvendar diferentes nexos que constituem um filme e a confirmação de um olhar que também transita entre a obra e o que não é a obra, tal como o contexto histórico no qual ela se insere.

Apesar de considerar as observações do autor enriquecedoras, na medida em que chamam a atenção para as diversas relações entre filme e história, não julgamos procedente aplicar método de análise à obra, pois não cremos, como já afirmado, que exista um método *a priori*, uma “receita” analítica, mas, sim, que se deva proceder à problematização do objeto de estudo, no caso o filme, a partir de seus nexos constitutivos. Para isto, exige-se que o pesquisador se submeta às propriedades do objeto, problematizando-o e interrogando-o de modo a buscar nele as inquietudes de seu tempo. Deve procurar compreender as temáticas que ele aborda, como as trata e perceber que a forma como elas são tomadas denotam uma posição política que se põe socialmente. Dito de outra maneira, trata-se de esquadrihar a obra e perceber quais são os sujeitos sociais representados e porque eles o são dessa forma e não de outra e, acima de tudo, procurá-los na história a fim de compreender melhor essa arte que imita a vida. É atentar para a inserção da obra na produção cultural daquele momento para compreender a que ela serve (cultural e politicamente), qual sua função social e localizá-la nas contradições políticas existentes. Em afirmativa que caminha nesse mesmo sentido, mas mais especificamente em relação à análise das personagens e da trajetória contida na própria lógica filmica de *Bye bye Brasil*, Ismail Xavier clarifica a respeito da nossa pesquisa:

Os filmes têm uma estrutura narrativa, no caso do *Bye bye o Cacá* nos apresenta uma jornada. Essa jornada tem uma determinada estrutura, os personagens saem de um lugar e vão para outro. E, no caso, essa jornada tem um sentido meio alegórico porque não é só a história daquelas pessoas, aquelas pessoas representam algo. Essa representação que essas pessoas trazem, o Lorde Cigano, a Salomé e o caszinho, cada um deles representa coletividades: o caszinho é a representação do pessoal que sai da selva para Brasília, para a Capital, é uma nova geração com relação ao Lorde Cigano e à Salomé. Os mais velhos representam um Brasil, os mais novos representam esse novo Brasil (XAVIER, entrevista concedida para esta pesquisa, por meio eletrônico, em set./2009).

É necessária a reflexão acerca das coletividades representadas e da jornada vivida na trama filmica. Esses elementos despontam do universo filmico do nosso objeto e nos levam a refletir sobre a realidade daquele período. A saber, essas representações contidas no complexo do filme estão relacionadas com a sociedade que produz e a que recebe o filme, haja vista que o filme é, também, um produto cultural e, por isso, está umbilicalmente ligado à vida que o gerou. Desse modo, percebemos que contradições sociais engendram o universo da obra, de modo que a realização de um filme produz rivalidades, conflitos e lutas de influência que, de

maneira disfarçada ou aberta, afrontam, segundo a sociedade em questão, o artista e o Estado, o produtor e o distribuidor, bem como o autor e o realizador. A produção de *Bye bye Brasil* não esteve livre de discussões de caráter político e cultural: o exemplo mais claro disso foi o debate em torno do que se chamou de “Patrulhas Ideológicas”, designação cunhada por Carlos Diegues para definir aqueles indivíduos ou grupos que tentam colocar nas manifestações artísticas uma “camisa de força estética e ideológica”. Segundo nosso diretor, os membros desse “grupo de indivíduos da esquerda” ficavam “trancados num gabinete, tentavam corrigir o gosto do público brasileiro. E, pior ainda, a produção, a inspiração e realização dos diretores cinematográficos brasileiros” (BEIRÃO, 1978, p. 48).

Mas de que modo a arte circula experiências e ideias? Em *Arte poética* Aristóteles clarifica que a arte é *mimesis* (imitação) (ARISTÓTELES, 2003, p. 23). Mas esclarece que isso não significa tomá-la como uma cópia do real, uma construção imitativa passiva, mas como a reprodução dinâmica de destinos particulares. Elucidando a particularidade da *mimesis*, o autor adverte que não compete ao poeta narrar o que aconteceu, mas sim o que poderia ter acontecido, o possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Aí reside o caráter universal da arte: por plasmar o porvir, o possível, ela não se prende ao particular, ao acontecido, permitindo aos espectadores embarcar em aventuras afetivas genericamente humanas. Assim, o universal é o homem e a arte se universaliza na medida em que concebe os afetos dos homens.

Em consonância e desdobramento dessa problemática, assume-se aqui a propositura de que a arte é, ontologicamente, uma reprodução do processo mediante o qual o homem compreende a própria vida, com todos os problemas, todos os princípios vantajosos e todos os obstáculos que a determinam. Por decorrência, a arte não está separada da sua gênese – do mundo (ABENDROTH; HOLZ; KOFLER, 1969, p. 29).

Seguindo essa premissa, um filme não pode ser analisado como um ente à parte da vida que o gesta. Ele é indissociável da sociedade que o produz, pois, como produção humana teleológica (que perspectiva uma finalidade), o filme está atrelado às necessidades materiais e espirituais de determinado grupo humano, num momento específico de seu desenvolvimento. Refletir profundamente sobre uma obra cinematográfica é debruçar-se sobre o mundo que ela constitui, objetivando a efetiva compreensão de uma subjetividade que é dada por uma realidade político-econômico-social.

No que concerne à relação entre subjetividade artística e objetivação da obra, vale lembrar Lukács. Ao discorrer sobre a subjetividade estética e a categoria da particularidade, determina que os elementos singulares que estão contidos no interior da obra como

representação estão interconectados entre si e também são indissociáveis do seu criador enquanto ser social. Segundo o filósofo húngaro:

Quanto mais adquire concreticidade, na análise das questões singulares, o papel que tem na estética a categoria da particularidade, tão mais claramente se revela o fato de que não pode existir um só momento da obra de arte (...) que possa ser concebido independentemente do homem, da subjetividade humana (LUKÁCS, 1978, p. 192).

Com certa proximidade quanto a essas questões, o que não significa aderência a essa posição filosófica, Carlos Diegues afirma que, enquanto produto, o cinema é uma reprodução da sociedade: “a reprodução do que pensamos do mundo, nosso confronto com o que chamamos de real” (DIEGUES, 2004, p. 3). O cinema é compreendido como canal de expressão estético e obra de arte.

Isto posto, é importante frisar que, assim como toda e qualquer produção humana, a arte é histórica. Pertence a um ambiente, é socialmente construída e depende de concepções e fins particulares – o que nos leva sempre à necessidade de buscar a compreensão do objeto por sua historicidade. Dito de outro modo, a arte se configura como necessidade do espírito humano de compreender o seu mundo prático, exprime a relação entre o indivíduo e o mundo, sendo o ato de produzi-la uma necessidade que emana da interação do sujeito com o mundo exterior.

Se a obra é produto da subjetividade do autor – uma visão de mundo –, como, a partir dela, podemos apreender a realidade objetiva? Para responder a esta questão central, partimos da indicação precisa de que: “não é a consciência dos homens que lhes determina o ser; é, inversamente, o ser social que lhes determina a consciência” (MARX, 1986, p. 13). Ou seja, a subjetividade do ser/autor não está descolada da sua vida material, de sua sociedade. Parafraseando o filósofo alemão Karl Marx, os artistas não rompem da terra como os cogumelos, eles são, sempre, frutos de sua época e é do seu povo que extraem as seivas mais preciosas e as menos notáveis para exprimi-las nas obras de arte. A subjetividade que produz as ideias estéticas das obras é a mesma que constrói as estradas e os prédios com as mãos dos operários (MARX, 1986, p. 8). Desse modo, a produção artística, a consciência do artista, a inspiração, assim como tantos outros elementos que circunstanciam as obras de arte, são antes determinados socialmente. A obra é a exteriorização da alma do indivíduo que se inquieta com a vida. No entanto, ele não domina todos os aspectos desta, pois muitas características – tanto no conteúdo como na forma – fogem do controle e da consciência do autor. A obra é determinada socialmente e toma seus contornos a partir das possibilidades concretas historicamente postas.

Procuramos levar em conta todas essas questões quando da investigação do filme *Bye bye Brasil*. Assumimos, aqui, a perspectiva marxiana da análise imanente como a possível para trazer à superfície a essencialidade do objeto em foco. Descarta-se a adoção de um método, enquanto um conjunto de normas estabelecidas *a priori*, através do qual o investigador confronta o seu objeto de estudo. Seguir esse propósito implica, assim, partir da própria obra como um mundo em si com a tarefa de investigá-la, com o intuito de encontrar os diversos graus e as diversas conexões no seu interior. Apenas depois de tracejado esse caminho é que se pode expor adequadamente o movimento real. Deve-se, ainda, considerar o autor fruto de seu tempo, de maneira que seu pensamento, suas preocupações ou mesmo as soluções estão intimamente vinculadas às necessidades sociais de sua época. Isto é, elas não podem ser descoladas da realidade que as gerou.

Reafirmamos que este trabalho pretende descortinar o filme a partir de uma análise imanente da própria obra, que quer apreendê-la internamente, em suas formas e conteúdos, suas temáticas, as relações com o período em que foi produzida e com as condições políticas, econômicas e sociais de sua produção. Isso significa que é necessário apreender o objeto de pesquisa a partir de seu universo constitutivo e investigar sua determinação e função social, isto é, investigar a obra a fim de procurar nela as determinações sociais de sua produção e sua função na sociedade. Entende-se que todo filme é produto e produtor social e por isso transpira a vivência dos homens e serve genuinamente à história.

Isto posto, cabe, agora, a exposição dos resultados de nossa análise, que organizamos do seguinte modo:

O Capítulo I: *Chão Histórico-Social de Bye Bye Brasil* versa sobre o universo de criação do filme, procurando a gênese e os desdobramentos históricos que germinaram dessa produção filmica: evidencia-se a trajetória de vida e artística de Carlos Diegues – seu autor –; a descrição do filme; informações acerca do dia a dia da sua realização; a contraposição entre idealização e realização da obra a partir da análise do roteiro original; o público que atingiu e o modo como foi vista e refletida no momento de seu lançamento.

O Capítulo II: *Bye Bye Brasil e os Dramas Humanos Típicos da Modernização Brasileira* constitui-se da análise imanente da obra cinematográfica em questão. Trata-se de buscar a historicidade do filme a partir da compreensão do seu interior. São tratadas temáticas como: a caracterização das personagens, a representação da miséria brasileira, a migração, a integração nacional via meios de comunicação e o enaltecimento exacerbado à cultura estrangeira. Todas essas reflexões se centrarão na busca pela compreensão da particularidade

da modernização brasileira. Assim, ponto nevrálgico desse capítulo é responder à seguinte questão: de que maneira *Bye bye Brasil* expressa a nossa modernização?

O Capítulo III compreenderá a reflexão acerca da função social da obra. Perseguiremos os debates político-culturais que compunham a atmosfera da época, a saber, a inserção de artistas – antes comprometidos com um pensamento de esquerda – na indústria cultural. Contaremos com algumas cartas escritas por Carlos Diegues para tracejarmos suas posições em diferentes momentos da vida cultural do país. Assim, buscaremos responder à seguinte pergunta: como *Bye bye Brasil* responde ao embates estéticos e políticos que lhe estavam subjacentes? Na sequência, veremos um pouco sobre a vida de Carlos Diegues e do momento de produção de *Bye bye Brasil*.

I - CHÃO HISTÓRICO-SOCIAL DE *BYE BYE BRASIL*



1.1 - Carlos Diegues: um Cineasta do Cinema Brasileiro Moderno

O cinema é uma produção que conta com a participação de diferentes trabalhadores: diretores, roteiristas, atores, fotógrafos, contrarregras, entre outros. Entretanto, quando um filme é realizado, de modo geral, é creditado ao seu diretor, que costuma carregar o ônus ou as glórias da produção. É ele quem plastifica as ideias e torna vivo o roteiro, por isso é o grande maestro dessa arte – seu autor. Mas, o que é um autor? Se atentarmos ao sentido literário, remeteremos seu trabalho à função de um escritor, inventor, criador de um sistema, aquele que fez alguma coisa, produtor de uma obra de ciência, de literatura ou arte ou até, segundo a definição dada pelo dicionário francês *Nouveau Larousse Illustré*, Deus, aquele que é a causa primeira (BERNARDET, 1994, pp. 9-12).

Arnoux defende a ideia de que, sem margem para dúvidas, o autor do filme é o diretor (*metteur en scène*), haja vista que, mesmo quando não responsável pelo roteiro, quase sempre assume a filmagem, a montagem e orienta o fotógrafo, ou seja, o diretor assume múltiplas funções: monta a equipe e direciona o trabalho dos outros realizadores, de modo a construir um “todo”, o filme. E, assim, “infunde seu sangue à obra que só respira através dele, ele a anima com o mais puro de si mesmo” (ARNOUX *apud* BERNARDET, 1994, p. 11).

Em 1921, o ensaísta e realizador Jean Epstein aplica o termo “autor” a cineastas. Em 1924 é contundente ao falar em “autores de filmes”. Mas é com a atuação de um grupo de jovens críticos de *Cahiers du Cinéma*¹⁶, a partir de 1950, que esta noção se torna fecunda na crítica cinematográfica. Este grupo pretendia distinguir o cinema autoral do conjunto da produção cinematográfica para elevá-lo à categoria de obra de arte e, assim, livrá-lo das amarras da indústria cinematográfica, destacando o papel decisivo do autor individual sobre a equipe¹⁷. De acordo com Ismail Xavier,

No momento em que, sob o domínio de uma estética da expressão individual, a indústria de cinema é acusada de antiartística devido à padronização e impessoalidade de seus produtos, esta atitude crítica manifestou-se numa direção particular: uma política de valorização de cineastas particulares ou de filmes particulares, apontados como, essencialmente, algo mais do que manifestações das tendências do sistema. Um episódio de larga repercussão na crítica mundial foi a adoção desta atitude por parte dos *Cahiers du Cinéma* na década de 1950, em sua chamada *Politique des Auteurs*, responsável por uma certa avidez em descobrir coisas notáveis e marcas de um estilo pessoal nos filmes americanos (XAVIER, 2005, p. 44).

16 *Cahiers du Cinéma* é uma revista francesa sobre cinema criada em abril de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Joseph-Marie Lo Duca. A revista surgiu quando alguns críticos e escritores de cinema da época decidiram expressar suas ideias e se tornar diretores. Informação disponível em: <<http://www.cahiersducinema.com>>, acessado em 24 ago. 2010.

17 Para uma visão mais aprofundada acerca do desígnio de autor para o diretor de cinema, ver Bernardet (1994, pp. 9-12).

Essa tendência incidiu sobre o cinema brasileiro que, no início dos anos de 1960, via a política de autor como componente de um dos nossos mais significativos movimentos culturais, o Cinema Novo. Ao pensar essa característica no cinema brasileiro, o diretor em tela declara que:

No Brasil, somos mais parecidos com a tradição do cinema europeu do pós-guerra, em que o diretor é o autor do filme, o que, em certos países, como a França, é até reconhecido por lei. Nessa tradição, trazida para o Brasil nos anos 60 por minha geração de cineastas, é o diretor quem tem a última palavra no roteiro, no elenco, na equipe técnica, no acabamento do filme (DIEGUES, 2004, p. 61).

Não podemos, todavia, reduzir essa política a um mero reflexo da tendência internacional, haja vista que “aqui, a valorização do autor vinculava-se ao problema chave de uma cultura nacional e uma postura francamente anti-industrial” (XAVIER, 2005, p. 44). Ou seja,

Embora de um certo modo, os “novos cinemas” do Terceiro Mundo tenham surgido na esteira dos “novos” movimentos europeus – neorrealismo, *nouvelle vague* –, sua política estava bem mais à esquerda do que a de suas contrapartes europeias. Os manifestos de 1960 e 1970 valorizavam um cinema alternativo, independente e anti-imperialista mais preocupado com provocação e militância do que com a expressão autoral ou com a satisfação do público consumidor (SHOHAT; STAM, 2006, p. 356).

Verifica-se que esses manifestos não se contrapõem apenas a Hollywood, mas também às tradições comerciais de seus países, tidas como “colonizadas”, “burguesas” e “alienadas”.

Prosseguindo na reflexão, Carlos Diegues avalia que o peso do diretor era ainda maior no cinema brasileiro da década de 1970. Uma curiosidade que pode testemunhar essa importância é o fato do nosso diretor aparecer como “figurante” na maioria de seus filmes daquele período. Vemos essa aparição como uma assinatura da obra de arte. Isto não implica que o diretor tenha controle de todos os aspectos da produção do filme, mas a certeza de que ele lança no seu trabalho os seus sentidos, com todas as contradições que isso possa trazer. Sobre esse aspecto, nosso diretor admite que se sente tal como um maestro “regendo o solista fotográfico, o coro dos atores e me esforçando para executar uma boa peça” (*apud* Autor desconhecido, 12 ago. 1979).

Sustentamos, assim, a pertinência de trazer um pequeno perfil biográfico do diretor e autor de *Bye bye Brasil*, Carlos Diegues. Este maestro do cinema nascido em Maceió, Alagoas, em 19 de maio de 1940, é filho do antropólogo Manuel Diegues Jr.¹⁸. A influência

18 Manuel Diegues Jr. foi professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e atuou como membro do Conselho Federal de Cultura (CFC), órgão criado durante o regime militar que era responsável pela administração da cultura nacional.

do pai – que, nas palavras do filho, era conservador nos atos e moderno nas leituras – foi decisiva para sua formação e, particularmente, para seu gosto pela “identidade brasileira”.

O pai foi o primeiro a lhe relatar sobre o Brasil e a lhe fornecer bases para o conhecimento do território geográfico e humano que constitui nosso país. Incentivava-o a ler e cobrava o entendimento das leituras feitas. A sua leitura de infância e adolescência foi a literatura brasileira, sobretudo a modernista. Acerca dessa opção, o autor esclarece que é preciso lembrar que não havia, naquele momento, uma tradição de cinema brasileiro, sendo assim, o balizamento cultural possível com relação às raízes brasileiras fora dado pela literatura e pela música (DIEGUES, 2004, p. 18).

No que concerne à sua relação com a sétima arte, esta começou ainda na infância, pois aos seis anos mudou-se com sua família de Maceió para Botafogo, no Rio de Janeiro, e como a mãe do diretor não o deixava sair do bairro, uma das poucas alternativas era ir ao cinema:

Tudo o que aprendi de importante na minha vida, aprendi primeiro vendo filmes. Conheci desde a história da humanidade – e, como eu comecei pelo cinema americano, a humanidade falava, portanto, inglês – até os mínimos hábitos da vida, o cotidiano de gente que eu nem conhecia (DIEGUES, 2004, p. 13).

Carlos Diegues teve uma formação católica. Estudou no Colégio Santo Inácio, dirigido por jesuítas. Foi nesse colégio em Botafogo que conheceu seu amigo e futuro companheiro de profissão Arnaldo Jabor. Foi lá também que iniciou suas atividades culturais.

Pode-se afirmar que a arte mudou o rumo de sua vida. Aos 16 anos, o seu pai o convidou para o seu primeiro programa de adulto: ir ao Theatro Municipal ver a estreia da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. Além disso, no mesmo ano, o cineasta assistiu a *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, filme que despertou seu interesse pela realidade brasileira:

Vi *Orfeu da Conceição* chorando do início ao fim. Ao colocar o mito de Orfeu de Eurídice numa favela, Vinícius falava da realidade brasileira de maneira poética. No filme de Nelson, era esse mesmo mundo que me aparecia novamente, agora de uma forma mais realista e politizada. Pensei logo que era aquilo mesmo que eu queria fazer, ainda não sabia como (DIEGUES, 2004, p. 15).

Rio, 40 graus, de Nelson Pereira dos Santos, é o filme mais emblemático desse período, considerado um divisor de águas do cinema brasileiro, haja vista que inaugurava um cinema realista, afinado com os problemas socioeconômicos brasileiros e que serviu de inspiração para o Cinema Novo. O realismo expresso nessa obra e em muitas que a sucederam

é produto do êxito mundial alcançado pelo neorealismo italiano¹⁹, que impressionou os cineastas brasileiros por demonstrar a possibilidade de fazer cinema num contexto de intensas contradições sociais (a Itália destruída pela Segunda Guerra Mundial), pela premissa humanista dos diretores que, em meio às dificuldades técnicas, conseguiram retratar a condição de vida da classe trabalhadora italiana com filmes de plena significação social. A proposta de um novo tipo de produção, artesanal, que priorizava o conteúdo fílmico em detrimento do refinamento técnico, rápido, com temas nacionais, barato, feito por equipes pequenas e, preferencialmente, fora dos estúdios, enquadrava-se na precária realidade cinematográfica brasileira, tal como na acalorada década de 1950 (LEITE, 2005, pp. 92-3).

Para que possamos compreender melhor a atuação política e cultural desses jovens, tracemos um breve panorama histórico-político-econômico da década de 1950. Cabe ressaltar que o pós-guerra na América Latina foi marcado pela estagnação do desenvolvimento industrial. A volta dos bens de consumo dos países industrializados (que passou a dominar o mercado latino-americano) e a reconstrução das fábricas europeias (que acarretou na carência de bens de capital no mercado mundial) impossibilitaram aos latinos competirem em pé de igualdade com as nações imperialistas. Com isto, ao final da guerra os países reassumiram o seu papel na economia mundial: os países latino-americanos, como produtores de mão de obra barata, matérias-primas e alimentos e os países industrializados como produtores de todos os dispositivos e bens culturais que definiam a modernidade.

Concomitantemente, vivia-se nos Estados Unidos o período de caça às bruxas, no qual se defendia o capitalismo de livre mercado e via-se com maus olhos qualquer tipo de nacionalismo econômico latino-americano, assim como todo e qualquer ato subversivo, imediatamente associado ao comunismo. Leandro Konder lembra que a década de 1950 foi marcada por calorosos debates a respeito dos possíveis destinos a serem tomados pela política brasileira: proteger as riquezas do país e sua economia da cobiça “imperialista” ou abrir a economia para um mercado “hegemonizado” por “forças estranhas” aos interesses nacionais brasileiros²⁰. Essa preocupação embasou uma corrente historiográfica dessa década, a qual foi

19 O neorealismo foi um movimento cinematográfico germinado na Itália após a Segunda Guerra Mundial. Nesse momento, os cineastas assumiram posições críticas em relação aos problemas sociais do pós-guerra e reagiram contra os esquemas tradicionais de produção. A renovação ocorreu na temática, na linguagem e na relação com o público. A experiência neorrealista causou enorme impacto sobre as demais cinematografias, sobretudo as latino-americanas. Assim, ao deslocar a dramaturgia para a realidade, esses filmes apresentam, segundo José Carlos Avellar, “histórias calcadas em fatos reais como se realidade fosse (digamos assim) um cinema natural e espontâneo, um filme antes do filme. O cinema já está lá, direto e vivo na realidade, basta fotografá-lo em movimento” (AVELLAR, 2010).

20 O autor clarifica que nem as campanhas nacionalistas eram “inventadas” pelos comunistas brasileiros, nem a orientação “anti-imperialista” deles era “ditada” pela União Soviética. Em verdade, a repercussão dessas ideias

designada nacional-desenvolvimentista. Destaca-se, nessa linha, a atuação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb)²¹, que, no seu quadro inicial, propunha-se a contribuir para a edificação de uma ideologia do desenvolvimento nacional, preocupada com as aspirações da classe trabalhadora (KONDER, 2001, p. 362).

É oportuno pontuar que a *Carta-Testamento* deixada pelo presidente Getúlio Vargas, em 1954, na qual ele denunciava a ação de empresas estrangeiras poderosas no agravamento da crise econômica brasileira, foi um dos fatores que fortaleceram essas tendências “nacionalistas”. A partir daí, houve uma vigorosa confluência de comunistas, trabalhistas e socialistas moderados na defesa do “nacionalismo” (KONDER, 2001, p. 366).

Já é sabido que a primeira metade da década de 1950 (correspondente basicamente à Presidência de Getúlio Vargas) foi marcada pela projeção de um padrão de acumulação fundado na expansão do setor produtor de bens de produção. Para Francisco de Oliveira e Mazzucchelli, este padrão não surgiu de uma avivada ideologia nacionalista, e sim da submissão à necessidade da economia mundial que, em decorrência da Grande Depressão e da Segunda Guerra Mundial, promoveu uma ruptura da economia nacional com o capital internacional, abrindo espaço para a afirmação da expansão industrial (OLIVEIRA; MAZZUCHELLI, 1977, p. 113).

Fundamentalmente, o financiamento nessa fase de acumulação de capital se deu a partir da manutenção da política cambial, tentando-se utilizar os mecanismos da transferência de excedentes do setor agroexportador para o industrial, da nacionalização dos setores básicos do Departamento I (eram descartados o recurso do endividamento externo e o capital estrangeiro de investimento) e, por fim, a contenção relativa do salário real dos trabalhadores. O estratagema dessa expansão fundava-se na ideia de que a acumulação de capital privado teria como haste o setor público, já que haveria a transferência de parte do excedente via preços subsidiados dos bens e serviços produzidos pelas empresas estatais. Esse excedente seria assegurado pelo próprio aumento da produtividade do trabalho no setor produtor de bens de produção, o que implicava a “virtual” diminuição de preços do capital constante do setor privado da indústria (OLIVEIRA; MAZZUCHELLI, 1977, p. 114).

nacionalistas provinham de contradições internas que se difundiam em setores significativos da população brasileira ante a ação das corporações, das grandes empresas e do governo estadunidense com relação ao nosso país. Nesse sentido, as denúncias dessa política “imperialista” (dos Estados Unidos com relação ao Brasil) era acolhida e ganhava apoio na medida em que as pessoas constatavam que aquele país tirava proveito de privilégios e muitas vezes atuava predatoriamente (cf. KONDER, 2001, p. 366).

21 Acerca dos intelectuais que o Iseb reunia, podemos citar: Álvaro Vieira Pinto, Roland Corbisier, Nelson Werneck Sodré, Guerreiro Ramos, Cândido Mendes de Almeida, Hélio Jaguaribe, Adroaldo Junqueira Aires, Evaldo Correa Lima, Miguel Reale, Alexandre Kafka, Roberto Campos e padre Augusto Magne.

Esse padrão de acumulação não chegou a efetivar-se, pois encontrou alguns obstáculos para sua execução. Com relação ao financiamento, externamente, era exequível somente quando se expandiam as exportações agrícolas e/ou quando melhoravam os termos de intercâmbio. Internamente, a apropriação de excedentes do setor exportador era sua principal fonte de financiamento. Isso gerava uma contradição, pois, ao mesmo tempo em que era primordial transferir parte do excedente da produção agrícola (cafeeira) para o industrial, fazia-se mister preservar a rentabilidade da empresa agroexportadora, já que ela se punha como único meio de pagamento internacional. Outro entrave a esse projeto foi a limitação das receitas fiscais desencadeadas pela nacionalização do setor de bens de produção, pois, isentas de pagamentos de impostos, as empresas nacionais aumentavam o parque produtivo, mas não as receitas fiscais do Estado. No que concerne ao caráter político, a aliança com os assalariados obstaculizou a utilização da inflação como fonte de recursos (OLIVEIRA; MAZZUCHELLI, 1977, p. 115).

Com o apoio dos herdeiros políticos de Vargas, em 31 de janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek (JK) e João Goulart foram empossados, respectivamente, como presidente e vice-presidente da República. Com certa estabilidade política, os anos JK trouxeram um clima de otimismo que foi embalado por altos índices de crescimento e pela construção de Brasília. Kubitschek governou enfatizando a necessidade de promover “desenvolvimento e ordem”. De modo geral, esses objetivos eram compatíveis com os das Forças Armadas. O presidente tratou de atender às reivindicações específicas da corporação militar no plano dos equipamentos e vencimentos, manteve (tanto quanto possível) o movimento sindical sob controle e indicou militares para alguns postos governamentais estratégicos. Sua política econômica foi definida no Plano de Metas, dividido em seis grandes grupos de atuação e preocupação: energia, transportes, alimentação, indústria de base, educação e a construção de Brasília²². Pode-se inferir que o governo JK foi marcado pelo incentivo direto à industrialização com base em investimentos de capitais estrangeiros, o que redundou em significativos favorecimentos aos capitais internacionais. Essa trajetória de desenvolvimento marcava a garantia, aos países hegemônicos, da produção de bens de capital, da tecnologia e da centralidade financeira, em consonância com a nova divisão internacional do trabalho. Nesse sentido, Francisco de Oliveira aponta que a industrialização das economias periféricas:

22 O projeto de lei para a construção de Brasília foi aprovado em setembro de 1956, apesar da forte resistência da UDN, que alegou que a iniciativa era demagógica e que resultaria em mais inflação e no isolamento da sede do governo. Entretanto, em 21 de abril de 1960, Juscelino Kubitschek inaugurou solenemente a nova capital. Cf. Fausto (2006, p. 237).

Entrava na divisão do trabalho do mundo capitalista como uma nova forma de expansão desse sistema, elevando-se do antigo patamar de produtores de matérias-primas *versus* produtores de manufaturas para produtores de manufaturas de consumo *versus* produtores de manufaturas de bens de produção (OLIVEIRA, 1977, p. 83).

O que se observa é que a política econômica juscelinista efetivou-se como uma reorientação das pretensões de Getúlio Vargas: a industrialização promovida pelo governo voltou-se para a produção de bens duráveis de consumo, e não para a produção de bens de capital, como era o projeto varguista, que intentava a fundação das bases para uma expansão industrial mais equilibrada entre os três departamentos básicos (OLIVEIRA, 1977, p. 82). Nesse sentido, as propostas e ideologias nacionalistas perderam terreno para o “desenvolvimentismo”.

Esse novo padrão de acumulação assentou-se numa expansão sem precedentes do chamado Departamento III da economia. Francisco de Oliveira e Mazzucchelli asseveram que esta configuração de acúmulo de capitais reunia todas as condições de inviabilidade, haja vista que, historicamente,

O Departamento I da economia nacional – como, de resto, de qualquer outra economia dependente – situa-se fora do circuito interno da acumulação: situa-se no interior das economias centrais e, nas economias dependentes, são as exportações, sobretudo primárias, que cumprem o papel de financiar as compras de bens de produção (OLIVEIRA; MAZZUCHELLI, 1977, p. 117).

Desse modo, para alavancar o Departamento III, cujas dimensões excediam a capacidade de produção interna daquele Departamento I (parcialmente esboçado e quantitativamente insuficiente), foi restabelecida a relação centro-periferia mencionada na citação. Todavia, tal restabelecimento tinha como obstáculo a inflexibilidade do crescimento das exportações primárias nacionais e, no que tangia à busca de soluções para este percalço, foi adotado como opção política o recurso ao capital estrangeiro sob forma de investimento direto (OLIVEIRA; MAZZUCHELLI, 1977, p. 118).

O cerne da política “desenvolvimentista” juscelinista consistia na incitação da instauração no país de empresas imperialistas. Assim entrou basicamente todo capital destinado à indústria automobilística, construção naval e outros setores contemplados no Plano de Metas. A economia nacional se viu amplamente desfavorecida e a população prosseguiu na condição desumana de miséria. Avaliando o governo JK, Caio Prado Jr. afirma que:

Foi certamente o mais entreguista, e nunca a economia brasileira assistiu a tamanha orgia imperialista. Para comprová-lo, basta observar o estado em que a política do senhor Kubitschek deixa a economia e as finanças do país

depois do seu “desenvolvimento” de 50 anos em cinco apenas. (...) O que vemos são todas as principais e mais rendosas atividades econômicas brasileiras ocupadas e exploradas ou inteiramente, ou em proporções apreciáveis, por grandes empreendimentos internacionais (PRADO JR., 1960).

Caio Prado profere ácidas críticas ao modelo de desenvolvimento tentado por Kubitschek, taxando-o de “entreguista”. Ainda para este autor, esse governo não demonstrava uma visão muito clara do que entendia como desenvolvimento. Certamente, afirma, não poderia ser a simples instalação de trustes no país e o seu sucesso comercial, pois que o desenvolvimento deveria ter sentido e conteúdo que primassem pela “elevação do nível de vida desta parcela considerável da população do país que antes vegeta do que vive humanamente” (PRADO JR., 1956, p. 3). Assim, o autor vê sentido no desenvolvimento econômico apenas se efetivado de modo integrado ao progresso social. Por decorrência, o ponto de partida de um programa de desenvolvimento econômico seria unir os indivíduos para o trabalho eficiente e produtivo, possibilitando-lhes condições de trabalho que eles não possuem (SOUZA, 2009, p. 252).

Alguns problemas cercaram o governo JK, dentre os quais destacamos os que se concentravam nas áreas interligadas ao comércio exterior e às finanças do governo: o orçamento federal apresentou crescentes déficits atrelados aos gastos para sustentar a industrialização e para a construção de Brasília. Este quadro veio acompanhado de um avanço da inflação que decorria, dentre outros fatores, dos gastos governamentais, do crédito fácil concedido ao setor privado e da compra de café por meio de emissões de papel-moeda para sustentar o preço em declínio. Em julho de 1958, Lucas Lopes (ministro da Fazenda) e Roberto Campos (presidente do BNDE) elaboraram um plano de estabilização da economia que tentava tornar compatíveis os combates à inflação e ao déficit público aos objetivos do Plano de Metas. O Plano provocou reações contrárias, pois nenhum grupo social se dispunha a perder o mínimo em troca da estabilidade, embora todos esperassem que alguém aceitasse pagar o ônus por ela (FAUSTO, 2006, p. 240).

Foi durante o governo JK, em 1959 – então com 19 anos – Carlos Diegues prestou vestibular para a Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro, onde estudou direito em uma época na qual não havia escolas de cinema no Brasil. Essa vivência foi marcante e suas lembranças deste período lhe causam certa saudade, pois, naquele final de década, o diretor conheceu e se relacionou com moços que mais tarde viriam a fundar o

Cinema Novo²³. Foi nesse âmbito social, entre os candidatos a advogado, que conheceu um grupo de jovens que também admiravam o cinema (David Neves, Arnaldo Jabor, Paulo Perdigão, entre outros), que se juntaram para fundar um cineclube. Constituíram, segundo o diretor, a primeira geração de esquerda católica, uma raridade no Brasil daquela época. Era um momento de politização, sobretudo pelo movimento da esquerda católica, via Juventude Universitária Católica (JUC), que mais tarde viria a se tornar a Ação Popular (AP)²⁴.

As eleições de 1960 se aproximavam e, em abril do mesmo ano, Jânio Quadros, após ter sido eleito governador de São Paulo, era lançado candidato por um pequeno partido e com o apoio do jornalista Carlos Lacerda. Em outubro de 1960, Jânio chegou ao poder amparado pela oligarquia financeira e pelas forças que derrubaram Getúlio Vargas em 1954. Trata-se, entre outras, da União Democrática Nacional (UDN) e da Cruzada Democrática – corrente militar ligada à UDN. Sua política econômica não foi menos “ameaçadora e entreguista” que a do governo precedente. De acordo com Caio Prado Jr., Quadros demonstrou que daria continuidade à política econômica de JK logo que ascendeu à Presidência e promoveu a liberação do câmbio, mediante a Instrução 204, cujo objetivo era,

Através da elevação do câmbio de custo, das restrições às importações, da desvalorização da moeda, com o conseqüente ou pelo menos esperado estímulo às exportações (...) aumentar as disponibilidades cambiais do país. E pretende isso com que objetivo final? Proporcionar ao país recursos com que fazer frente a seus encargos financeiros no exterior. E que encargos são esses? São, na sua maior e principal parte, os juros, as amortizações, os lucros, *royalties* etc. com que o Brasil remunera, direta ou indiretamente, as operações das empresas estrangeiras estabelecidas no país com suas filiais mais ou menos confessas ou disfarçadas em empresas brasileiras ou semibrasileiras (PRADO JR., 1961, p. 5).

O presidente governou sem contar com uma base política de apoio. Enquanto o PSD e o PTB dominavam o Congresso, a UDN se queixava da prática do presidente de quase não consultar os líderes partidários antes de tomadas de decisões e se preocupavam com sua simpatia pela reforma agrária. Além disso, Lacerda passara-se para a oposição, martelando suas críticas a Quadros com a mesma veemência com que o apoiara (FAUSTO, 2006, p. 242).

23 Conforme observa o próprio Carlos Diegues, o movimento do Cinema Novo tinha como característica primeira o propósito de fazer cinema no e sobre o Brasil. Esses cineastas acreditavam que falar sobre o país poderia ser frutífero para a humanidade e, com uma estética própria, contestavam o modelo comercial hollywoodiano, modernizando o cinema brasileiro (cf. DIEGUES, 2004, p. 29).

24 O percurso da AP pode ser entendido a partir da afinidade entre “romantismos revolucionários” manifestos no cristianismo de esquerda, no guevarismo e em certo desenvolvimento do maoísmo, todos valorizando a ideia de um povo relutante à modernização capitalista (cf. RIDENTI, 2000, pp. 210-1).

O governo estava desestabilizado quando, em 25 de agosto de 1961, após articulações de Lacerda, Quadros renunciou à Presidência da República. Em verdade, sua renúncia era uma tentativa frustrada de voltar ao governo com poderes plenos. No momento da renúncia, João Goulart (vice-presidente) estava visitando Hong Kong e, ao retornar, encontrou sérias oposições para assumir o cargo máximo do país (SOUZA, 2009, pp. 252-4).

Começava mais uma disputa pelo poder. Em conformidade com a Constituição, quem deveria assumir era o vice-presidente João Goulart. Entretanto, a posse foi suspensa por pressões de setores militares que viam nele a encarnação da “República sindicalista” e a brecha pela qual os comunistas chegariam ao poder. Os ministros militares – marechal Odílio Denys (Exército), almirante Sílvio Heck (Marinha) e brigadeiro Grün Moss (Aeronáutica), bem como o jornalista Carlos Lacerda, sob o subterfúgio da segurança nacional (combate ao comunismo), não queriam que Goulart tomasse posse. Para evitar o consequente desgaste que as manifestações sociais trariam às Forças Armadas, foi instituído o parlamentarismo. Para a cientista social Argelina Figueiredo naquele momento a democracia foi mantida pelo fato de os conservadores se assegurarem de que seriam capazes de manter sob controle o rumo e o ritmo das “reformas de base”²⁵; assim, o regime parlamentarista se mostrou como a solução institucional mais conveniente (FIGUEIREDO, 1993, p. 187).

Instituído o parlamentarismo, o Congresso colocou brevemente no governo o presidente da Câmara dos Deputados Ranieri Mazzilli. Na continuidade, certos nacionalismos defendidos por algumas lideranças políticas e as solicitações dos trabalhadores chocavam-se com os interesses imperialistas; a luta pela reforma agrária e pela lei de remessas de lucros feriam os interesses da burguesia ligada ao capital internacional, radicalizando a luta de classes no país (SOUZA, 2009, pp. 255-6).

O momento que antecedeu o golpe, na política brasileira, foi demasiadamente conturbado, com incessantes crises que desestabilizaram o país e o colocaram próximo de lutas armadas. Pode-se considerar o aumento das contradições econômico-sociais reveladas na progressiva aceleração do processo inflacionário como fundamento das crises que irromperam naqueles anos. Entretanto, essa instabilidade não encaminhou o país na direção da superação dessas contradições, mas sim da resolução da pendência no âmbito político: a garantia do poder presidencial de João Goulart (SOUZA, 2009, pp. 256). Em 1963, de fato,

25 Faziam parte das reformas de base, entre outras medidas, a lei de remessa de lucros e a reforma agrária. A primeira se constituía numa medida pela qual as empresas estrangeiras teriam direito de remeter para fora dividendos de até 10% do capital que introduzissem no Brasil. Mas eram forçadas a deixar aqui os capitais ganhos no país, que seriam destinados aos capitais nacionais. No que concerne à reforma agrária, esta consistia em introduzir na Constituição o princípio de que a ninguém é lícito manter a terra improdutiva por força do direito de propriedade (cf. RIBEIRO, 2010).

Jango recuperou os plenos poderes, o que redundou na vitória dele e dos grupos que haviam lutado por este propósito. A partir daí, a postura de Jango, a de adiar as reformas prometidas, demonstrou que aquela luta política era destituída da finalidade de suprimir as contradições da vida econômica e social brasileira.

Verifica-se que, no início dos anos 1960, democracia e reformas de base eram tidas como objetivos políticos opostos, dada a maioria conservadora no Congresso, que vivia constantes disputas. A coalizão radical pró-reformas adotou uma estratégia maximalista que desconsiderava a via de negociação no interior do Parlamento. Não visualizava motivos para fazer concessões e adiar suas demandas, haja vista que contava com o alargamento da representação parlamentar, via eleições de outubro de 1962, e com a oportunidade da restauração do presidencialismo. Esse grupo vinculava a restituição dos plenos poderes de Goulart ao programa de reformas, o que alavancava um comprometimento deste com o programa. Em meio às lutas pela reforma, já esvaziadas de seu conteúdo renovador, Goulart havia escolhido uma estratégia “avessa ao risco”, assegurando-lhe poder, ainda que limitado (FIGUEIREDO, 1993, p. 188).

Diante da inexistência de um desenvolvimento efetivo, nossa vida política se viu distanciada das questões que realmente interessavam, tais como a do reajuste salarial e da reforma agrária; esta última estava reduzida a agitações e voltada tão-somente à distribuição de terra. Constata-se a inviabilização de uma política que interessasse à classe trabalhadora no sentido de solucionar os problemas que constroem o desenvolvimento da vida das forças populares (SOUZA, 2009, p. 259).

Notabiliza-se uma conjuntura social que trazia como imperativo a participação política, sobretudo dos jovens. Carlos Diegues estava inserido nessa juventude estudantil carioca, grupo que se mostrava veementemente preocupado com os problemas da realidade brasileira, nos seus mais diversos âmbitos. Dentre essas preocupações era notória a inquietação com o Brasil enquanto nação e com a cultura brasileira diante das imposições da estrangeira. Nesse contexto é que Diegues foi eleito presidente do diretório acadêmico da Faculdade de Direito da PUC-RJ, cujo movimento estudantil vivia grande fervor. Essa efervescência política gerava uma grande atividade cultural, o que levou Diegues e seus amigos a fundarem um cineclub, onde, inclusive, realizaram-se os primeiros shows de Bossa Nova (BARCELLOS, 1994, p. 38).

Nesse clima, nosso diretor atuou como jornalista dos extintos *Diário de Notícias* e *Última Hora* para se manter. Além disso, contava com a ajuda financeira do pai e gozava de bolsa de estudos. Em 1960, aceitando o convite de Paulo Alberto Monteiro de Barros, mais

conhecido como Artur da Távola, dirigiu o jornal *O Metropolitano*, órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes (UME) do Rio de Janeiro. Na condição de diretor do jornal dava voz aos seus companheiros de cinema que se punham como fervorosos defensores de uma cinematografia genuinamente nacional.

Com relação ao modo como esse grupo via a sétima arte, Carlos Diegues destaca que a sua principal influência foram os filmes da *Nouvelle Vague*, que iluminou a vida daqueles jovens, proporcionando reflexões sobre um novo modo de fazer cinema: “com a câmera na mão, luz natural, atores desconhecidos, a realidade das ruas” (DIEGUES, 2004, p. 27). Ao rememorar a atmosfera social daquele frutífero fim da década de 1950 e início da seguinte, o autor lembra que era notória, principalmente nos meios estudantis, a ebulição cultural e a riqueza das produções teatrais, musicais e literárias, mas que o cinema, em particular, era a grande novidade: “acho que foi a primeira vez na história do país que gente tão jovem se metia a fazer filmes, de uma maneira inteiramente nova, sem tentar copiar a Europa ou Hollywood” (DIEGUES, 2004, p. 24).

Nesse mesmo período, o grupo do qual Carlos Diegues fazia parte, juntamente com outros estudantes e militantes de esquerda, formou uma das origens do Centro Popular de Cultura (CPC)²⁶, que defendia a edificação de um Brasil mais justo e democrático, a autonomia nacional e a promoção de reformas estruturais que levassem em conta os interesses das classes populares.

O CPC, fundado em 1961, era fruto do Teatro de Arena, mais especificamente da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, cuja utilização de linguagem direta, cartazes, *slides* e números musicais facilitava a absorção dos conteúdos pelo público. Ao final da temporada de exibição da referida peça, Carlos Estevam Martins, Leon Hirszman e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) propuseram à direção da União Nacional dos Estudantes (UNE) a realização de um curso de filosofia ministrado pelo professor José Américo Mota Pessanha. Nesse momento, Vianinha saiu do Teatro de Arena e fundou o CPC, pois, segundo ele, “o Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação” (VIANNA *apud* GARCIA, 2004). Desse modo, o CPC seria uma tentativa de suprir as limitações do Teatro de Arena. A ideia era fazer que a arte, de modo geral, circulasse e chegasse à classe trabalhadora:

26 Para Jalusa Barcellos, o CPC – que, de início, foi um departamento de agitação e propaganda cunhado com a “generosidade, a pureza e a disposição para o sonho que caracterizam a juventude” – fora criado por Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins e potencializada por Aldo Arantes, então presidente da UNE, que abriu possibilidades objetivas de ampliação do movimento estudantil em todo o território nacional com a criação da UNE Volante, que tinha como premissa a tese de que “a reforma universitária passava necessariamente pela reforma das instituições nacionais como um todo” (BARCELLOS, 1994, pp. 7-10).

A formação de um numeroso elenco que permitia a montagem simultânea de duas ou mais peças, levando o teatro a fábricas, escolas, faculdades, clubes da capital e do interior do Estado, sem prejuízo do funcionamento normal do teatro, contribuindo assim para a difusão da arte cênica em meio às mais diversas camadas do nosso povo (GARCIA, 2004).

Para Miliandre Garcia havia um arranjo de sistemas teóricos e políticos de pensadores e estadistas na produção teórico-prática do CPC²⁷ que foi realizada, em grande parte, não sobre a leitura direta da obra de cada um dos referidos autores, mas sobre uma interpretação favorecida pelos intelectuais do Iseb. Posteriormente, com o contato direto de estudantes e artistas com tais obras, esse quadro foi sendo alterado. Sob essa perspectiva pode-se analisar o conceito de alienação associado à ideologia do nacionalismo como sustentáculo para as múltiplas reflexões acerca da “cultura popular” nos anos 1960. Assim,

Ao definirem como sinônimos popular e nacional, os intelectuais e artistas do CPC incorporaram a versão de Roland Corbisier, membro do Iseb, sobre a relação alienação–colonialismo/dependência/subdesenvolvimento *versus* desalienação–metrópole/independência/desenvolvimento. Nesse sentido, o livro *Formação e problema da cultura brasileira* teve suas principais teses reproduzidas e assimiladas por Carlos Estevam Martins, Nelson Lins de Barros e Ferreira Gullar, entre outros (GARCIA, 2004).

Carlos Diegues participou da fundação desse centro cultural no Rio de Janeiro, um fato que merece atenção, pois se efetivou aí um espaço profícuo às discussões acerca de cultura popular. A esse respeito, o autor em tela infere a importância do dominicano francês frei José Cardonel, que abriu as possibilidades de teorização da cultura popular embasado na formação política de Santo Inácio (BARCELLOS, 1994, pp. 7-38).

Na Universidade de Brasília acontecia um movimento parecido com o relatado, mas sob a coordenação do Partido Comunista (PC). Naquele momento, teorizava-se politicamente o encontro dos comunistas com os católicos de esquerda. A intenção dessa aliança foi colocada claramente na PUC-RJ, o que gerou um grande escândalo. No entanto,

Havia clareza da necessidade de uma frente de esquerda, de uma frente popular, política, que em Pernambuco já tinha acontecido através do Arraes e que a gente tentava fazer também no Rio. Havia, independentemente, com toda a clareza, consciência da necessidade de “descolonizar” a cultura brasileira, de tentar encontrar o caráter nacional e popular da cultura brasileira. Acho que essas duas palavras são chaves para se entender o que estava se passando. Depois, a partir disso, tudo era diferença. Tanto que o CPC explodiria antes de terminar o seu primeiro ano de existência (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994, p. 40).

O diretor em análise, apesar de reconhecer a importância de sua atuação na formação do CPC e de ter sido um de seus diretores, afirma que não era um típico “cepecista”, pois se

27 A exemplo de Hegel, Husserl, Mannheim, Marx, Engels, Lênin, Stálin, Mao Tse-tung, Che Guevara, Lukács e Sartre.

tornou dissidente nos primeiros meses por não concordar com a posição hegemônica (dentro do CPC) da instrumentalização da cultura/arte como braço da luta política²⁸.

No CPC, em 1961, Diegues dirigiu seu primeiro filme profissional²⁹, *Escola de Samba Alegria de Viver*, episódio do longa-metragem *Cinco vezes favela*. As críticas cepecistas aos episódios deste filme ilustram divergências de posição desses grupos culturais (cepecistas e os cineastas que viriam a formar o Cinema Novo) diante da função social das obras de arte na sociedade brasileira. Essas divergências fizeram emergir um debate público entre os cepecistas Estevam Martins, Vianinha e Ferreira Gullar e os futuros cinemanovistas Carlos Diegues, Arnaldo Jabor e Glauber Rocha. Nosso diretor relata que chegou a ser expulso de algumas reuniões, pois as tensões levavam à crença, de um lado, de que a esquerda católica era pequeno-burguesa e, de outro, de que, para o CPC, os fins justificavam os meios (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994, p. 49).

Para nosso diretor, no entanto, essa convivência foi uma “belíssima” experiência de solidariedade, de seriedade: “O CPC foi um Carrefour. Dali saiu tudo. (...) Acho que nós aprendemos, junto com a lição da generosidade, uma outra coisa: como é possível ser realista e, ao mesmo tempo, ter ideais” (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994, p. 49). Realistas na compreensão do que era a realidade brasileira em 1960 e imbuídos de ideais que buscavam a configuração de “outra” realidade, mais humana. Esses jovens acreditavam que era necessário “descolonizar” o cinema nacional, levar imagens críticas acerca da sociedade e expressar, por meio da linguagem cinematográfica, a vida dos brasileiros. Pode-se considerar *Cinco vezes favela* o promotor do rompimento com o CPC e impulsionador do movimento do Cinema Novo.

No que tange a esse movimento, podemos dizer que a cinematografia brasileira encontrou com ele sua identidade e sua época de ouro. De modo geral, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pela busca de novos caminhos para a sétima arte brasileira e pela luta por produções independentes, pelo público, pela sobrevivência do cinema nacional e por produções que refletissem a respeito dos problemas que grassavam na sociedade, levando os cineastas a deflagrarem movimentos de cunho artístico e político. O Cinema Novo e os ideais que o impulsionaram estão intrinsecamente relacionados à obra de Carlos Diegues, já que este se fez cineasta dentro desse processo de construção de uma cinematografia nacional.

28 Aspecto que retomaremos no Capítulo III desta dissertação, quando da discussão mais aprofundada acerca dos embates culturais promovidos pela elite intelectual e artística brasileira em tempos de ditadura militar.

29 Antes desse período, em colaboração com David Neves e Affonso Beato, ele realizara três curtas-metragens. Para o leitor interessado, os registros acerca de todos os filmes dirigidos por Carlos Diegues encontram-se disponíveis no sítio da Cinemateca na rede mundial de computadores, pelo endereço: <<http://www.cinemateca.com.br/>>.

O movimento do Cinema Novo, originado a partir de curtas-metragens produzidos no final da década de 1950 e início da de 1960, almejou uma nova propositura artística, corporificada num cinema que refletisse o país e a cultura original que aqui se fazia. Nas palavras de Nelson Pereira dos Santos,

O Cinema Novo representou a descolonização do cinema, como a que tinha acontecido antes com a literatura. Por isso, há influência da literatura nordestina, dos anos 30, de Jorge Amado, Graciliano. E não podemos esquecer os nossos paulistas, como Oswald e Mário de Andrade. A música (...), a pintura brasileira foi a vanguarda da descolonização, que deu mais essa coisa de reconhecer a verdadeira face do povo brasileiro (SANTOS *apud* RIDENTI, 2000, p. 90).

Os objetivos que conduziam o grupo de cineastas envolvidos nesse movimento, segundo Glauber Rocha, grande mestre e amigo de Carlos Diegues, eram os de construir uma produção interessada nas questões sociais, políticas e econômicas locais, assim como promover uma ruptura com as imposições do mercado cinematográfico mundial, que, por sua vez, sofria as imposições de potências imperialistas (ROCHA, 2004, p. 101).

Um dos maiores obstáculos que inviabilizavam os projetos destes cineastas era o fato de o mercado cinematográfico ser por demais oneroso; dava-se, assim, uma cruel restrição aos artistas, que viam seus projetos barrados. A seleção de filmes financiados acabava sendo feita dentro de parâmetros mercadológicos e ideológicos. De outro lado, via-se a produção em larga escala de filmes estadunidenses, que, principalmente no período da guerra fria, efetivaram-se de modo a propagandear seus valores de dominar o mercado cinematográfico mundial. Para Ella Shohat e Stam,

As condições difíceis em que os cineastas do Terceiro Mundo trabalham são bastante desconhecidas de seus colegas do Primeiro Mundo. Além dos baixos orçamentos, das taxas de importação sobre os materiais e dos custos de produção, eles também se confrontam com mercados mais limitados e menos ricos. Além disso, precisam competir com os filmes estrangeiros luxuosos e de orçamentos altos que são despejados sem “cerimônias” em seus países. Essas diferenças na produção inevitavelmente se refletem tanto na ideologia como na estética dos filmes (SHOHAT; STAM, 2006, p. 368).

Por isso, o grupo defendia a atuação de cineastas independentes que realizassem suas produções dentro dos meios possíveis, a baixo custo e em pouco tempo – “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Acreditavam que a luta deveria ser estética, econômica e política, de modo que os cineastas independentes deveriam se transformar também em produtores e distribuidores para, assim, livrarem-se das amarras econômicas e políticas que lhes eram impostas. Dessa forma, seria necessário que o conceito de produtor capitalista fosse transformado pelo de *produtor criador*, isto é, um profissional especializado em

organizar a produção de um filme em termos de participação e igual aos outros técnicos e artistas especializados; o contato entre o produto/filme e o exibidor seria estabelecido de forma direta; as organizações de distribuição, por sua vez, deveriam ser controladas e postas a serviço dos novos produtores. A partir daí, do desenvolvimento nacional das produções, é que se tornaria possível a evolução de uma cinematografia internacional capaz de enfrentar em quantidade e qualidade o cinema estadunidense. Para tanto, seria também necessário que os cineastas independentes fossem firmes na sua decisão de fazer um cinema novo do ponto de vista estético/ético. Portanto, através de uma ação internacional qualitativa, o cinema poderia ser um instrumento revolucionário tão eficaz quanto o instrumento político de colonização que era o cinema norte-americano (ROCHA, 2004, p. 3).

Este movimento fez frente às políticas mercadológicas de seu tempo, buscando sempre a soltura das amarras impostas pelas práticas imperialistas de outros Estados nacionais, assim como do descaso com as produções locais. Para Shohat e Stam, o Cinema Novo, “ao buscar uma linguagem apropriada para as condições precárias de um país de Terceiro Mundo, capaz de construir uma visão construtiva e desalienante da experiência social, subverteu as hierarquias burocráticas da produção convencional” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 368).

Hoje, ao falar do movimento estético e político do Cinema Novo, o diretor elucida que seu programa consistia em três objetivos: mudar a história do Brasil, a história do cinema e a história do mundo. E, para isso, o grupo acreditava na

Grande contribuição que o Brasil tinha a dar à humanidade e à civilização, o que ocorreria através de nosso cinema, em nome de um povo original, revolucionário, cheio de imaginação. Contestávamos o modelo hollywoodiano, puramente comercial, dramaticamente convencional. (DIEGUES, 2004, p. 29)

Na concepção de Shohat e Stam, esses diretores reescreveram suas próprias histórias, tomando controle das próprias imagens e falando com suas próprias vozes, propondo “contraverdades” dentro de uma perspectiva anticolonialista. Esse processo se deu de modo a rejeitar o luxo relativo do cinema comercial anterior, de modo que esses diretores construíram “alegorias do subdesenvolvimento” e tornaram a própria escassez “um significante” (SHOHAT; STAM, 2006, pp. 358-367).

Decorre que, em março 1964, o golpe militar atingiu o cinema no momento de sua plena ascensão: tratava-se do apogeu do Cinema Novo em sua proposta original. Em um momento de sua explosão criativa, surgiram filmes como *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964). Com estilos diferentes, esses filmes demonstravam a solução encontrada pelo “cinema de autor” na afirmação de sua participação

na luta política e ideológica em curso na sociedade. O estudioso de cinema Ismail Xavier afirma que a luta da esquerda pelas reformas de base

Define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nessas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução (XAVIER, 2001, p. 51).

O confronto entre os partidários das reformas de base e os conservadores foi tratado no cinema a partir de filmes voltados para o campo, críticos à fome e à seca do Nordeste. Esse confronto político teve seu desenlace com o golpe militar. Nelson Werneck Sodré lembra que a ditadura paralisou esse combate, mas que, por decorrência do prestígio conquistado por essas ideias, o próprio golpe afirmou-se reformista. Dissimula o que denunciava a impossibilidade da confissão de sua verdadeira finalidade: conter o desenvolvimento das reformas. Os golpistas anunciavam que as reformas preconizadas pelos nacionalistas tinham cunho socialista, com o objetivo de difundir o medo e neutralizar parte da popula o diante do golpe (SODRÉ, 1967, pp. 229-33). Para esse autor, houve uma deform o na maneira como setores mais radicais da esquerda olharam para elas, haja vista que:

Os pretensos ultrarrevolucion rios, padecendo de erro esquerdista, desprezavam-nas pelo que elas não continham; a rea o as combatia com a acusa o apoiada também no que elas não continham. Mas a rea o operava coerente e conseqentemente, sabia o que pretendia.   duvidoso que os esquerdistas tivessem, ao desprezar as reformas, a mesma consciência. (...) Elas não satisfaziam os que sofriam de esquerdismo, não os contentavam de forma alguma; desejavam altera es radicais, muito mais profundas. E, por isso, não lutavam por elas. (SODRÉ, 1967, p. 230)

Assim, segundo o autor, os “esquerdistas” não se empenharam na luta em prol das reformas, mas os imperialistas trataram de cerce -las. Em verdade, as reformas não tinham caráter socialista, mas apenas sentido democrático geral. Tratava-se de um programa pensado dentro dos limites capitalistas da sociedade brasileira. Entretanto, conforme Sodré, elas significariam o avanço para o processo revolucionário: “vitoriosas, corresponderiam a liquidar a domina o imperialista em nossa economia, a liquidar o poder dos latifundiários como classe,   amplia o da base democrática do poder” (SODRÉ, 1967, p. 231).

Em pensamento que converge com essa proposi o de Sodré, Darcy Ribeiro avalia que o Brasil se defrontava com duas vertentes. A primeira era a das “reformas de base”, que se empenhava em abrir perspectivas para um tempo fundado numa prosperidade advinda da economia rural e da mobiliza o da economia urbana, ampliada por outras reformas em marcha. Na vertente oposta, colocava-se a rea o, “em união sagrada para a conspira o e o

golpe”, objetivando a manutenção da “velha” ordem. Nesse sentido, aponta que o país vinha se construindo:

Confiante como nunca em sua capacidade de transformar-se para superar o atraso e acabar com a pobreza, quando sobreveio o golpe militar de abril de 1964. O que queríamos era alargar os quadros sociais, para que mais brasileiros tivessem empregos em que progredissem por seu esforço, para que todos comessem todos os dias, para que cada criança tivesse oportunidade de completar seu curso primário. Vale dizer, aquilo que é progresso e modernidade para nações civilizadas. Tudo dentro da democracia e da lei (RIBEIRO, 2010).

Cabe ressaltar que o Brasil vivia a iminência do golpe militar desde a posse de JK. Vivenciara-se, na política brasileira, um campo de disputas acerca dos caminhos que deveriam ser percorridos pelo país no seu processo de modernização. Processo este que viu seu desfecho com o golpe de 1964, que fez opção pelo “prolongamento do passado colonial”, como clarifica Caio Prado Jr.:

É, em linhas gerais, a continuidade e projeção futura desse Brasil, prolongamento do passado, que se abriu como perspectiva em seguimento ao golpe de 1º de abril de 1964 e com o predomínio nele, que logo se impôs, dos mais retrógrados setores dele participantes. Foi-se ainda mais longe que anteriormente, abafando gradativamente e eliminando pela violência e o terror não somente a ação, mas ainda qualquer voz divergente, em particular aquelas capazes de representar as forças de renovação, isto é, as populares, maiores interessados na remodelação das velhas estruturas e reconstrução delas sobre novas bases voltadas para a libertação do país de suas contingências coloniais herdadas do passado, tanto as econômicas (a dependência e subordinação ao sistema internacional do imperialismo) como as sociais, os baixos níveis materiais e culturais da massa da população brasileira. Libertação essa que representaria a outra perspectiva acima referida, e que tão vivamente contrasta com as forças conservadoras que lograram se impor (PRADO JR., 1978, p. 240).

Em consonância com esse pensamento está a narrativa do golpe militar feita por Carlos Diegues em carta a seu pai, de 19 de abril de 1964. Nesta correspondência, escrita três dias antes de nosso diretor partir para Paris – naquele momento tudo havia se acertado para que nosso diretor viajasse para tratar de um filme –, ele informa ao pai acerca de um acontecimento fundamental que havia ocorrido na ausência deste: o golpe militar. De início, Diegues apela para que as diferenças entre eles não os impeçam de conversar a respeito das mudanças ocorridas e da situação política do país:

Papai, nossas ideias nem sempre coincidem, no essencial, estivemos em discordância frontal – o senhor, um católico liberal, e eu, um socialista. Mas sempre foi possível dialogarmos, pois dois motivos facilitavam isso: respeito pela opinião do outro e a certeza da honestidade e dos bons fins de nossas ideias e atividades. Pois bem, mais do que nunca é preciso dialogar agora. (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964)

Para o cineasta em tela o golpe se processava como um “pesadelo”, que “aconteceu de repente, com a força dos sonhos ou da morte”. Não era sua pretensão discutir “o governo Jango ou a sua autenticidade”, pois estava ciente dos exageros e erros do “espírito aventureiro” que levaram ao comício da Central do Brasil³⁰ e ao caso dos marinheiros³¹. Todavia, ponderava a certeza de que no meio daquelas agitações havia pessoas que queriam realmente “um Brasil mais justo, uma sociedade mais igual, um povo menos infeliz” – e que em nome disso lutavam com “honestidade, com dedicação, com espírito aberto ao progresso, à história e ao futuro”. Segue narrando o golpe:

Pois bem, em 48 horas, um bando de generais se apossou do país, o impôs ao ridículo de republiqueta, assumiu o poder, massacrou estudantes, operários, camponeses, invadiu lares, prendeu homens dignos ao lado de malfeitores comuns, arremessou-se contra a segurança de todos em nome de uma segurança fictícia. Em nome da liberdade, instituiu-se alguma coisa em que essa não passa nem pela porta. Em nome da democracia impediu e proibiu que se externassem opiniões. Cassaram mandatos, impediram governadores, praticamente fecharam o Congresso e, com ele, mais claramente, instituições públicas e privadas. Isso nos revolta. Não só a nós, que temos ideias diversas às que motivaram a “revolução”, como a toda pessoa de bom senso. E essas são milhares, as que acreditaram num primeiro momento nas boas intenções dos generais. (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964)

Assim, para Carlos Diegues a finalidade do golpe militar era, justamente, eliminar por completo a participação política das classes populares, e em especial abafar os movimentos reivindicatórios dos trabalhadores, especialmente greves e protestos coletivos em geral. Nosso diretor também observa a falsa “roupagem” vestida pelos militares, que se autoproclamavam

30 No Comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, João Goulart realizou um famoso discurso anunciando as reformas de base e a necessidade de uma nova constituinte: “Meus patrícios, a hora é a hora da reforma, brasileiros, reforma de estrutura, reforma de métodos, reforma de estilo de trabalho e reforma de objetivo para o povo brasileiro. Já sabemos que não é mais possível produzir sem reformar, que não é mais possível admitir que esta estrutura ultrapassada possa realizar o milagre da salvação nacional, para milhões e milhões de brasileiros, da portentosa civilização industrial, porque dela conhecem apenas a vida cara, as desilusões, o sofrimento e as ilusões passadas. O caminho das reformas é o caminho do progresso e da paz social. Reformar, trabalhadores, é solucionar pacificamente as contradições de uma ordem econômica e jurídica superada, inteiramente superada pela realidade dos momentos em que vivemos. (...) Sem reforma constitucional, trabalhadores, não há reforma agrária autêntica. Sem emendar a Constituição, que tem acima dela o povo, poderemos ter leis agrárias honestas e bem intencionadas, mas nenhuma delas capaz de modificações estruturais profundas” (*apud* SILVA, 1975).

31 A revolta dos marinheiros ocorreu entre os dias 25, 26 e 27 de março de 1964 por decorrência do não atendimento de reivindicações como melhor tratamento por parte dos oficiais e reformulação do regulamento disciplinar, assim como da prisão de alguns diretores da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil (AMFNB) – entidade que tinha por finalidade lutar pelas demandas sociais dos marinheiros, cabos e soldados da Marinha de Guerra do Brasil. A anistia concedida por João Goulart aos marinheiros rebelados serviu de justificativa para que os oficiais da Marinha aderissem ao golpe militar, pois que, segundo os oficiais, a hierarquia, pilar das Forças Armadas, havia sido corrompida (cf. MENDES JR., 2010).

defensores da segurança, da liberdade e da democracia. Em verdade, o golpe foi defendido pelos seus principais mentores com a justificativa da ameaça “comunista” que se revelaria nas demagógicas atitudes do presidente João Goulart, que por essa via almejava conquistar o respaldo popular. Estava-se, na concepção de Diegues, em pleno regime de força fascista em que a democracia e a liberdade estavam circunscritas aos que eram acordes com os ditadores. No lugar da verdadeira liberdade, estavam postas a “arbitrariedade”, a “vingança pessoal”, a “pusilanimidade”, a “delação” e a “traição”: “operário não tem direito a reivindicação, estudantes não podem se reunir senão nas salas de aulas (...), funcionários vão sendo sumariamente detidos, milhares e milhares de pessoas são presas diariamente” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964). Via-se, aos poucos, voltar o que para ele estava deixando de existir: a subserviência aos Estados Unidos como sinônimo de independência externa e reforma agrária como sinônimo de comunismo:

Meus amigos mais próximos não têm sofrido, diretamente, muito. Em relação aos artistas eles foram mais brandos, achando-nos com certeza inofensivos. Mas outros sofreram muito. Todos, praticamente, que estavam no serviço público, foram demitidos – Cesar, Aldo, Betinho, Paulo Alberto etc. E hoje, a não ser os do cinema mesmo, que não sofreram perseguições, encontram-se ou presos, ou asilados, ou foragidos, perseguidos como a própria encarnação do mal. E é assim que eu vejo, com a nostalgia do poeta alemão que viu Hitler subir ao poder, que “as melhores cabeças da minha geração rolaram” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964).

Avalia, entretanto, que ele e seus amigos estavam “atônitos, entocados e incapazes de uma mínima reação”. A ocasião o levou a reler *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e a pensar acerca das histórias que os “amigos mais velhos” contavam das prisões e das perseguições daquele tempo. Diante disso tudo, nosso diretor alega estar horrorizado, “menos por medo do que por não acreditar que ainda fosse possível, no Brasil, a volta de tais métodos, de tais ideias, de tais processos desumanos e incríveis” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964). E, assim sendo,

Nossas vidas ficam nas mãos de meia dúzia de generais. Até quando? Não sei. Acho que vamos entrar num período muito negro de nossa história e até que tudo isso passe muita coisa vai acontecer. Eles cometeram violências demais para que não haja uma reação de quem as sofreu. Particularmente, sou contra responder à violência com a violência. Sempre me mantive a favor de processos democráticos e nunca acho justificável a rebeldia armada, a morte de irmãos, o escorrimento do sangue de tantos brasileiros. Mas como convencer os usurpados disso? Neste momento, não tenha dúvida, deve haver centenas de camponeses e homens da cidade armados, dispostos a reagir. O que vai acontecer? Só Deus sabe. (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964)

Notabiliza-se que, a partir de abril de 1964, uma nova conjuntura política incidiu diretamente no trajeto do Cinema Novo, exigindo dos cineastas respostas, redefinições de caminhos. Aparecia, de um lado, a inquietação por fazer um diagnóstico, uma atualização política frente ao golpe: *O desafio* (Saraceni, 1965), *A derrota* (Mário Fiorani, 1967), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). E, de outro, a averiguação de realidade e da consciência política, ou passividade política, do povo. Era o caso do gênero de documentário, como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) ou até de obras que abordavam, embora com tom menos agressivo, os mesmos temas da militância pré-64: sertão, favela, pobreza, migração e marginalismo, a exemplo de *A grande cidade* (Diegues, 1966). Nessa conjuntura política, Carlos Diegues fez três longas-metragens – *Ganga Zumba* (1964), *A grande cidade* (1966) e *Os herdeiros* (1969) – que são filmes característicos daquele período cheio de sonhos, inspirados em utopias para o cinema, para o Brasil e para a própria humanidade. Concomitantemente, ele continuava trabalhando como jornalista e escrevendo críticas, ensaios e manifestos cinematográficos em diferentes publicações.

Em decorrência da participação na resistência intelectual e política à ditadura militar, o diretor em pauta deixou o Brasil em 1969, indo viver primeiro na Itália e depois na França, na companhia da cantora Nara Leão, então sua esposa. No que tange à sua experiência no exílio, o autor avalia que não foi herói, apesar de também ter sido vítima da ditadura, pois, para ele, toda a sociedade fora vitimada, sobretudo quem se relacionava com a produção cultural. Embora Diegues não tenha sido torturado, foi obrigado a prestar vários depoimentos em Inquéritos Policiais Militares (IPM) e na Censura Federal. Por duas ou três vezes ficou lá, sob a pressão dos militares, mas adverte que nem dá para chamar isso de prisão, diante do que aconteceu com tantas outras pessoas, muito mais imoladas do que ele. Todavia, o diretor correu riscos, já que escondeu alguns amigos. Exilou-se para evitar complicações maiores (BARCELLOS, 1994, p. 49).

No exílio, em 1970, conheceu Jean Renoir, que lhe perguntou sobre o Brasil. Quando Carlos Diegues contou-lhe os horrores da ditadura, o “mestre” lhe sugeriu:

Mas assim que você puder voltar ao seu país, volte e faça os filmes passíveis de serem feitos. Um dia, isso que está acontecendo em seu país vai acabar, e é preciso que o cinema brasileiro sobreviva, porque nesse dia o seu povo vai precisar dele, para se ver nas telas. (DIEGUES, 2004, pp. 34-5)

O cineasta voltou em 1971, nos temidos *anos de chumbo*, e dirigiu o documentário – acerca da preparação da Seleção Brasileira de Futebol para uma competição – *Receita de futebol* e, já em 1972, realizou *Quando o Carnaval chegar*. Trata-se de uma alegoria política,

em plena ditadura Médici, quando não se podia falar francamente sobre o governo. Assim como *Joanna Francesa* (1973), seu filme seguinte, embora muito diferente do anterior, também correspondia ao espírito de um cinema do possível (DIEGUES, 2004, p. 34).

Ao filmar *Joanna francesa*, no interior de Alagoas, deparou-se com uma situação que o inquietou: a população local assistindo a Flávio Cavalcanti, de *smoking*, apresentando seu programa no Rio de Janeiro. Nessa noite surgiu a ideia de fazer um filme sobre as transformações que estavam ocorrendo no país. O autor assevera que a semente inicial que gera qualquer filme é a vida, pois “o cinema não surge do nada, nem se podem fazer bons filmes de costas para o mundo” (DIEGUES, 2004, p. 55). Assim, passou a realizar *Por todos os caminhos do mundo* que, na verdade, foi o germe de *Bye bye Brasil*.

Em seguida produziu o curta-metragem institucional *Cinema Íris* (1974), que celebra o centenário do aclamado cinema carioca, e *Aníbal Machado* (1975), um curta-metragem que trata da vida do escritor de mesmo nome.

Em 1976, dirigiu o filme que, segundo ele próprio, “se aproveita da abertura política para anunciar, em sua exuberância e otimismo, os últimos dias do autoritarismo e a volta da alegria democrática”³²; refere-se a *Xica da Silva*³³, um de seus maiores sucessos populares no país. O filme foi visto, revisto e muito discutido: aclamado por grande parte do público e severamente criticado por alguns especialistas do cinema, por ser “comercial” e não expressar os problemas sociais e políticos do Brasil daquele momento.

Por decorrência das severas críticas e cobranças, Diegues, em entrevista a Póla Vertuck, iniciou um caloroso debate acerca das “patrulhas ideológicas” de certa esquerda brasileira. Para ele, com o fim da ditadura e o surgimento de novos cineastas no Brasil, o Cinema Novo havia perdido o sentido de ser. A polêmica cultural ganhara novos contornos, ideias novas. Fiel amigo de Glauber Rocha até a morte deste, em 1981, Diegues formou com ele uma frente polêmica para a defesa da liberdade de criação. Foi nesse período de “redemocratização” do país e renovação do cinema brasileiro que ele realizou *Chuvas de verão* (1978) e *Bye bye Brasil* (1979), dois grandes sucessos.

Em 1978 o autor colocou no papel aquela sua ideia, iniciada durante as gravações de *Joanna Francesa*. Nosso cineasta a depositou em uma página datilografada e a levou para

32 Informação disponível no sítio virtual oficial do diretor de *Bye bye Brasil*, acessível pelo vínculo: <<http://www.carlosdiegues.com.br>>, acessado em 10 mar. 2010.

33 *Xica da Silva*, filme que despertou uma polêmica ferrenha no âmbito da direção das produções culturais brasileiras, tem duração de 114 minutos e foi produzido e lançado entre 1975 e 1976. A história é a seguinte: no século XVIII o português João Fernandes de Oliveira é enviado a Arraial do Tijuco no Brasil para assumir a função de contratador e organizar a exploração de diamantes. É recebido pelo intendente e pelo sargento-mor, dono da escrava Xica da Silva por quem se apaixona perdidamente e com quem vive uma conturbada história de amor. Cf. <<http://www.cinematca.com.br/>>, acessado em 28 fev. 2010.

Lucy Barreto que, associada à produtora Lucíola Vilella, aceitou produzir o que estava naquela folha. O passo seguinte foi viajar pelo Brasil, junto com seu amigo roteirista Leopoldo Serran³⁴, pesquisando a história, a composição dos personagens do filme, visitando os lugares onde ele deveria se passar. A produção de *Bye bye Brasil* se prolongou até o final do ano subsequente (DIEGUES, 2004, p. 49).

A repercussão de *Bye bye Brasil* possibilitou uma visibilidade que rendeu a Carlos Diegues uma série de convites para dirigir filmes no exterior, que não foram aceitos por considerar sua matéria-prima o povo brasileiro, fonte inesgotável de assuntos a serem tratados (Autor desconhecido, 1980).

Em 1981, Diegues foi convidado para ser membro do júri no Festival de Cannes – honra que, antes dele, só outro brasileiro havia experimentado, o poeta Vinícius de Moraes (depois desta data, também Jorge Amado, Sonia Braga e Hector Babenco participaram como jurados neste festival)³⁵.

Em 1984, concretizou o épico *Quilombo*, uma produção internacional comandada pela Gaumont francesa, um velho sonho de seu realizador. O diretor em pauta lembra que, nessa época, as discussões acerca da produção cinematográfica brasileira giravam em torno da viabilidade da Embrafilme. Diegues reconhecia seu papel histórico positivo, mas defendia uma mudança de modelo imediata, que fosse capaz de acompanhar a abertura da economia brasileira e o fim da ditadura militar. Mais uma vez, o diretor se encontrava no centro de uma polêmica que desaguaria, segundo ele, na verdadeira catástrofe que foi o governo de Fernando Collor de Mello para a cultura e, especialmente, para o cinema brasileiro. Antes da ascensão de Collor, mas já na fase crítica da economia cinematográfica do país, ele realizou dois filmes baratos, de transição e crise, respectivamente, *Um trem para as estrelas* (1987) e *Dias melhores virão* (1989).

Essa “catástrofe” no governo Collor, assinalada pelo diretor, decorre do fato de a produção anual de cinema no Brasil ter caído de cerca de 100 filmes (no final dos anos 1970) para três ou quatro (no começo dos anos 1990). Em tempos difíceis, Diegues realizou, em parceria com a TV Cultura, *Veja essa canção* (1994), além de trabalhar com comerciais, documentários, videoclipes.

34 Leopoldo Serran, nascido em 1942, iniciou a carreira de roteirista em 1963, com o filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues. Os dois ainda trabalharam juntos em *A grande cidade* e *Bye bye Brasil*. Escreveu roteiros de Bruno Barreto, Arnaldo Jabor, Miguel Faria Jr., Murilo Salles e Sérgio Rezende, entre outros. De seus muitos trabalhos realizados para a TV, destacamos *Carga pesada*, da Rede Globo. Cf. Diegues (*apud* CAMARGO, 2004, p. 31).

35 Informação disponível no sítio oficial do diretor de *Bye bye Brasil* na rede mundial de computadores, pelo vínculo: <<http://www.carlosdiegues.com.br>>, acessado em 10 mar. 2010.

Promulgada a nova Lei do Audiovisual³⁶, o cinema brasileiro viveu a fase de “retomada” da produção, propiciada pela viabilidade dessa lei. Assim, *Tieta do Agreste* (1996), *Orfeu* (1999) e *Deus é brasileiro* (2003), adaptações de grandes obras da literatura e do teatro nacionais, figuram entre os filmes brasileiros de maior público desse momento. Em 2006, fez *O maior amor do mundo*, com roteiro original escrito apenas por ele. Nesse mesmo ano lançou o show e o documentário *Nenhum motivo explica a guerra*, que conta a história do grupo cultural AfroReggae (o documentário foi dirigido em parceria com Rafael Dragaud).

Em 2009-10, Carlos Diegues trabalhou no projeto *5x favela – agora por nós mesmos*, que retoma o início de sua carreira, quando, como vimos, em 1961, cinco jovens cineastas de classe média, oriundos do movimento estudantil universitário, realizaram o filme *Cinco vezes favela*, produzido pelo CPC da UNE, um dos filmes fundadores do movimento cinematográfico que conquistaria o Brasil e o mundo, o Cinema Novo.

Assim, após 48 anos, a Luz Mágica Produções, produtora de Carlos Diegues e de sua atual esposa, Renata de Almeida Magalhães, produziu o filme (composto por cinco curtas-metragens) *5x favela, agora por nós mesmos*, que foi escrito, dirigido e realizado por jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro³⁷, treinados e capacitados a partir de oficinas profissionalizantes de audiovisual, ministradas por grandes nomes do cinema brasileiro, como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Daniel Filho, Walter Salles, Fernando Meirelles e João Moreira Salles, entre outros³⁸.

Esse filme tem como principal objetivo “tornar esses jovens porta-vozes deles mesmos, testemunhando através do cinema suas próprias vidas e intervir com ideias novas e novos modos de fazer na evolução do cinema brasileiro”³⁹. Nosso diretor acredita que o ineditismo do projeto, tendo em vista a projeção de imagens incomuns nas nossas telas, possibilitaria um “novo e inevitável ponto de referência para o cinema brasileiro contemporâneo”⁴⁰. No projeto de elaboração do referido filme, Carlos Diegues frisa que não

36 A Lei do Audiovisual (Lei 8.685, de 20 jun. 1993) é um instrumento legal brasileiro de investimento na produção e co-produção de obras cinematográficas e audiovisuais e infraestrutura de produção e exibição. Para saber mais, ver: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/Leis/L8666cons.htm>>.

37 As cinco organizações e comunidades são a Cufa (em Cidade de Deus), o Nós do Morro (no Vidigal), o Observatório de Favelas (no Complexo da Maré), o AfroReggae (em Parada de Lucas) e o Cidadela/Cinemaneiro (com sede na Lapa, reunindo moradores de várias comunidades da Linha Amarela). Cf.: <<http://www.5xfavela.com.br/>>, acessado em 9 mar. 2010.

38 A Luz Mágica e Carlos Diegues organizaram oficinas de roteiro, direção, produção, fotografia, arte, edição, finalização e interpretação, com o objetivo de preparar tecnicamente aqueles jovens cineastas para a realização dos filmes. As oficinas de roteiro foram realizadas em cada uma daquelas comunidades citadas, com a frequência de cerca de 50 alunos por oficina. As outras oficinas foram realizadas durante sete semanas, antes do início das filmagens, e foram frequentadas conjuntamente por alunos de todas as favelas cariocas, sem distinção.

39 Cf.: <<http://www.5xfavela.com.br/>>, acessado em 9 mar. 2010.

40 Cf.: <<http://www.5xfavela.com.br/>>, acessado em 9 mar. 2010.

se trata de programa social, mas de uma “invasão do centro do sistema pela sua margem, uma real intervenção na economia e na cultura do entretenimento e da arte cinematográfica brasileira”. Completa, ainda, que esses jovens cineastas “não desejam elogios por serem pobres, mas pela qualidade de seu trabalho”⁴¹.

Observa-se, assim, a continuação de uma prática que vem de longa data: uma posição ativa de inserção na vida cultural e artística do país, marcando posição nos debates acerca dos caminhos do cinema nacional, do qual *Bye bye Brasil*, nossa fonte de análise, é uma de suas expressões.

Passemos, agora, às contendas do momento de sua produção.

1.2 - Diário de uma Produção⁴²

Nas colunas ondulantes que cercam Piranhas, no sertão alagoano, e empurra a cidade contra o rio São Francisco, existe um obelisco, monumento erigido pela população local na passagem do século. Ali, em seu pedestal, está escrito: “Ao século XX, oferece o povo de Piranhas do século XIX”. É nesta cidade que começa a história de Bye bye Brasil, um filme dedicado ao povo brasileiro do século XXI.

Carlos Diegues

Para que o público pudesse conhecer a história da Caravana Rolidei que chegava à feira de Piranhas, nas primeiras cenas de *Bye bye Brasil*, muito trabalho foi realizado. É bem sabido que o gênero de *road movies* (filmes de estrada) traz consigo a necessidade de deslocar toda a estrutura necessária para as filmagens pelas rodovias. Deste modo, para que os 15 mil quilômetros previstos – pelo roteiro – fossem percorridos, foram formadas duas equipes. Uma delas, responsável pela execução do filme, e a outra, menor, atuando como vanguarda organizadora.

Na liderança dessas duas equipes estavam os produtores-executivos Marcos Altberg e Mair Tavares. As duas equipes percorreram as diferentes cidades por onde o filme foi rodado: Altamira, Belomonte e Belém, no Pará; Piranhas, Entremontes, Maceió e Murici, em Alagoas; Caruaru, em Pernambuco; Brasília e Rio de Janeiro. Além das excursões previstas em

41 Cf.: <<http://www.5xfavela.com.br/>>, acessado em 9 mar. 2010.

42 As informações contidas nesse texto foram retiradas das anotações de viagem da equipe responsável pela produção do filme: *Bye bye Brasil: como foi feito*. Carlos Diegues. Brasil, 1979. Acervo Documental Particular de Carlos Diegues. (Arquivo Particular de Carlos Diegues.)

estradas, avançaram pelas florestas, caatingas e rios (Xingu, Amazonas e São Francisco), onde as bases locais não tinham condições urbanas.

Não era necessário carregar apenas a própria equipe e o elenco, mas, também, todos os objetos necessários às filmagens, tais como o material exigido pelo diretor de fotografia (Lauro Escorel Filho) e pelo cenógrafo (Anísio Medeiros), de modo a cumprirem suas missões dentro do que era pedido pela direção e pela produção.

A frota de *Bye bye Brasil* era composta por carros de aluguel, um ônibus, dois caminhões, transportando 45 membros permanentes de equipe técnica e elenco, material de iluminação e câmera (entre os quais, uma grua), o guarda-roupa completo e toda a contrarregra. Ainda carregou um caminhão-gerador silencioso (para não perturbar a gravação de som-direto, sobretudo na floresta e às margens dos rios), construído especialmente para o filme, em São Paulo. Por conta disso, a preparação do filme incluiu diversas viagens aos locais de filmagens, feitas pelos dirigentes responsáveis dos diferentes setores. Além de locações e testes de luz, essas viagens serviam também para contratar técnicos e atores locais.

O elenco principal foi formado no Rio de Janeiro: José Wilker como Lorde Cigano; Betty Faria (a primeira a ser escolhida) encarnou a dançarina Salomé; Fábio Jr. (pela primeira vez no cinema) aceitou interpretar o sanfoneiro Ciço; Zaira Zambelli ganhou o papel de sua mulher, Dasdô. Além desses, foram do Rio para os diferentes locais de filmagem Jofre Soares, Marieta Severo, Emanuel Cavalcanti, Marcos Vinícios, Rinaldo Genes, Carlos Kroeber e Príncipe Nabor, um artista de circo descoberto por Fábio Barreto num circo do subúrbio carioca.

Embora o filme comece numa feira popular de Piranhas, nas margens do Rio São Francisco, na verdade a primeira cena filmada foi a de um avião, um Boeing de carreira, sobrevoando Altamira, nas margens do rio Xingu. Isso aconteceu no dia 9 de dezembro de 1978, um domingo quente e úmido, tipicamente amazônico. A produção decidiu começar pelo Pará, antecipando-se às chuvas equatoriais de janeiro, que fatalmente complicariam a realização do filme. Elas, aliás, chegaram antes do tempo, pegando a equipe de surpresa e obrigando-a a perder, muitas vezes, um dia inteiro de trabalho fazendo um simples *travelling*⁴³ na Transamazônica. A estrada, ainda semisselvagem, cedia aos temporais volumosos, tornando quase impossível fixar os trilhos do carrinho ou o tripé da câmera no seu chão de barro vermelho. Para se deslocar da Amazônia para o Nordeste – caminho inverso ao da obra –, a equipe utilizou a terra, o mar e o ar.

43 *Travelling* é todo movimento de câmera em que esta realmente se desloca no espaço – em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmera apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar.

Na Amazônia, a equipe encontrou diversos desafios: iluminar as margens do rio Xingu, atravessar seu trecho mais caudaloso e profundo, filmar o traçado da Transamazônica no trecho que ela corta a selva ainda virgem, de um helicóptero, fazer interpretar índios que nunca haviam avistado uma câmera. Foi lá que cerca de 50 integrantes da equipe comemoraram um Natal chuvoso e isolado.

Na etapa seguinte, nas filmagens em Belém, a equipe técnica enfrentou outro desafio: iluminar um trecho enorme de uma margem do rio Guamá, braço do Amazonas, onde se encontrava o Palácio dos Bares. O diretor queria filmar, ao mesmo tempo, o tráfico de barcos que passava pelo rio e a ação dramática dentro do cabaré, onde Betty Faria dançava cercada por 400 figurantes. Três noites longas e exaustivas foram consumidas para que a cena pudesse ser realizada. Na madrugada da última noite, um acidente: um dos refletores usados provocou um incêndio que em poucos minutos destruiu a decoração, as mesas, os tetos e as paredes do cabaré. Só não assolou sua estrutura porque ela estava solidamente fixada ao leito do rio. Por sorte, naquele momento poucas pessoas estavam no local (entre elas, Betty Faria e José Wilker), não havendo feridos a lamentar. Os prejuízos foram apenas materiais – a perda de equipamentos e a reconstrução do cabaré –, pelos quais a produção se responsabilizou. No dia seguinte, as filmagens foram tomadas por inúmeras pessoas que, movidas pela curiosidade, queriam se certificar de que os artistas estavam bem.

Se a dificuldade da região amazônica eram as precipitações, no Nordeste ela era de natureza totalmente diversa: tratava-se de driblar a seca, ou seja, conseguir estabelecer condições de filmagem na caatinga (onde várias gruas devem ser armadas), nas estradas de terra e poeira, nas pedras ásperas que ladeiam o rio São Francisco. Com a ajuda efetiva do governo estadual, sobretudo da Ematur e da Ceal (companhia de eletricidade do Estado de Alagoas) foi possível vencer algumas dessas dificuldades. Ainda em Piranhas, uma nova façanha técnica, se pensarmos na frágil estrutura industrial do cinema brasileiro – duas noites foram consumidas para a realização de um só plano em que, tendo Fábio Jr. e Zaira Zambelli em cena, era preciso ver, por trás deles, toda a cidade iluminada.

Todas as filmagens de dentro da tenda de circo foram realizadas em estúdio: essa sugestão tinha sido dada inicialmente por Jean-Claude Laureux, técnico de som trazido da França para dividir esse encargo com o brasileiro Victor Raposeiro. Os dois prepararam-se para dar ao filme um som direto, tomado na hora da filmagem, de nível internacional e qualidade indiscutível. Apenas 10% foram dublados, como estava previsto (a exemplo das cenas à beira-mar, nas quais o barulho das ondas impedia totalmente o registro perfeito dos

diálogos). Pela primeira vez, um filme de qualidade realizado por um dos diretores do cinema moderno brasileiro foi rodado em parte num estúdio.

O resultado foi satisfatório. A “máquina de nevar”, por exemplo, usada na sequência em que Lorde Cigano faz cair neve no sertão nordestino, é uma invenção do diretor de produção, Otávio Miranda, absolutamente impossível de ser idealizada e executada sem recursos de um estúdio. Da mesma forma, a mágica em que José Wilker tranca Betty Faria num caixote, que ele perfura de espadas, seria inexecutável fora do estúdio. A única dificuldade em relação ao filme na utilização de estúdio referia-se à autenticidade da figuração. Como reproduzir o rosto das diferentes regiões nordestinas com atores do Rio de Janeiro? A produção do filme resolveu o problema fazendo vir de Alagoas alguns dos participantes locais das filmagens, compondo com eles a “primeira linha” da figuração. A “segunda linha” foi organizada com pessoas recrutadas nas feiras de São Cristovão e Caxias, migrantes do Nordeste. E, finalmente, a figuração era completada com profissionais escolhidos nos catálogos das agências de modelos e figuração.

Faltavam três dias para as filmagens se encerrarem quando um novo acidente as interrompeu: Fábio Jr. adoeceu em decorrência de uma hepatite contraída durante a viagem e seu médico proibiu sua participação nas cenas finais. Demorou cerca de um mês, num leito de hospital, para que ele se recuperasse parcialmente. Carlos Diegues foi obrigado a modificar um pouco a participação de seu personagem para que ele pudesse atuar sem o perigo de uma recaída. Fez com que ele permanecesse quase sempre sentado ou escorado para evitar um maior esforço físico. Com esse final inesperado e dramático terminaram as filmagens de *Bye bye Brasil*.

A finalização do filme foi toda feita no país, em três diferentes estúdios de som no Rio de Janeiro e São Paulo. Utilizou-se, na edição de Emanuelle Castro, cerca de 90% do som direto tomado durante as filmagens. A montagem foi realizada por Mair Tavares, colaborador de Carlos Diegues desde *Xica da Silva* e mais próximo do filme por ter ajudado a executar a produção nas bases de Belém e Maceió. Por ter sido convidado para o Festival de Cannes e negociado para a América Latina, Estados Unidos e alguns países da Europa, Carlos Diegues preparou uma remixagem da película no sistema *dolby*⁴⁴ para sua exibição internacional, pois no Brasil este sistema estéreo ainda não estava sendo adotado pelas salas de cinema.

No que tange à trilha sonora, ela se constituiu em três etapas: a primeira corresponde ao uso da música local, gravada “em direto”, na própria cena filmada. É o caso do canto dos

44 O *dolby* é o sistema sonoro mais moderno com o qual foram realizados, por exemplo, *Apocalypse now*, *Don Giovanni* e *Síndrome da China*.

índios em torno da fogueira, às margens do Xingu (trata-se de um canto ritual dos Cruaris, executado em cerimônias de despedida). Outro caso, no Nordeste, é o dos pífaros religiosos e laicos registrados na sequência em Piranhas e da procissão e orações em Entremontes. Esses pífaros foram executados pela banda local, a melhor da região, e também gravados simultaneamente às cenas correspondentes.

A segunda etapa da edição musical do filme refere-se ao uso de discos escolhidos por Carlos Diegues conforme a produção cultural local e a adaptação dramática às cenas filmadas. É o caso do uso do *Pastoril do Faceta* na manhã da praia, quando Lorde Cigano decide partir para o sertão, ou do *Pinduca*, com dois carimbós utilizados na queda de braço em Altamira e na sequência de Ver-o-Peso. Além destes, foram utilizados discos populares de sucessos regionais (Genival Lacerda), nacionais (As Frenéticas) e internacionais (diferentes músicas de discoteca), além de Frank Sinatra (*Aquarela do Brasil*) e Bing Crosby com *White Christmas*, na sequência da neve.

A última etapa, a mais delicada delas, compreende a música especialmente composta para o filme. A direção foi entregue a Roberto Menescal, que também musicou o tema principal, cuja letra é de Chico Buarque. A letra tem 65 versos e reproduz uma conversa telefônica de alguém que viaja pelo Brasil. O tema foi laborado por Roberto Menescal em diferentes sentidos, sempre trabalhando com a ideia de descaracterização e transformação, ora em bolero, ora em valsa, ora em tratamento jazzístico. A respeito dessa música-tema, Chico Buarque conta que fez a letra depois que viu o filme pronto e sonorizado e que Diegues sugeriu que ele retirasse “duas ou três coisinhas”; uma delas era um verso da letra que diz “tem um japonês trás de mim”, pois nosso diretor temia que parecesse uma alusão ao ministro das Minas e Energia do governo Médici, Shigeaki Ueki. “Chico conseguiu dobrá-lo e o japonês ficou. Mesmo que o ministro Ueki fosse aquela pessoa na fila do orelhão em *Bye bye Brasil*, como chegou a desconfiar Cacá Diegues, Chico dificilmente confirmaria” (WERNECK, 2010).

O outro tema, escrito por Dominginhos, era tipicamente nordestino e para sanfona, transformando-se ora em toada, ora em forró. Esse foi o tema de Ciço que, no final, quando o sanfoneiro se torna famoso em Brasília, tem a música tomada por referenciais “modernos” ou eletrônicos. Assim, o forró ganha novas dimensões musicais com a utilização de guitarras elétricas misturadas ao acordeom, executado em *play-back* pelo próprio Dominginhos.

É importante notar que o filme é produto não apenas de idealizações de Carlos Diegues e de sua equipe, mas também das condições materiais postas durante sua produção. Quando assistimos a esse filme de estrada podemos perceber que a sua constituição contou

com “atores” locais – muitos dos quais nunca tinham avistado uma câmera filmadora – com falta de iluminação – a supressão dessa limitação levou a um incêndio, como referido –, assim como da apropriação de novas imagens – a exemplo da tomada de um tatu morto na estrada.

Finalmente, no dia 1 de novembro de 1979, ficava pronta a primeira cópia de *Bye bye Brasil*, a qual foi imediatamente vista por alguns jornalistas e convidados especiais. O lançamento nacional ocorreu no início de 1980. O filme, que se tornou um grande sucesso, de público e de crítica, dentro e fora do Brasil, é objeto de orgulho para Carlos Diegues, que o adjetiva como uma obra que “não envelhece nunca” (DIEGUES, 2010).

A apresentação da obra e de sua produção nos permite conhecer os meandros da efetivação do filme. Isto posto, podemos, a partir da análise do roteiro original da obra, perceber que, entre sua idealização (roteiro) e realização (filme), ocorreram algumas mudanças. Essas alterações se relacionam com as movimentações na produção cultural brasileira, além do próprio acaso, que obriga a produção a fazer novas opções. Vejamos, agora, algumas dessas mudanças.

Caderno de imagens



Figura 1 – Fotografia retirada durante as filmagens de Bye Bye Brasil: Carlos Diegues, Betty Faria, José Wilker e Fábio Júnior.



Figura 2– Fotografia retirada durante as filmagens de Bye Bye Brasil.(Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).



Figura 3 – Fotografia retirada durante as filmagens de Bye Bye Brasil: Carlos Diegues (ao centro) dando instruções. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).



Figura 4– Fotografia retirada durante as filmagens de Bye Bye Brasil. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).



Figura 5– Fotografia retirada durante as filmagens de Bye Bye Brasil. José Wilker interpretando Lorde Cigado(Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).



Figura 6 – Fotografia retirada durante as filmagens de Bye Bye Brasil. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

1.3 – Roteiro Original *versus* Filme: A Determinação da Realidade

A ideia de filmar a problemática contida em *Bye bye Brasil*, como já afirmado, surgiu nas filmagens de *Joanna Francesa*, quando o diretor se deparou com cortadores de cana, vaqueiros, boiadeiros, pequenos funcionários sertanejos, começando a ser bombardeados por uma nova cultura, novos modos de falar e agir vindos das metrópoles. Essa situação o incomodou e fez que percebesse algumas transformações na sociedade brasileira⁴⁵.

Alguns anos depois, Carlos Diegues colocou as ideias num papel e as apresentou para Lucy Barreto, que financiou nosso diretor e Leopoldo Serran numa longa viagem pelo Brasil para a pesquisa e preparação do roteiro do filme, pronto em julho de 1978⁴⁶. A partir daí todos os esforços e recursos possíveis foram mobilizados para que aquela história sobre um país que se transformava pudesse ser contada. Diegues e Leopoldo Serran visitaram os lugares onde o filme deveria se passar, fizeram um levantamento de hotéis para acomodar a equipe, trilharam estradas e conheceram praças onde pudessem gravar as cenas.

No que tange ao trato com o roteiro, Diegues entende que este não deve tolher a liberdade criativa do diretor. Por isso, geralmente, quando das filmagens, Diegues o altera: cria, elimina cenas e inventa novos personagens. Considera, ainda, ser bastante oportuno o fato de ter compulsão em escrever, isto porque muda o roteiro a todo o momento e, assim, não precisa da companhia constante do roteirista nas filmagens.

Desse modo, não se fixa profundamente nos roteiros e não estima que estes sejam rigorosos, de “ferro”, haja vista que eles, segundo o diretor, submetem o filme e a inspiração à prisão, quando, para ele, a beleza do cinema reside justamente nas múltiplas possibilidades de modos de fazê-lo. Pode-se afirmar que o roteiro servia a ele como um guia. Entretanto, “não é suficiente para garantir um grande filme” (DIEGUES, p. 58).

A respeito das mudanças ocorridas durante o processo de produção de *Bye bye Brasil*, nosso diretor reitera:

A esta altura, com o filme em fase final de montagem com a primeira cópia prevista para setembro, eu não sei dizer exatamente o que é o filme. Sabe um filho no ventre da mãe? Então, não sei se é homem, não sei a cor dos olhos, dos cabelos. Sei que é um homem que está ali, vivo. É um filho do

45 As informações contidas nesse texto foram retiradas do roteiro original da obra (DIEGUES; SERRAN, 1978). O documento foi acessado no Acervo Documental Particular de Carlos Diegues. (Arquivo Particular de Carlos Diegues.)

46 Diferentemente do que foi afirmado no ano de 2004 – no livro de memórias profissionais de Cacá Diegues –, em entrevista concedida no ano de 1984 a Silvia Oroz, Carlos Diegues afirmou que o roteiro de *Bye bye Brasil* foi escrito durante uma semana em um hotel em São Paulo, em ocasião do lançamento do filme *Chuvás de verão*. Cf. : Diegues (1984).

roteiro que foi se gerando gradativamente. Isto porque eu nunca filmo o roteiro que escrevi, nunca monto o roteiro que filmei, nunca mixo o roteiro que montei. (Autor desconhecido, 12 ago. 1979)

Essa concepção acerca do papel do roteiro nas filmagens serviu de base para a produção de *Bye bye Brasil*, afirmativa comprovada quando da análise comparativa entre o roteiro e o filme. Existem divergências que, embora pontuais, exprimem aspectos dos idos de 1970. Essas alterações centram-se em diferentes tônicas dadas ora ao guia ora ao filme e na redução de alguns trechos do roteiro. Para Diegues, o processo de feitura do filme é bastante instável no que toca às mudanças ocorridas no roteiro, nas filmagens e na montagem. O próprio estilo do filme faculta surpresas. Isto porque os filmes de estrada (*road movies*) trazem, com mais incidência, o acaso. Exemplifique-se com a já mencionada doença do ator Fábio Jr. e o próprio incêndio ocorrido durante as gravações.

Observa-se que a principal alteração da obra se encontra no teor sexual da personagem Salomé. No roteiro ela aparece como uma meretriz que passa boa parte do enredo vendendo seu corpo. Este é consideravelmente mais erotizado que o filme. É este aspecto contido no roteiro que se desenlaça, principalmente, acerca da personagem Salomé – que “requebra sem parar, diante dos olhos esbugalhados da assistência. Para incômodo das senhoras, tentação discreta dos homens e deleite espontâneo das crianças” (DIEGUES; SERRAN, 1978, p. 10) – faz atentar que no roteiro de *Bye bye Brasil* a ficção predomina, enquanto na transposição deste para o filme as questões sociais sobressaem até mesmo na representação dos personagens. A esse respeito João de Jesus Loureiro diz: “O filme (...) deixa a realidade falar tão alto quanto a ficção, onde artístico permanece triunfante, decorrendo daí, sua eficácia.” (LOUREIRO, 1980). Em afirmação que complementa essa ideia, Diegues declara que:

As questões ficcionais ressaltam no roteiro porque são dramaturgia, precisam fazer sentido para que a narrativa do filme fique de pé. Já a vida, aquilo que acontece enquanto a gente faz planos, não precisa fazer sentido e é ela que penetra no filme, quando se filma com essa disposição de deixá-lo sempre em aberto para que a realidade o penetre. (Entrevista concedida para esta pesquisa, por meio eletrônico, em dez. 2008.)

Durante a história contida no roteiro e no filme, Salomé, dançarina e meretriz, é desejada. Em certa cena, o prefeito (diante da estonteante dançarina) tenta disfarçar seus desejos, mas não consegue esconder seus olhares “mornos” e suores “frios”. E não é só ele, os seus assessores sofrem o mesmo drama do líder e os demais espectadores “sonham” com ela. Entretanto, isso não nos aparece na mesma medida. Enquanto no filme a sensualidade de Salomé é apenas uma característica da personagem, no roteiro ganha peso e sustenta a trama.

Tanto no roteiro como no filme, a personagem Salomé mercadeja seu corpo. Entretanto, no filme, ela o faz em circunstâncias específicas: quando o prefeito da cidade de Piranhas a quer ou quando o grupo vai à falência. Já no roteiro, os “dotes” da dançarina são comercializados como parte do espetáculo. Lorde Cigano chega a estabelecer tarifas que, segundo ele, “são fixadas segundo pesquisa estatística feita na região. Tudo muito sério” (DIEGUES; SERRAN, 1978, p. 17). Desse modo, além do espetáculo circense, a Caravana serve como prostíbulo. Em uma tenda, ao lado da que promove os espetáculos, Salomé atende a seus clientes. No lado de fora da tenda Lorde Cigano vende uma ampola com líquido afrodisíaco:

Eu tenho um remédio, um santo remédio. [dirigindo-se ao prefeito da cidade de Piranhas]. O senhor vai conseguir e as mulheres que o senhor possuir, nunca mais lhe esquecerão. [o rei dos mágicos entrega ao outro um vidrinho de homeopatia com um líquido vermelho.] É um chá especial, feito com a casca da maçaranduba. Se não for viado, pode dar até 15 numa noite. (DIEGUES; SERRAN, 1978, p. 18)

Um grupo de homens forma uma fila para poder “consumir” o que havia comprado: Salomé. No trecho, esse grupo, liderado por Lorde Cigano, dá a volta na tenda e chega a seus fundos, onde há outra pequena barraca armada. Lá dentro, uma luz anuncia que alguém está acordado. Lorde Cigano assobia, uma silhueta surge à porta. O rei dos mágicos abre o pano, uma espécie de cortina a cobrir a entrada da barraca. “Surge o corpo nu de Salomé. Os homens ficam nervosos, se excitam, tentam precipitar-se sobre ela. Lorde Cigano os contém: Calma, senhores, calma! Ordem!” (DIEGUES; SERRAN, 1978, p. 19).

O mágico (e, agora, gigolô) organiza os clientes de Salomé e estabelece que o prefeito da cidade seja o primeiro, afinal, “por uma questão de ordem e hierarquia” ele convida a maior autoridade presente (DIEGUES; SERRAN, 1978, p. 20). De dentro da barraca, ouve-se a voz “estrangulada” do prefeito. A princípio, assusta. Mas logo se compreende que é de prazer, muito prazer, que ele grita. Lorde Cigano puxa uma salva de palmas, discreta, e aclama: “muito bem, viva o senhor prefeito, viva o nosso prefeito!” (DIEGUES; SERRAN, 1978, pp. 20-21).

Os clientes se intercalam e a cada saída da tenda Lorde Cigano anuncia: “O próximo”. Ao final, Salomé recebe os elogios com frieza e simpatia, como uma “boa profissional”. Fica clara a falta de opções dessa mulher, haja vista que, “se ela pudesse, era com Lorde Cigano que estaria, para sempre, a vida toda. E só ele. Mas a bailarina sabe que é impossível e, nesse caso, o melhor é cumprir o seu papel”. E assim, na “calada da noite, a Caravana Rolidei

distribui novos sonhos e novas fantasias, na forma de pernas abertas, sexos à mostra, seios generosos” (DIEGUES; SERRAN, 1978, p. 19).

Esse apelo à sexualidade ou sensualidade de Salomé existente no roteiro nos leva a pensar os próprios contornos da produção de Carlos Diegues que, naquele momento, colocou-se em defesa do cinema comercial. Nesse mesmo sentido, nosso diretor defendia a ideia de que as salas de cinema não eram lugares de tortura, tampouco salas de aula, e sim lugares feitos para divertir (VERTUCK, 1978).

Outra alteração que merece atenção diz respeito a um trecho que não foi gravado. Trata-se de uma cena que ocorreria em Murici, na barraca de Salomé. Ela, ao receber mais um cliente, aplica-lhe todos os golpes do amor, como só ela sabe fazer, enquanto ele lhe pergunta se a história a respeito de Fidel Castro era verdade. O freguês estava excitado com a história que Lorde Cigano divulgara no anúncio de Salomé, sobre a paixão de Fidel Castro pela bailarina cubana. Ela percebe que isso o excita e insiste na história, inventando novos detalhes. Assegura que o grande líder quis fazer dela a rainha de Cuba, com cetro, manto e coroa. Ela é que não quis, por modéstia e amor. O freguês parece que vai explodir de tanto prazer, quando pergunta pelas qualidades masculinas de Fidel. Salomé as exagera, para maior excitação do homem. Até que, de repente, ele interrompe tudo, levanta-se preocupado e diz: “Espera aí! Mas você é comunista, é?” (DIEGUES; SERRAN, 1978, p. 34). Salomé estende-lhe os braços, ele volta docemente a seu corpo.

Carlos Diegues não se recorda se a referida cena não foi filmada ou se foi e a cortaram na montagem. De todo modo, afirma que *Bye bye Brasil* foi feito numa época em que a censura existia, embora fosse bem mais branda que no passado (Entrevista concedida para esta pesquisa, por meio eletrônico, em dez. 2008).

A personagem Andorinha também apresenta alterações. No roteiro, o halterofilista fala e bebe muito, já no filme, é mudo. No caso dessa mudança, ela se deveu ao fato de o diretor ter tido dificuldade para encontrar um ator “conveniente” para cumprir esse papel. Até que, levando seu filho a um circo,

Descobri aquele ator fantástico, um comedor de fogo e halterofilista de circo barato. Fiz um teste com ele e percebi que ele jamais seria capaz de representar, de ser um ator convincente, sobretudo porque tinha muita dificuldade em dizer seu texto. Como eu não queria perder sua figura extraordinária, decidi que Andorinha seria mudo, assim não precisaria dizer nenhuma fala e sua representação seria facilitada. O que de fato aconteceu (Entrevista concedida para esta pesquisa, por meio eletrônico, em dez. 2008).

Essas alterações nos fazem constatar que o roteiro é apenas, ainda que importante, uma “etapa” da produção de uma obra. Outras tantas existem e são de extrema importância para a sua concretização. Dentre elas podemos destacar a captação de recursos, a preparação das instalações onde ocorrerão as filmagens, a escolha dos atores, a própria relação estabelecida com o conjunto dos profissionais do cinema, os imprevistos, as ideias que surgem no decorrer da filmagem, as cenas cortadas no processo de edição, entre outras. Isto afirmado, avancemos para a apresentação do resultado final desse processo: o filme.

1.4 – *Bye bye Brasil*: o Filme – uma Visão Panorâmica⁴⁷

Em *Bye bye Brasil*, a história começa na cidade de Piranhas, que nos é apresentada no seu cotidiano, cuja expressão maior é o desenrolar de uma feira. Nessa feira há várias barracas que vendem vasos artesanais, temperos, pássaros e artigos domésticos. Há, também, a presença de artistas que se apresentam em meio à população local a fim de ganhar a vida; dentre eles está uma banda de pífaro que toca em frente a um comércio. A feira segue numa atmosfera de descontração e normalidade até que o espetáculo é interrompido bruscamente por um caminhão que se aproxima da feira com seus alto-falantes reproduzindo, com o som em volume exorbitante, um fenômeno da música popular, *The Fevers*⁴⁸.

O caminhão, meio de locomoção da Caravana Rolidei, era todo adesivado com dizeres populares e com escritos que promoviam os espetáculos. São perceptíveis os erros gramaticais desses escritos que denotam a falta de instrução formal de seus integrantes. No grupo, a princípio, temos: Lorde Cigano (José Wilker), líder da Caravana Rolidei. Um sujeito malandro que, com sua falácia, chama a atenção de todos os seus ouvintes. É companheiro de Salomé. Nos momentos de decisão é seu líder e companheiro, e nos momentos de dificuldade financeira, seu cafetão. Perverso, a todo o momento pensa em sexo. Suas falas denotam o enaltecimento a tudo que é estrangeiro. Despojado, utiliza-se de ditos populares, charadas e cantigas esdrúxulas para se fazer compreendido. Tem percepção das adversidades que seu grupo sofre e entende que não é possível se acomodar com as condições impostas ou postas.

Salomé (Betty Faria) é a sensual dançarina de rumba da Caravana Rolidei e, quando necessário, meretriz. Forte, parece sempre trazer tranquilidade e senso de realidade para seus companheiros. Não acredita no amor, pois vê os relacionamentos amorosos com pragmatismo

47 As informações deste item foram retiradas do filme *Bye bye Brasil*.

48 *The Fevers* é uma banda brasileira de *pop rock* formada no Rio de Janeiro em 1964 e associada ao movimento da Jovem Guarda. Fez muito sucesso na segunda metade da década de 1960 e início da década de 1970, vindo se consagrar nos anos 1980 com a abertura de novelas (*Elas por elas* e *Guerra dos sexos*, da Rede Globo).

e ceticidade. E, por fim, Andorinha (Príncipe Nabor, ator circense), um comedor de fogo e entortador de ferro que se exhibe, principalmente, pela sua força. É mudo. Eis, portanto, os integrantes da Caravana Rolidei: Salomé, Lorde Cigano e Andorinha, que viajam por todo o país fazendo espetáculos para lavradores, cortadores de cana e índios.



Figura 7 - Imagem retirada de cena do filme *Bye bye Brasil: Caminhão da Caravana Rolidei*

Quando, de forma abrupta, o grupo chega à pequena cidade de Piranhas, toda a feira para e observa o pronunciamento do líder da trupe, que apresenta seus companheiros com entusiasmo. Com as apresentações feitas, o grupo de circo mambembe se instala na cidade. Ao iniciar o espetáculo percebem que o público era mais parco do que o do ano anterior. Esse é o grande drama da Caravana Rolidei: o seu público é cada vez menor, pois a cada dia a presença da TV é mais forte e se alastra até mesmo para as regiões mais afastadas e/ou isoladas dos conglomerados urbanos.

A Caravana logo parte da cidade de Piranhas em busca de público, o que implica a procura de lugares que ainda não haviam sido modernizados, já que lá existiriam pessoas interessadas em pagar pelos seus espetáculos. Nesse momento, o grupo aumenta. Juntam-se a eles o casal Ciço (Fábio Jr.) e a grávida Dasdô (Zaira Zambelli), com os quais a Caravana Rolidei atravessará a Amazônia até chegar a Brasília, vivendo diversas aventuras pelas estradas do país.

Duas razões motivaram a aproximação do casal da Caravana Rolidei: a paixão que Salomé desperta em Ciço e a necessidade de buscar melhores condições de vida. É interessante chamar a atenção para o modo como o personagem Ciço vê na Caravana a possibilidade de transcender a sua realidade material e transformar a sua vida. Isto fica evidente na cena em que Ciço vai conversar com o seu pai a respeito da sua partida junto com o grupo de circo e o pai, com vestes típicas de um roceiro, de cócoras e com a face carregada de tristeza, ouve o filho lhe dizer que terá de partir, uma vez que aquela situação não lhe oferecia perspectivas a não ser a de ver o tempo passar.

Agora maior, a Caravana Rolidei segue pela estrada afora e, em uma parada na estrada, a trupe encontra um caminhoneiro que descreve uma cidade na qual não há fome, pobreza, falta de trabalho, tampouco doenças e velhice. Ele lhes fala de uma cidade chamada Altamira tal como se ela fosse o próprio paraíso na Terra. Lorde Cigano fica impressionado com a descrição e interroga o caminhoneiro a fim de obter informações acerca desse paraíso. Escuta atentamente e, depois de lhe arrancar todo o dinheiro com apostas, continua a viagem.

Acampam em uma cidade do interior, armam a tenda e iniciam o espetáculo para meia dúzia de pessoas. Inconformados, Lorde Cigano e Salomé caminham pela cidade em busca de uma resposta para a falta de público e encontram na igreja da cidade uma TV pública que transmite a telenovela *Dancin' days*. Estão lá o prefeito, o padre e grande parte da população, completamente inebriados com a programação. Em vão o casal tenta chamar a atenção do público para propagandear os espetáculos da Caravana Rolidei. Não são sequer ouvidos. A solução encontrada é a de explodir o televisor. Resultado: são “delicadamente” convidados a se retirar da cidade.

Na impossibilidade de se sustentarem naquele lugar, partem para a estrada novamente e chegam, com seu caminhão barulhento, a outra cidade e, mais uma vez, interrompem bruscamente uma manifestação cultural: a comunidade estava mobilizada numa procissão em que pediam chuva a padre Cícero. Logo que chegam a essa cidade conhecem Zé da Luz (Jofre Soares), um trabalhador livre que vive da exposição de filmes. Ele os alerta das desvantagens de permanecerem naquela cidade e afirma que, com sorte, Lorde Cigano vai arranjar gente para fazer um dos dois espetáculos no local e que depois é meter a cara na rua e procurar uma instalação melhor. Se o grupo insistisse em ficar certamente acabaria virando “um deles”, miseráveis.

Nessa mesma cidade a Caravana inicia um espetáculo que, inclusive, fora pago com mantimentos e adornos, já que os moradores não tinham outra forma de custear as entradas. Dentro da tenda do circo, Lorde Cigano se proclama discípulo de Nostradamus e de São

Malaquias, um vidente que já adivinhou a morte de três papas. Vale-se da predisposição da gente simples, que acredita em qualquer um que possa trazer resposta para seus problemas imediatos. A cena dessa apresentação da Caravana é a expressão sensível dos dramas humanos em tempo de modernização, a exemplo da representação de uma mulher que sofre a solidão de viver apartada de seu filho, nora e netos, haja vista que eles migraram em busca de melhores condições de vida; ou de um homem que reclama a falta e a qualidade da terra que, além de ser de outrem, está seca.

Durante a viagem, no meio da estrada, Dasdô inicia o trabalho de parto. Salomé assume a função de parteira enquanto Lorde Cigano narra o nascimento da criança que, em meio ao sentimento de esperança do grupo em conhecer a fabulosa e farta cidade de Altamira, é batizada.

Quando, na obra, as personagens chegam a Altamira, encontram elementos de uma sociedade moderna: televisores e antenas VHF por toda parte, rádios, carros e lojas. Em frente da trupe passa um carro com alto-falantes anunciando a quem tivesse ido a Altamira em busca da fortuna da Transamazônica a rara oportunidade de trabalhar de peão. Lorde Cigano vai até um bar para conversar com um homem – cujo ofício é ludibriar pessoas inocentes – que está fazendo inscrições de interessados em trabalhar numa fábrica flutuante de papel. O agenciador explica para Lorde Cigano que a indústria japonesa é “moderníssima”, “coisa de gringo”, com muito “luxo” e “conforto” – embora ele mesmo confesse que “ninguém nunca voltou de lá para contar como é que é”. Ao perceber que essa “grande” oportunidade de vencer na vida não é tão grande assim, Lorde Cigano recusa o convite do agenciador.

É em Altamira que a trupe vai à falência. À noite, em um bar da cidade, Lorde Cigano perde tudo, inclusive o caminhão, em aposta no jogo de braço de ferro. O grupo é obrigado a partir para Belém a fim de encontrar um prostíbulo para que Salomé e Dasdô possam tirá-los daquela situação. A forma como o filme retrata este prostíbulo denota a realidade de um país colonizado em seus múltiplos aspectos: na exploração dos recursos naturais, na aculturação e numa condição humana miserável. Há um grupo de músicos, dentre eles alguns indígenas, fazendo *cover* da banda Bee Gees. Com pouca iluminação, as pessoas bebem, dançam e conversam. É nesse prostíbulo que Lorde Cigano conhece um contrabandista que revela estar à procura de um sócio corajoso. Afirma ser o minério o melhor negócio e que, através de contatos no interior, é possível transportá-lo para os gringos por Belém. É nesse ambiente e clima que se apresenta o contrabandista que oferece sociedade a Lorde Cigano num negócio de contrabando de minério no Mato Grosso. Enquanto o homem convence Lorde das vantagens do negócio, Ciço, do outro lado do salão, não permite que sua mulher se prostitua e

a tira dos braços de quem seria seu primeiro cliente. Mesmo com tristeza e se embriagando, Ciço, Dasdô e Mirinha (a filha do casal) migram para Brasília a fim de conseguir um trabalho “digno” e são recebidos por uma assistente social.

No desfecho da obra temos a seguinte situação: Ciço, Dasdô e Mirinha se separam do restante do grupo, pois o músico não permitiu que sua mulher se prostituísse para sustentar o grupo falido, e vão viver em Brasília. Lá Ciço trabalha como sanfoneiro. Toca em uma casa de forró junto com um grupo e com sua família. Numa atmosfera de felicidade eles sorriem e tocam para um público que dança e se diverte num salão todo enfeitado com bandeirolas de festa junina e bandeiras do Brasil.

Num belo dia, Lorde Cigano e Salomé voltam e convidam a família a integrar novamente a trupe. A Caravana agora teria uma boa estrutura, pois, com o dinheiro advindo do contrabando, Lorde Cigano havia comprado um bellissimo caminhão e tudo mais quanto era necessário. A Caravana Rolidei havia se modernizado. Essa modernização era representada por um caminhão da Fiat, por novas dançarinas e músicas.



Figura 8 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Novo caminhão da Caravana Rolidey

Evidencia-se que há no filme uma metáfora. A volta da Caravana, agora completamente tomada por referenciais estrangeiros, tocando uma música estadunidense, com um gesto obscuro gigantesco na traseira do caminhão, representa a saída e a opção encontrada por Lorde Cigano e Salomé: o contrabando e o apreço à cultura dominante. Já o sanfoneiro opta por ficar com a sua família e tocar forró. No cenário onde o grupo de Ciço se apresenta veem-se muitas bandeiras do Brasil enfeitando o palco. Em todo o restante do salão, as pessoas dançam forró com muita felicidade e sua família também transborda tranquilidade e alegria. Assim, o destino da família do sanfoneiro Ciço aponta, também, para outra possibilidade: a valorização de referenciais nacionais em contraposição ao contrabando e à absorção da cultura estrangeira.

Ciço, Dasdô e Mirinha permanecem em Brasília, recusando, assim, o convite de retornar à Caravana. Lorde Cigano, Salomé e as novas dançarinas viajam rumo a Rondônia em busca de público para os espetáculos. Esse é o desfecho da história dessa trupe. História de um Brasil que, para ser contada, exigiu um grande desafio da equipe, que percorreu estradas e encontrou grandes adversidades pelo caminho. Passemos, agora, ao modo como *Bye bye Brasil* foi recebido socialmente, em especial pela crítica especializada, nacional e internacional.

1.5 – A Polêmica Revisitada: A Repercussão na Crítica Especializada ou *Bye Bye Ditadura Militar*

A estreia de *Bye bye Brasil*, em São Paulo, foi realizada no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, localizado no município de São Bernardo do Campo. No dia 10 de fevereiro de 1980, foi publicado um artigo de jornal intitulado: *Bye bye Brasil no ABC, “para o seu público”* (Autor desconhecido, 10 fev. 1980). O título traz a ideia de uma função social específica a que o filme atendeu: emocionar o trabalhador brasileiro, fazê-lo refletir sobre a situação socioeconômica do país. Na ocasião Carlos Diegues ainda afirmou que o costumeiro seria fazer uma estreia com meia dúzia de intelectuais, atores e amigos, mas que desta vez o fizeram em São Bernardo “para os trabalhadores, que na realidade é que são o seu público”. A apresentação foi seguida de um debate que se centrou, principalmente, nas preocupações da configuração de um Brasil “colonizado”, na descaracterização da cultura das grandes cidades e do interior do país e da possível “redução” de alcance que um filme crítico como “aquele” teria no nosso país.

A produção de um filme como *Bye bye Brasil*, crítico à condição social da classe trabalhadora e à superexploração a que estava submetida, às bases políticas das colonizações dirigidas na Amazônia, enfim, à realidade brasileira, caminhava em consonância com as movimentações sociais que eclodiam no país naquele final de década, a exemplo das greves ocorridas entre 1978 e 1980 (a luta por melhores condições de vida e trabalho). Suas reivindicações eram, *a priori*, de natureza econômica: luta contra o arrocho salarial. Entretanto, essa luta feriu a ordem social e estampou de forma clara sua dimensão política. Para Ricardo Antunes, essas greves anunciaram objetivamente a necessidade de aniquilar a política econômica vigente (ANTUNES, 1992). Configurou-se um quadro político que dividiu a sociedade de acordo com interesses de classe: o confronto entre o operariado, de um lado, e o capital e o “seu” aparelho estatal, de outro.

Esta greve, evento histórico, revelou a verdadeira condição de vida do trabalhador brasileiro, sua reação diante das aporias sociais e desnudou o caráter do Estado, fazendo que ele assumisse, de uma forma bem clara, sua função classista⁴⁹. Vale dizer que, segundo o mesmo artigo de jornal (*Bye bye Brasil no ABC, “para o seu público”*), o atual presidente Luiz Inácio da Silva, maior expoente dos movimentos grevistas deste período, foi convidado a participar da estreia, mas cancelou a presença pouco tempo antes do espetáculo.

O filme, que se prestava a contribuir para a conscientização da classe trabalhadora no interior desses movimentos sociais, foi recebido, pela crítica especializada, com aplausos. Em dezembro de 1980 *Bye bye Brasil* já tinha sido assistido, no país, por dois milhões de telespectadores.

Outro artigo que nos chamou bastante a atenção foi o publicado pelo jornal *Folha de S. Paulo* em 27 de janeiro de 1998, intitulado Piranhas, enfim, se vê em *Bye bye Brasil* (CARVALHO, 1998). É bem sabido que a produção do filme contou com a utilização de figurantes recrutados dos diferentes locais de filmagens. Em Piranhas, onde começa a história,

49 O ganho material foi pequeno (porém concreto), no entanto, o ganho político foi considerável. O operariado tomou consciência do caráter do Estado ditatorial e seu vínculo com o capital monopólico, bem como sua dimensão repressiva. Na particularidade, ainda desmitificou o discurso do “gradualismo democrático” do recém-empossado Figueiredo. A luta pela devolução dos organismos sindicais fez que as massas valorizassem sua entidade classista e desejassem desvincular seu órgão de classe do Estado, que não os representava. Aumentaram as perspectivas do movimento reivindicatório dos assalariados: No ano de 1979 ocorreram 430 greves no país. Esse ano contrastou com toda a fase anterior (momento de resistência democrática), pois agora se configuraria o movimento democrático de massas, consubstanciando um salto qualitativo de acordo com o qual as lutas operárias se efetivavam e os interesses imediatos dos trabalhadores se contrapunham à razão de ser do sistema (ANTUNES, 1992, pp.56-7). Para José Chasin, “o movimento dos trabalhadores, em qualquer de seus gestos e atos transcende e ultrapassa as fronteiras de seus interesses corporativos. A luta por melhores salários, a guerra contra o arrocho, o empenho por uma nova ordenação jurídica dos sindicatos é, de imediato, a luta contra a política econômica da ditadura, portanto, contra a existência desta. O que faz compreender que os vastos contingentes de trabalhadores constituem o veio fundamental do andamento nacional, a fonte decisiva de toda mudança necessária e possível” (CHASIN, 1980, p. 116).

muitos moradores atuaram no filme. No entanto, não se viram nas telas, não puderam desfrutar do produto do trabalho que haviam realizado. Piranhas esperou 20 anos por essa projeção, até que em 25 de janeiro de 1998 cerca de 600 pessoas viram o filme graças ao projeto Cine Mambembe⁵⁰. A reação da plateia foi de entusiasmo, principalmente por lembrarem da estada do grupo na região que, segundo os moradores, foi marcada pela passagem avassaladora da bela atriz Betty Faria.

No que concerne à sua projeção internacional, podemos dizer que o filme foi bem recebido. Chegou a ser exibido nos festivais de Cannes, Locarno, Nova York, São Francisco, Londres, Gotemburgo, Dublin, Figueira da Foz e Havana, além de concorrer ao Oscar norte-americano em 1981. O filme rodou também na Holanda, na Alemanha, na Espanha, na Escandinávia e em quase todos os países latino-americanos, além de União Soviética e outros países ditos “socialistas”, Nova Délhi e Hong Kong.

Em 30 de dezembro de 1980 o *Jornal do Brasil* publicou uma coluna a respeito da receptividade de *Bye bye Brasil* na França. A autora, Arlette Chabrol, então correspondente em Paris, destaca dois motivos da redescoberta (pelos franceses) do cinema brasileiro: o fascínio que a floresta Amazônica exercia neles e certa identificação estética que permite maior compreensão da obra. Assinala ainda que o lançamento do filme em Paris fez correr muita tinta na imprensa porque agiu como um catalisador num terreno fértil, uma vez que a reputação do diretor era muito boa. Prova disso foi a homenagem que recebeu na Cinemateca parisiense que, por ocasião do lançamento do filme, apresentou todos os longas-metragens do diretor e promoveu debates (CHABROL, 1980).

Carlos Diegues notou que os franceses acentuaram o lado crítico em relação às transformações tratadas na obra. Para ele, esse olhar se deveu ao fato de os franceses crescerem “valorizando as ideias de Rousseau sobre ‘le bon sauvage’” e que por isso encaram com pessimismo a visão do índio “destrribalizado”, indo trabalhar em uma multinacional instalada na Amazônia (Autor desconhecido, 20 dez. 1980).

Já nos Estados Unidos o filme foi visto com mais otimismo. No dia seguinte ao da estreia, Vicent Canby, crítico de *The New York Times*, comenta:

O Sr. Diegues parece crer que não haja nada mais tolo e perigoso do que paixões descontroladas, talvez tanto na política como nas relações pessoais. Essa noção controlada é uma raridade pouco usual quando decorrente de um dos diretores que foi pai do Cinema Novo brasileiro, aquele grupo de jovens cineastas que se afastaram de formas convencionais, nos anos 60, para

50 O projeto Cine Mambembe foi idealizado pelo casal de cineastas Laís Bodansky e Luis Bolognese no ano de 1996. O objetivo da ação é suprimir duas carências: a de um público que não conhece a experiência do cinema e a do cineasta que não tem onde exibir seus filmes.

iniciar um cinema que respondesse melhor às necessidades políticas e sociais do Brasil. *Bye bye Brasil* é um filme muito bem refletido, belamente interpretado pelo pequeno elenco e lindamente, embora não pretensiosamente, fotografado em lugares maravilhosos. É um filme civilizado (CANBY *apud* SCHILLER, 1980).

Quando o crítico estadunidense afirma, a partir do filme, que o diretor vê como perigosas as paixões descontroladas, ele se remete à relação amorosa entre as quatro personagens principais e suas aventuras sexuais que levam, por exemplo, o sanfoneiro Ciço a encaminhar sua mulher Dasdô à prostituição para que ele continue próximo de Salomé. É interessante que o crítico relaciona essa suposta postura do cineasta com sua militância ideológica no Cinema Novo, pois que essa noção “controlada” seria uma raridade em um diretor que havia sido um dos pais desse movimento. Possivelmente, Vicent Canby não via com bons olhos a estética cinemanovista, a que contrapunha sua ideia de filme civilizado. Entretanto, o tempo havia passado e o novo filme de Carlos Diegues era “civilizado”, o que, de acordo com sua fala, devia-se a certo modo de refletir, interpretar e fotografar.

No que diz respeito à reação do público na estreia em Nova York, a correspondente relata que a plateia reagiu com gargalhadas a algumas cenas, tal como a passagem em que Lorde Cigano faz cair neve no Brasil e, ao som de uma música estadunidense, diz: “Agora somos um país civilizado”. Para a autora, a plateia foi tocada na sua vaidade por se ver como grande ícone/exemplo de civilização (SCHILLER, 1980).

Verifica-se que, enquanto a crítica francesa destacou o aspecto nostálgico da obra, que se despede de certa tradição, os estadunidenses salientaram com otimismo essa mesma mudança. Para o nosso diretor, a crítica estadunidense foi surpreendente, pois esta não estava familiarizada com o cinema brasileiro, ao contrário do que acontecia com a francesa, e se ajusta

Ao pragmatismo protestante, encarando sempre as mudanças como sinal de progresso. (...) O contemplativismo racionalista dos franceses e o puritanismo pragmático dos norte-americanos destacaram no filme um ou outro aspecto, de acordo com as respectivas formações culturais. Mas nós, brasileiros, somos uma mistura da nostalgia e da esperança que se vê na tela. Por isso eu acho que aqui existe concretamente a possibilidade de se criar o novo, alguma coisa diferente que ainda vai dar certo (DIEGUES *apud* Autor desconhecido, 1980).

Ao fazer um balanço do sucesso de seu filme, nosso diretor conta que em sete semanas mais de 200 mil argentinos haviam assistido ao filme e que no Festival de Havana ganhou o grande prêmio do júri. A repercussão de *Bye bye Brasil* possibilitou uma visibilidade que rendeu ao Carlos Diegues uma série de convites para que dirigisse filmes no exterior. O

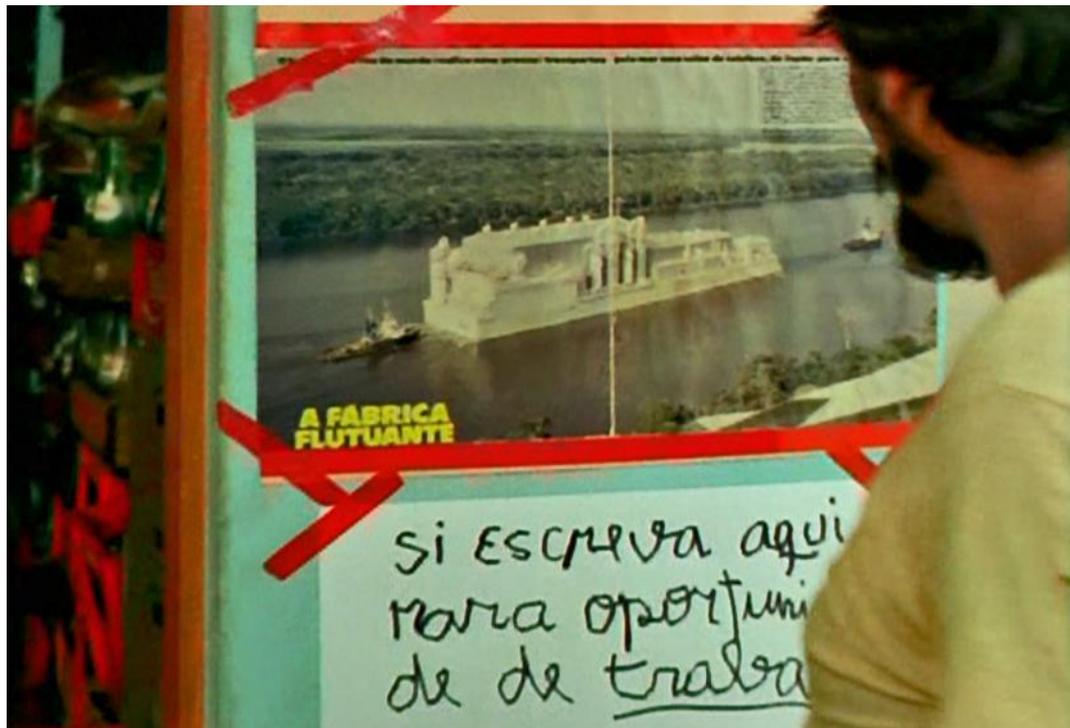
diretor, por sua vez, negou-lhes os convites afirmando que sua matéria-prima era o povo brasileiro, fonte inesgotável de assuntos a serem tratados:

Se as ofertas significarem trabalhar aqui mesmo, tudo bem. Sei que não conseguiria imitar um Milos Forman que, de repente, trabalhando nos Estados Unidos, passou a fazer filmes americanos, aliás, muito bons. (...) Certos diretores conseguem se desenraizar. Outros não. E eu sou destes. A minha matéria-prima é o povo brasileiro. Acho que aqui tenho assunto inesgotável (Autor desconhecido, 20 dez. 1980).

Essa resistência ou desinteresse na produção fora do âmbito das questões nacionais é compreensível se atentarmos para a trajetória pessoal e profissional do autor que, como vimos no decorrer deste primeiro capítulo, prestou-se à reflexão e à militância política acerca da realidade brasileira. A esse respeito afirma: “há também no meu trabalho sempre a preocupação de registrar o país, um dado quadro social, um momento de decadência ou transformação. Creio ter feito isso em todos os meus filmes” (*apud* PORTINARI, 1979, p. 29).

Constata-se que seus filmes são voltados para as questões sociais que engendram o drama da vida da classe trabalhadora na órbita do capital, assim como se dedicou à questão cultural do país, mais precisamente, à cinematografia nacional. Construiu, em conjunto com outros cineastas, o cinema moderno brasileiro, contribuindo para a descolonização dessa arte naquele período. As informações aqui prestadas trazem um panorama da trajetória de vida de Carlos Diegues e da produção de *Bye bye Brasil*, para que possamos enriquecer nossa análise fílmica e nossa compreensão acerca das determinações sociais da obra. Recorreremos, no próximo capítulo, à análise imanente do filme *Bye bye Brasil*, procurando, com isto, compreender como ele expressa a essencialidade da modernização brasileira na órbita da ditadura militar e, assim, levantar algumas reflexões sobre a história do Brasil.

II: *Bye Bye Brasil* e os Dramas Humanos Típicos da Modernização Brasileira



Bye bye Brasil consegue ser como uma pauta de música, ao mesmo tempo melodia e acompanhamento. A melodia é a história, uma história atraente, viva, agradável e terrível. O acompanhamento é a mistura – no filme – de todas as influências que se abateram sobre um Brasil que se pretende transformar em sociedade de consumo.

Artur da Távola

Muita coisa estava profetizada na obra de Cacá Diegues Bye bye Brasil. O filme volta e meia é tema de artigos eruditos, no mundo inteiro, uma espécie de referência universal no debate sobre globalização e cultura. Na vida real, o filme não acaba nunca.

Fernando Gabeira

Porque Bye bye Brasil é, antes de tudo, um filme sobre isso: a convivência, a coexistência no mesmo tempo e espaço do arcaico e do moderno, do pobre e do rico, do passado e do futuro, do atraso e do progresso. Não sei de outra sociedade que esteja vivendo, no planeta, um período tão crítico quanto a brasileira. Talvez daí nasça uma civilização.

(Carlos Diegues)

O filme *Bye bye Brasil* foi idealizado e produzido no momento em que o nosso país vivia um processo de modernização. Os dramas humanos que ele plastifica emanam, incontestavelmente, dessa experiência histórica. Iremos, neste capítulo, perseguir o conteúdo fílmico com o objetivo de traçar a especificidade da modernização brasileira.

2.1 - Caravana Rolidei e a Caracterização da Modernização Brasileira

Antes de explicitar a particularidade da modernização brasileira é necessário elucidar o conceito de modernização utilizado neste trabalho. Valemo-nos do conceito de modernização na acepção que lhe dá Karl Marx (BERMAN, 2001), que o toma como processo de desenvolvimento do modo de produção capitalista. Nesse processo, há ininterruptas renovações dos instrumentos, das relações de produção e, por conseguinte, das relações sociais (MARX; ENGELS, 2007, p. 43).

Em sua processualidade histórica a modernização provocou a concentração de capital nas mãos de poucos e a produção ficou cada vez mais racionalizada e centralizada em fábricas altamente automatizadas. No campo, deu-se o abandono da produção, pois as fazendas se transformaram em “fábricas agrícolas” e os camponeses que não abandonaram o campo foram transformados em “proletários da agricultura”, de forma que multidões de pobres

desarraigados migraram para as cidades, que cresceram cataclismicamente. Estados nacionais acumularam grande poder, entretanto, esse poder foi minado pelo escopo internacional do capital. Enquanto isso, os trabalhadores das indústrias começaram aos poucos a despertar para algum tipo de consciência de classe e a se mobilizar contra a miséria aguda e a opressão crônica em que viviam (BERMAN, 2001, pp. 119-20).

Os mercados locais e regionais foram absorvidos e destruídos. Em seu lugar irromperam novas indústrias, pois a burguesia retirou a base nacional da indústria. Essa base foi suplantada por novas indústrias, cuja expansão se tornou uma questão vital para todas as nações civilizadas. Desse modo, a produção e o consumo das mercadorias não se restringem mais a um território nacional, ao contrário, efetivam-se em todas as partes do mundo. A produção material cria e recria as necessidades humanas que, cada vez mais, desenvolvem-se universalmente, o que decorre na efetivação de produções materiais e intelectuais universais. Exemplo disso são a escala das comunicações tornando-se mundial e o surgimento de meios de comunicação de massa tecnologicamente sofisticados.

Notadamente, a classe fomentadora desse desenvolvimento foi a burguesia. Esta – que é a classe dos capitalistas modernos proprietários dos meios de produção social – progressivamente ocupou todo o mundo e foi lançada a essa condição pela necessidade de mercados sempre novos. Pela exploração do mercado mundial, a burguesia imprimiu um caráter cosmopolita à produção e ao consumo em todos os países e promoveu cada vez mais a dispersão dos meios de produção, da propriedade e da população ao criar colossais forças produtivas. Assim, ela subjugou as forças da natureza às máquinas, à química, à indústria e à agricultura, construiu estradas de ferro, canalizou rios, entre outros. Vivemos nesse turbilhão que, por apresentar o desenvolvimento constante das forças produtivas, criou um mundo sempre “descartável”, pronto para ser suprimido pelo constante aperfeiçoamento das forças produtivas (MARX; ENGELS, 2007, p. 44). Esse aspecto é fundante no desenvolvimento do capitalismo. Nesse sentido, Marx esclarece:

Essa revolução contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de ideias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se ossificar. Tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas (MARX; ENGELS, 2007, p. 43).

Essa profanação se deve ao fato de o modo de produção capitalista reduzir as relações humanas a “meras relações monetárias”. O capitalismo destrói as possibilidades humanas que

cria, haja vista que de um lado ele força o autodesenvolvimento de todos e, de outro, restringe e distorce esse desenvolvimento, pois o que temos de mais genuíno em nós, aquilo que não é comercializável, é reprimido, murcha por não ser usado ou nunca chega a ter a oportunidade de vir à tona. Na modernidade, é necessário que as pessoas assumam a forma da sociedade: fluida e aberta. Homens e mulheres têm de aprender a ansiar pela constante mudança (BERMAN, 2001, pp. 125-6).

Outro aspecto importante destacado logo antes é a constatação de que o mundo moderno experimenta constante aperfeiçoamento dos instrumentos de produção e progressos dos meios de comunicação. Até as comunidades mais arcaicas são levadas a essa “torrente de civilização”. O que arrasta a todos são os baixos preços de seus produtos, com que “obriga todas as nações a adotarem o modo burguês de produção, constrange-as a abraçar o que ela chama civilização, isto é, a se tornarem burguesas”. Nota que a burguesia cria o mundo à sua imagem e semelhança e, visto que submete o campo à cidade, aumenta, prodigiosamente, a população dos centros urbanos.

Essa reflexão nos encaminha a um terreno familiar⁵¹, uma vez que esses processos não foram interrompidos ou esgotados; eles se davam no Brasil nos anos da ditadura militar. A preocupação com o desenvolvimento acelerado foi uma bandeira desse regime, fato que pode ser observado nas políticas econômicas dos presidentes deste período. O presidente Costa e Silva, em 1968, afirmava que seu governo “tudo fará para conciliar o controle da inflação com uma imperiosa e inadiável necessidade do desenvolvimento nacional. Cuidará, ainda, de revigorar o setor privado da economia, restabelecendo-lhe, tanto quanto possível, a capacidade de investimento” (COSTA E SILVA *apud* RAGO FILHO, 1998, p. 173). Nessa mesma direção, o presidente em tela assegurava:

À indústria cabe a responsabilidade da mais alta importância no processo de desenvolvimento brasileiro. O setor industrial é o setor mais dinâmico da economia e a sua participação no crescimento do país é decisiva. A criação de novas fontes de emprego e a modernização da economia estão na dependência direta da expansão da indústria. O meu governo tem o firme propósito de ampliar a capacidade de investimento no setor privado e, em

51 É fato que ao longo do século XX uma ampla produção cultural brasileira se empenhou em compreender as condições da modernização do país. A esse respeito o sociólogo Octavio Ianni chama a atenção para o fato de que “desde as décadas finais do século XIX tornou-se cada vez mais evidente a preocupação com as implicações sociais, econômicas, políticas e culturais da extinção do regime de trabalho escravo e do término do regime monárquico (...). Em 1930 o Brasil realizou uma tentativa fundamental no sentido de entrar no ritmo da história, tornar-se contemporâneo do seu tempo, organizar-se segundo os seus interesses dos seus setores sociais mais avançados. Tudo o que vinha germinando antes se torna mais explícito e se desenvolve com a crise e ruptura simbolizadas pela revolução. O que se encontrava em esboço, apenas intuído, de repente parece clarificar-se. Foi na década de 1930 que se formularam as principais interpretações do Brasil moderno, configurando ‘uma compreensão mais exata do país’. Muito do que se pensou antes se polariza e se decanta nessa época. E muito do que se pensa depois arranca das interpretações formuladas então” (IANNI, 2004, pp. 29-34).

particular, na indústria nacional. (COSTA E SILVA *apud* RAGO FILHO, 1998, p. 175)

Evidencia-se que a expansão do capital industrial era essencial para o projeto costista. A preocupação com o desenvolvimento do capitalismo brasileiro era patente. Entretanto, a primazia dessa modernização vinha assegurada pela doutrina de segurança, com base em ensinamentos da Escola Superior de Guerra (ESG) que consistiam na prática da forte repressão contra qualquer voz ou ação que desbravasse ou denunciasses as contradições sociais embutidas nesse modelo.

A modernização brasileira impulsionada pelo regime militar viveu seu ápice entre 1968 e 1973 sob a égide do “milagre econômico”. Esse ciclo de desenvolvimento econômico brasileiro teve como base a institucionalização financeira promovida pelo Estado, a “inundação de dólares”, exequível pelo endividamento externo e pelas importações de bens de capital e tecnologia e pela superexploração do trabalho. A economia brasileira aprofundou o padrão de acumulação monopolista liderado pelo Departamento III (bens de consumo duráveis), em consonância com os interesses do capital privado externo, do capital estatal e do capital privado nacional. Essa unidade de grupos, que formou o chamado “tripé do capitalismo monopolista brasileiro”, uniu diversas frações da burguesia e o Estado (MACIEL, 2004, pp. 70-1). A esse respeito, o historiador David Maciel assevera que o momento do “milagre econômico” foi marcado por um processo de monopolização (centralização e concentração) de capital que expandiu sua lógica concentracionista para as mais diversas regiões e economias da formação social brasileira. Nota-se uma lógica que foi determinada pela alta taxa de lucratividade exigida pela remuneração do capital monopolista, o que

Impedia que os excedentes gerados pela economia fossem revertidos num processo de distribuição de renda, que não só viabilizaria o fortalecimento de um mercado consumidor de massa como desencadearia uma dinâmica econômica integradora e socialmente incluyente (MACIEL, 2004, p. 72).

Bye bye Brasil plasma o processo de modernização brasileira levada a efeito no período da ditadura militar. No *making off* (documentário de bastidores) do filme, Carlos Diegues afirma que “para uns, ele era um filme sobre um país que estava desaparecendo e, para outros, sobre um país que estava começando a nascer” (DIEGUES, 1979) – em outro momento complementa que os dois lados tinham razão.

Bye bye Brasil é um filme sobre um país que começa a acabar de começar. Um filme sobre esse momento especial em que vive o Brasil de hoje, convivendo o arcaico com o moderno, o passado com o futuro, a miséria com o progresso, alguma coisa que morre para dar lugar a alguma coisa que nasce. Coisas que nem sempre conhecemos deste país continental e estranho (...) espero que *Bye bye Brasil* seja o mais cinematográfico de meus filmes,

um espetáculo audiovisual, onde a prioridade está com a imagem em movimento. Gostaria de superar a tradição teatral e literária do cinema brasileiro, substituí-la por alguma coisa mais viva e moderna, que só pode ser encontrada na emoção de um filme em ação. Um espetáculo que não tenha medo da força viva do que os olhos veem, livre de qualquer retórica. Em suma, *Bye bye Brasil* é um filme sobre o futuro, cheio de esperança, indispensável a qualquer trabalho revolucionário, dedicado aos sentimentos, as emoções e ao prazer do povo de um país novo (MOTTA, s/d, s/p).

Preocupado com, ao “registrar o país, um dado quadro social, um momento de decadência ou transformação” (PORTINARI, 27 dez. 1979), nosso diretor se apercebe de que a modernização havia trazido alterações no modo como as pessoas viviam e fala com certa melancolia da supressão de cidades como Altamira, que seriam engolidas pelo “novo” Brasil. Decerto, este país que estava nascendo trazia consigo novidades. Culturalmente, essas novidades também significavam para os indivíduos o contato com um mundo completamente estranho ao deles, sendo a televisão o agente transmissor destas realidades tão distintas. Vale dizer que essa ideia foi reiterada por diversas matérias de jornal na ocasião do lançamento do filme⁵². A esse respeito, em entrevista a Maribel Portinari, Carlos Diegues defende:

Não acho que o filme seja pessimista. Apenas mostra que nada mais é como antes. Onde isso vai dar, eu não sei. Não vejo as coisas como um sociólogo. Observo com olhar de artista. Cidades primitivas como aquela Piranhas do começo do filme vão deixar de existir na sua ingenuidade, no seu encanto, para nós, que gostaríamos de preservá-las, mas que estamos é por aqui mesmo na metrópole. Digo então, como Lorde Cigano, que a gente é feito roda e está sempre em movimento. Acho que é preciso acreditar no movimento. Sempre se está indo para algum lugar. (DIEGUES *apud* PORTINARI, 27 dez. 1979)

Seu emblemático título contém em si a despedida do nacional, uma despedida que se dá na língua inglesa. Trata-se da inserção brasileira na mundialização do capital. O próprio nome da caravana de circo, “Rolidei”, sugere uma ideia de modernização perseguida. Por diversas vezes a obra faz referência a uma sociedade que sofre um processo de aculturação. Essa discussão estava em voga quando da produção do filme e se desenvolvia em torno da datada ideia de “país colonizado”. Se absorver signos da cultura estadunidense tornava-se algo corriqueiro e próprio da modernidade brasileira, isso é feito de modo bem particular. A esse respeito vale considerar a indicação de Ella Shohat e Robert Stam, expressa em *Crítica da imagem eurocêntrica*:

[*Bye bye Brasil*] olha para o inglês “através” do português brasileiro. O nome da trupe viajante do filme – Caravana Rolidei – transcreve foneticamente a pronúncia brasileira de “Holiday” em um espírito de distorção criativa. Essa recusa de “fazer certo” revela uma ambivalência

52 A título de exemplo podemos citar artigos como: “Um Adeus ao País que Está Acabando” e “*Bye bye Brasil*: Um Aceno Saudosista”.

colonial típica que mescla afeição sincera e paródia ressentida. A canção-tema de Chico Buarque utiliza expressões como “bye, bye”, “night and day” e “ok” como índices da americanização (e, nesse caso, multinacionalização) de um mundo onde os chefes tribais na Amazônia vestem *jeans* e ouvem os Bee Gees, incorporando uma América palimpséstica (SHOHAT; STAM, 2006, p. 284).

A Caravana Rolidei carrega uma crítica simbólica da nossa modernização sob a égide do capital estrangeiro e da dominação cultural que isso implicou. A princípio, a trupe é formada por constituída por três personagens: o casal formado por Lorde Cigano e Salomé e Andorinha. Lorde Cigano é um líder malandro, cheio de picardia e lirismo, que todo o tempo enaltece tudo que é estrangeiro; Salomé, uma dançarina de rumba que, quando necessário, mercadeja seu corpo. Ambos são acompanhados por Andorinha, um ajudante mudo que exerce o trabalho braçal. Eles apresentarão o Brasil aos novos integrantes da trupe, um jovem casal formado por Ciço, um sanfoneiro que decide tentar a sorte pelo país afora a viver os impérios do sertão nordestino, e sua submissa mulher, Dasdô, que o acompanha sem titubear.

Vejamos como essas personagens carregam símbolos do desenvolvimento do capitalismo brasileiro, representando coletividades. Há, no filme, dois casais, através dos quais é desenrolada a trama. O casal mais velho: Lorde Cigano e Salomé que trazem em seu bojo duas características bem acentuadas da nossa burguesia: uma ideologia que valoriza em demasia tudo que vem do exterior (Lorde) e a prostituição (Salomé). Vejamos como isso se dá na obra:

Ao som de uma variação tipicamente circense da música *Bye bye Brazil*, do compositor Chico Buarque, Lorde Cigano inicia mais uma apresentação debaixo da tenda da Caravana Rolidei:

E agora, em caráter absolutamente extraordinário, em homenagem ao distinto público dessa fabulosa cidade, eu, Lorde Cigano, o mestre dos sonhos, vou atender ao maior e mais íntimo desejo de cada um de nós, brasileiros. Qual é? Qual é? Qual é? (DIEGUES, 1979)

Em resposta à pergunta do “mágico”, o prefeito da cidade diz, com entusiasmo, que o anseio dos brasileiros é a “fartura e o progresso”. Em meio à plateia, outra intervenção de um espectador: “Ser eterno!” Lorde Cigano prossegue:

Ser eterno? Nenhum mágico, por mais porreta que fosse, jamais conseguiu e nunca vai conseguir fazer a mágica de não morrer. Mas eu, Lorde Cigano, guia das nuvens e do tempo, posso fazer milagres com a vida. Eu posso, por exemplo, tornar real os sonhos de todos os brasileiros. Eu posso fazer nevar no país. Eu posso fazer nevar no Brasil. Para Vigo me Voi! Neve. (DIEGUES, 1979)

Interrompe-se a música-tema do filme e, agora, ao som de uma música norte-americana, inicia-se uma precipitação de flocos brancos sobre toda a tenda que proporciona aos espectadores a impressão de estarem sob uma nevada. O prefeito, eufórico, afirma estar nevando na administração dele. Depois do “milagre” Lorde Cigano, com ar próprio de um nobre:

Sim, está nevando no Sertão, como na Suíça, Alemanha, na Inglaterra, que saudade! Como na Europa em geral e nos Estados Unidos da América do Norte. Agora, como em todo país civilizado do mundo, no Brasil também tem neve. Agora chega! (DIEGUES, 1979)

O autor faz uso da metáfora da neve como a “civilização”, a prosperidade dos países setentrionais que representam, nas suas instituições, as formas amadurecidas do capitalismo. Enquanto Lorde Cigano, cheio de pompa, enaltece os países centrais como um modelo a ser seguido de civilidade, o que este experimenta é uma simbólica neve (de coco) que cai sobre o seu rosto e que pode, assim, fazê-lo sentir-se menos “bárbaro”. Sua fala é substanciada pela contradição do capital, já que experimenta na cotidianidade não a neve inglesa ou norte-americana, mas sim a miséria brasileira.



Figura 9 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Lorde Cigano em espetáculo da Caravana Rolidei

Cabe pontuar um aspecto da trilha sonora, que é alternância em diferentes sequências entre uma música estrangeira e outra brasileira, a exemplo dessa cena, há pouco descrita. O filme atentou para diferentes símbolos da dominação cultural – a qual, no momento da produção da obra, viu a exportação do gênero de música que advinha da discoteca, a derivação do *funk* que surgiu para dividir o mercado da música de massa, concretizou a indústria cultural e se tornou alvo de maciças produções. Esse elemento é reiterado no discurso da personagem de Lorde Cigano, uma vez que aponta para uma representação que exalta qualquer coisa produzida no exterior. Como exemplo, o momento da apresentação da Caravana na cidade de Piranhas – cena em que Lorde Cigano apresenta o grupo:

Venham ver Andorinha o rei dos músculos, o homem mais forte do mundo. Venham ver Salomé, a rainha da rumba, a princesa do Caribe que já foi amante de um presidente dos Estados Unidos. Venham ver esta beleza internacional, vinda diretamente das ilhas fabulosas do mar das Antilhas. E venham, naturalmente, ver este seu criado. (DIEGUES, 1979)

Ficam explícitas as incongruências existentes entre o seu discurso e sua prática. O mágico faz uso de uma ideologia imbuída de valores eruditos e estrangeirados, no entanto, é um sujeito ignorante, semialfabetizado. Na fachada do caminhão, escreveu a palavra “cidade”, evidenciando um desconhecimento gramatical elementar; na caixa onde guarda o dinheiro recebido pelas apresentações, em vez de “bilheteria” está a palavra “beleteria”, bem como o nome de sua caravana é “Rolidei”, e não Holiday. Inclusive, há uma cena em que lhe é oferecido um emprego de peão numa fábrica de papel ele afirma: “Escuta aqui, moço. Eu mal sei ler e escrever. Papel pra mim é só pra embrulhar pão e limpar a bunda”⁵³. Seu discurso ao longo do filme constitui expressão da submissão à ideologia dominante⁵⁴. Vale dizer que tal submissão “assegura a reprodução da força de trabalho dentro dos padrões e normas requeridos pelo estágio do desenvolvimento econômico” (VAISMAN, 1996, p. 81).

Pode-se concluir que Lorde Cigano desempenha, quando de suas apresentações, uma importante função na reprodução das relações de produção capitalistas, proporcionando aos seus ouvintes a ideologia apropriada a obter a interiorização das relações de dominação deste modo de produção. Nesse sentido, essa personagem da modernização brasileira traz algo de

53 DIEGUES, Carlos. *Bye bye Brasil*. Brasil, 1979.

54 Alguns estudiosos associaram o conceito ideologia a falsidade e deformidade do real. Entretanto, o filme atesta o fenômeno ideológico não como um elemento que falseia alguma relação, mas como componente que firma dominações econômicas e políticas reais. A portabilidade e disseminação de valores da classe dominante por personagens miseráveis cumprem o papel de enaltecer a sua própria determinação. Assim, o conhecimento interiorizado por estes personagens não é capaz de lhes proporcionar uma vida livre: Ao contrário, deforma a realidade e traz novas amarras que interrompem este processo de libertação, já que reproduz valores conservadores. A esse respeito, pontuamos que a ideologia constitui a condição última da produção, sendo um fenômeno essencial à reprodução das relações de produção. Cf. Fortes (2001).

caricatural, por certo, que exprime outras realidades ou configurações históricas, implicadas no seu discurso e no desenrolar da obra.

Nota-se, também, nas palavras verbalizadas pelo farsante (quando da autoproclamação de mestre dos sonhos, guia das nuvens e do tempo, assim como o de feitor de milagres com a vida), a criação de um mundo sobrenatural. Entretanto, é preciso atentar para a predisposição com que os espectadores o escutam e até mesmo a ilusão que este desperta nesses indivíduos. Prova da crença do povo em Lorde Cigano pode ser constatada no fato de Ciço decidir partir com a Caravana após esta apresentação, assim como a surpresa que Ciço demonstra quando da sua primeira conversa com Salomé: “Você fala brasileiro!”. A crença do povo em Lorde Cigano denota o quanto o público representado é ignorante, haja vista que a população miserável crê em qualquer charlatão que se afirme salvador, milagreiro, enfim, que atribua a si características próprias dos deuses. Esta fé cega não se dá por uma escolha livre, mas sim por uma condição de estranhamento⁵⁵.

Uma segunda personagem a se pensar é a de Salomé, uma dançarina de rumba que, por decorrência das necessidades do grupo, se prostitui. Ela é companheira de Lorde Cigano, mas eles não vivem um amor monogâmico, de modo que ambos têm a liberdade de se relacionar com outras pessoas. Ela é uma mulher madura que já desacreditou do amor. Certa feita ela diz ao sanfoneiro: “A gente passa a vida inteira esperando ouvir isso de um homem com sinceridade. Quando isso acontece, o coração da gente já tá gelado” (DIEGUES, 1979). Ao ter de mercadejar seu corpo para o sustento do grupo, o faz sem contestar ou se revoltar. Simplesmente entende ser necessário e faz. Sua personagem é dotada de erotismo. Chama a atenção de todos os homens à sua volta, desde seu companheiro Lorde Cigano, com o qual vive um relacionamento bastante “aberto”, até de seus espectadores. A dançarina, sempre com roupas provocantes que permitem a exibição do seu corpo, termina a trajetória do mesmo modo como a começou. Essa personagem pode ser tomada como expressão do “entreguismo”, da “venda barata” de nossas riquezas ao capital externo, como bem nota Hans Beerekamp. A seu ver, Diegues conseguiu fazer um filme “expressivo, repleto de temas sociais culturais, políticos, econômicos, morais e religiosos, que nunca se torna passado”, assim:

Quando Salomé, a rainha de rumba, vê na obrigação de oferecer seu corpo aos ricos, enquanto os pobres ficam do lado de fora, cria-se uma metáfora sobre a exploração das riquezas naturais num país em desenvolvimento, a analogia, no entanto, é de tal sutileza que, também sem que se perceba, a cena continua engraçada e temperamental (BEEREKAMP, 12 jun. 1981).

55 A acepção do termo no presente trabalho pode ser reunida num denominador comum que é o de caracterizar o fenômeno do estranhamento do indivíduo na prática social. Cf. Mészáros(2006).

Ao pensarmos o caminho percorrido por essas personagens na narrativa fílmica notamos que o casal mais velho, Salomé e Lorde Cigano, cujas características mais evidentes são a prostituição e a ideologia dominante, iniciam e terminam o filme como artistas de circo. Todavia, no final vemos que a Caravana havia se modernizado e essas características são levadas às últimas consequências: prostituição e glorificação do estrangeiro são potencializadas por essa nova caravana que agora não conta mais com o velho caminhão e sim com um modelo da Fiat consideravelmente superior, novas “dançarinas” contratadas, os personagens principais usando agora vestimentas brilhantes e com luzes. O caminhão, comprado com dinheiro de contrabando de minério, traz na sua traseira um gesto obscuro que, quando nos é mostrado, é acompanhado de uma música estrangeira. Esse gesto é visto por nós, telespectadores, a partir dos olhos de Ciço e Dasdô.

A antiga caravana também carregava mais três personagens que, a nosso ver, representam a classe trabalhadora: o casal Ciço e Dasdô e o ajudante do grupo, Andorinha. A começar pelo último, verifica-se que cumpre o papel, dentro da Caravana, de executar o trabalho braçal. Ele arma a tenda, carrega os objetos, dirige o caminhão, disputa – por dinheiro – no braço de ferro (agenciado por Lorde Cigano), cuida da bilheteria e se apresenta nos espetáculos como halterofilista. É mudo. Age sempre como uma máquina, sem qualquer expressividade, apenas exerce sua função. Isso muda em apenas um momento, que é quando a Caravana vai a falência. Lembremos: esta desgraça ocorre porque Lorde Cigano decide apostar até “a mãe” em Andorinha, enquanto este disputa “força” com o assistente do agenciador da multinacional japonesa. Eles perdem, inclusive, o caminhão que os transportava. Nesse momento, Andorinha caminha até o rio e, virado para a Lua, tal como um lobo, uiva. A partir disso, não vemos mais Andorinha. Ele nos aparece como símbolo da classe trabalhadora que arcou, silenciada pela repressão, com o ônus do milagre econômico brasileiro.

Ciço e Dasdô formam o jovem casal que migra do sertão nordestino em busca de uma vida melhor. Eles têm um olhar de deslumbramento para o país que “nasce” diante de seus olhos. Eles são os olhos que assistem ao “novo” Brasil. A respeito de Ciço, podemos dizer que sua travessia pelo país afora com o grupo é impulsionada por dois motivos: a miséria e a paixão que nutre por Salomé. Ele é a representação do povo, entendido aqui como classe trabalhadora. A esse respeito, Diegues diz: “Ciço é o personagem que mais se parece com o homem brasileiro, que passa de sanfoneiro do interior a ‘estrela’ de forró eletrônico em Brasília” (*apud* PORTINARI, 27 dez. 1979).

Durante a narrativa fílmica muita coisa acontece para a personagem do sanfoneiro, contudo, nas sua primeira e última aparição, o vemos tocando sanfona. É um músico. Na primeira ocasião, junto com sua família no sertão nordestino, na segunda, com sua mulher e filha numa casa de forró em Brasília. No desfecho da obra ele “vence” e sua vitória tem como cenário um palco repleto de bandeiras do Brasil e muitas pessoas dançando felizes. A personagem traz em seu bojo a saga do artista e migrante que vence na vida a partir da música, no caso, da música nacional. Trata-se de um apelo à descolonização artística e à valorização da cultura brasileira.

No que tange à motivação de Dásdô a se arriscar nessa viagem, pode-se considerar que ela consiste, principalmente, no fato de ela ter de acompanhar o marido (Ciço), seu provedor. Ela, uma mulher submissa, que jamais questiona qualquer decisão de seu companheiro, até mesmo quando ele a oferece como prostituta para ajudar com as despesas do grupo. A personagem tem um olhar apático, de modo que não expressa grandes emoções no decorrer da história. Exceto no desfecho, quando, ao tocar com o marido no grupo de forró, o faz de forma alegre e descontraída. No decorrer do enredo, observa-se que a Caravana Rolidei traz em seu bojo a personificação caricatural de um Brasil que se moderniza. Modernização que carrega em seu cerne a ideia de que tudo que vem de fora é superior (Lorde Cigano); a prostituição, o mercadejar do próprio corpo (Salomé), implica a permanência de valores morais arcaicos, a exemplo do machismo que acompanha a relação do jovem casal (Ciço e Dásdô), a inocência e a paixão do jovem músico (Ciço) e o silenciar e o desistir do trabalhador (Andorinha). É o retrato caricatural de uma modernização que não se faz *ad hominem*, mas atende apenas aos interesses das burguesias, nacional e estrangeira. Não carrega elementos revolucionários para a classe trabalhadora. Inversamente, a Caravana traz signos da conservação de um desenvolvimento econômico que atende ao capital externo, seja na representação ideológica de Lorde Cigano, que enaltece o que é estrangeiro, ou na prostituição de Salomé, que diante da miséria vende a si própria. A modernização não aboliu os antagonismos de classes –uma vez que teve como elemento fundante o arrocho salarial –, e sim alterou a base produtiva e, conseqüentemente, as relações de produção, trazendo tão-somente novas condições de opressão. Dessa forma, a classe trabalhadora continuava a ter de lidar com os mesmos problemas sociomateriais de antes. E, nesse sentido, a nossa modernização tal como a Caravana Rolidei, era mambembe.

Buscaremos, agora, a compreensão de um elemento constitutivo do filme, a representação da cidade de Altamira, para que possamos refletir sobre essa forma de

consciência da realidade e, assim, poderemos avançar na análise acerca da modernização brasileira.

2.2 – A Simbólica Altamira e o PIN: Desnudamento das Bases do Milagre Econômico Brasileiro

Reiteramos que *Bye bye Brasil* explicita a experiência da modernização da nossa sociedade em fins da década de 1970 a partir da recriação de dramas humanos tipificados em personagens que desvelam essa realidade. Entretanto, este aspecto da história não é tratado de modo categórico, ou seja, a trama não é desenvolvida a partir de discussões filosóficas ou políticas acerca da particularidade da industrialização brasileira e do processo de desenvolvimento do capitalismo em nosso país ou algo semelhante. Mas, sim, levanta algumas problemáticas a partir do sensível, da vida cotidiana, trazendo à tona dramas humanos que decorrem das formas específicas da organização econômica engendrada ao longo da nossa história.

No início do filme há uma cena na qual, em meio a uma viagem pelo sertão, a trupe está lanchando num bar de estrada. Lorde Cigano conversa com um caminhoneiro enquanto este disputa no braço de ferro com Andorinha, seu assistente. Nesse momento, o caminhoneiro apresenta para Lorde o “paraíso” que mudará o destino da Caravana: “Altamira, a princesinha do Xingu”:

Altamira é o centro da Transamazônica. Tem gente do Brasil inteiro indo pra lá e depois comprar terra. O abacaxi lá é do tamanho de jaca e as árvores do tamanho de um arranha-céu. (...) Tem minério de pedra preciosa, tudo ali na flor da pedra. Floresta Amazônica, nunca ouviu falar? (DIEGUES, 1979)

A fala do caminhoneiro desperta o interesse de Lorde Cigano porque a sua descrição apresenta como características da região a receptividade e boa quantidade de terra; terras férteis, já que os frutos e as árvores são vistosos, grandes, e riqueza material, uma vez que abundam minérios. Diante dessa tríade sedutora, o mágico, entusiasmado, faz perguntas para saber a respeito das possibilidades de riqueza e felicidade que aquela cidade poderia oferecer, em seguida, refere-se à presença de índios e ouve do viajante, de forma bastante descontraída, que havia tribos indígenas, mas “o pessoal não teve paciência” com eles e, por isso, “pegavam aviões e jogavam dinamites em cima das aldeias” (DIEGUES, 1979).

A cidade de Altamira é posta na obra pelo caminhoneiro, nesse primeiro momento, convictamente, como um paraíso e sonhada por Lorde Cigano como tal. Nota-se, a partir dessa apresentação, que há uma cidade localizada no centro da Transamazônica onde abundam alimentos, possibilidades naturais de desenvolvimento e riqueza e que, por isso, instiga os sonhos de pessoas do Brasil inteiro, assim como o de Lorde Cigano, que logo vislumbra a “boa vida” que poderia ter num lugar assim.

Em outra cena a percepção do caminhoneiro acerca dessa “fabulosa” cidade é reforçada quando da sua disseminação nos meios de comunicação, como podemos perceber na propaganda de uma rádio:

Está no ar a primeira edição do *Mensageiro para o Interior* com mensagens do interior paraense. Os agricultores da Amazônia não mais precisam importar arame farpado para proteger sua propriedade. Arame farpado de primeira qualidade por preço bem menor é o que lhe fornece Aliança Industrial S. A., uma indústria da Amazônia, Belém, Pará. (DIEGUES, 1979)

A rádio tem a voz do novo industrial da Amazônia. O anúncio veicula a propaganda de uma indústria de arame farpado. Como na fala do caminhoneiro, a questão da terra – e da sua propriedade e “proteção” – aparece como fundamental. A índia foi justamente quem perdeu a terra para o avanço dos brancos para o Norte. O público-alvo anunciado na própria fala do locutor é o agricultor que precisa proteger ou demarcar sua propriedade. A propaganda estimula a compra do produto local, pois, agora, não é necessário que estes proprietários importem o arame. No entanto, nessa cena, quem ouve a rádio não é o agricultor, mas uma índia. Desse modo, a informação prestada exerce nos ouvidos dessa mulher outra função: evidencia a existência de oferta de trabalho.

Depois da conversa com o caminhoneiro, a Caravana segue viagem e, durante um espetáculo da trupe, depara-se com uma senhora que está sozinha, pois sua família tinha migrado para outra cidade em busca de melhores condições de vida. Nessa cena, Lorde Cigano é interrompido por ela no instante em que se apresenta como detentor de poderes sobrenaturais. Crente que o vidente irá informar o paradeiro de sua família, ela pergunta àquele homem “santo” onde é que seus parentes estão. Lorde afirma que estão se acostumando ao lugar novo, mais adiante diz ser Altamira o “paraíso” onde agora habitam:

Ah, peraê, deixa eu ver. Eu tô vendo, eles estão num vale muito verde onde chove muito. As árvores são muito compridas e os rios são grandes feito mar. [*Agora com uma entonação mais dramática, Lorde Cigano termina sua descrição com entusiasmo.*] Tem tanta riqueza lá que ninguém precisa trabalhar. Os velhos não morrem nunca e os jovens não perdem sua força. E a terra, tão verde! Altamira! (DIEGUES, 1979)

Altamira se presta, agora, como refúgio. Quando o filme nos apresenta essa cidade, é importante que atentemos não apenas a suas particularidades, mas para a constituição da modernização brasileira que imprimiu o desenvolvimento urbano e impulsionou fluxos migratórios para essas regiões⁵⁶. A partir da “imitação” dinâmica de “certa realidade” a obra aponta para o direcionamento do nosso desenvolvimento econômico-social e da sua relação com os indivíduos.

A mesma cidade que se torna o destino da trupe e o da tribo indígena é, também, de forma simbólica, o caminhar de tantos brasileiros rumo à possibilidade de viver melhor. A necessidade material é o motor dessas migrações e é com essa esperança que se direcionam para essas cidades mais urbanizadas. Por conseguinte, Altamira configura-se como meta possível dos migrantes retratados, já que representa a ideia de superação de uma realidade precária e o acesso à “prosperidade” de que tanto se falava: do Brasil grande, filho do milagre econômico.

Lembremos, com Caio Prado Jr., que o povoamento de uma região, “a permanência ou deslocamento da população numa localidade foi decorrência do sucesso ou malogro do ciclo econômico do momento” (SOUZA, 2009). De modo que, a nosso ver, as migrações expressas na obra só podem ser compreendidas dentro das especificidades econômicas brasileiras daquele momento histórico, no caso, do período da ditadura militar.

Assim, pensar em movimentos migratórios, nos dramas humanos advindos da migração e da procura de cidades urbanizadas no seio do processo da modernização brasileiro, sob a égide da ditadura militar, só é possível se atentarmos para a plataforma econômica montada por esses governos.

56 A forma como se idealiza Altamira no início da obra pode ser relacionada com os contos da Cocanha (surgida provavelmente no século XII e sob forma de escrita no século XIII, a cocanha é composta por material mítico enraizado na cultura e no imaginário ocidentais). Estes configuram-se como um produto social que protesta ou nega a realidade material. O trabalho exaustivo, a fome, a falta de liberdade, enfim, as privações que cerceavam a vida desses povos os levaram à necessidade de criar a ilusão de um paraíso imune a essas dificuldades. Dessa forma, no país ideal da Cocanha há abundância, ociosidade, juventude e liberdade. Em decorrência da persistência histórica da miséria e degradação humana, o paraíso da Cocanha não desapareceu da cultura ocidental, entretanto, passou a ter outra identificação social. Assim, em 1947 se deu a constituição de São Saruê, a Cocanha brasileira. Nota-se profunda semelhança entre as descrições de Altamira e de São Saruê. A abundância alimentar: em Altamira, o “abacaxi é do tamanho de jaca”, já em São Saruê o “feijão nasce no mato, já maduro e cozinhado”; quanto à ociosidade, em Altamira tem “tanta riqueza que ninguém precisa trabalhar”, em São Saruê o “povo vive a gozar sem nenhum tipo de privação e sem precisar trabalhar”. Quanto à juventude, em Altamira “os velhos não morrem nunca e os jovens não perdem sua força”, já em São Saruê tem um rio que se chama “o banho da mocidade, onde um velho de cem anos, ao tomar banho, sai parecendo ter 20 anos de idade”. Tanto o país São Saruê como o “paraíso de Altamira” se constituem como uma ilusão social. A dureza da vida prática faz que as pessoas projetem um paraíso que traga consolo, alívio e prazer. Abundância alimentar para quem sente fome, riqueza para quem é miserável, ócio para quem trabalha exaustivamente (cf. FRANCO JR., (1998).

O desenvolvimento do capitalismo brasileiro, a partir da segunda metade do século XX⁵⁷, teve como alicerce o desenvolvimento industrial, constituindo-se, assim, um novo ciclo de desenvolvimento da economia⁵⁸. A compreensão do desenvolvimento econômico efetivado em ciclos de acumulação⁵⁹ foi tentada por Caio Prado Jr., que observou algumas nuances da história brasileira. Para ele, o modelo de desenvolvimento em ciclos, experimentado pelo Brasil ao longo de sua história, revelava que as mudanças ocorridas não alteravam as bases de forma profunda, mas tão-somente o suficiente para que houvesse a maior exploração possível de determinado produto. Desse modo, a economia de ciclos legava uma situação instável, pois não se implantavam bases concretas que propiciassem um desenvolvimento articulado e duradouro, mas sim a submissão a interesses externos. Retratava-se a seguinte condição:

Quando o produto estava em alta apresentava-se a ilusão de bonança e progresso. Tão logo a situação que a gerou se alterava ou se os recursos naturais se extinguíam, imediatamente vinha a decadência, inviabilizando a manutenção da vida anterior, gerada e garantida por tal situação. Este foi o círculo vicioso denunciado por Caio Prado e que, na sua concepção, impedia-nos de avançar para um desenvolvimento autônomo (SOUZA, 2009. p. 96).

Assim também sucedeu com a economia brasileira sob o tacho do regime militar, que promoveu o chamado milagre econômico⁶⁰ brasileiro, o qual propiciou, em grande medida, a modernização do país⁶¹. O “milagre econômico brasileiro”, que ocorreu entre os anos de 1968

57 Conforme Francisco de Oliveira, embora tenha sido nos anos de 1930 a implantação das bases urbano-industriais, foi apenas a partir da segunda metade do século XX, mais especificamente no ano de 1956, que a renda do setor industrial superou a da agricultura. Esse processo, que trouxe posição hegemônica à renda da indústria, foi levado adiante por novas forças sociais, com a reformulação do aparelho e da ação estatal e a regulamentação dos fatores. Em suma, trata-se de introduzir um novo modo de acumulação, qualitativa e quantitativamente distinto, que dependerá substantivamente de uma realização parcial interna crescente. Ver em: Oliveira (2003, p. 35).

58 A respeito dessa economia de ciclos, Chasin explica: “Em poucas palavras, e só para lembrar os períodos dominantes e mais decisivos do nosso processo econômico-social: sucessivamente tivemos o ‘milagre’ da cana-de-açúcar, o ‘milagre’ da mineração, o ‘milagre’ do café, e finalmente, dentro do ‘milagre’ da industrialização subordinada ao imperialismo, o menor e mais curto de todos, o ‘milagre’ de 1968 a 1973” (CHASIN, 2000, p. 60).

59 A socióloga Ângela Maria Souza lembra que a questão dos ciclos econômicos não foi introduzida por Caio Prado Jr. Entretanto, o historiador marxista, debruçou-se sobre a questão de uma forma inovadora, na medida em que relacionou tal aspecto do nosso desenvolvimento econômico ao sentido da colonização. Ver em: Souza, (2009. p. 92).

60 A primeira vez que se falou em “milagre econômico” foi em relação à rápida recuperação da Alemanha Ocidental na década de 1950, que privilegiou a propaganda em prol do neoliberalismo renascente que iria se opor ao dirigismo estatal. Na década de 1960 surgiu o “milagre japonês”, cuja função propagandística consistia na fundamentação da política de desenvolvimento baseada no fomento às exportações. Já o “milagre brasileiro” (1968-71) reunia as virtudes do neoliberalismo alemão e o crescimento para fora japonês e ainda um mercado disciplinado (cf. SINGER, 1989).

61 De acordo com Paul Singer, os “milagres econômicos” têm, sobretudo, caráter político, pois são promovidos através dos meios de comunicação de massa para popularizar determinados aspectos da política econômica, aos quais se atribui grande eficácia na promoção do crescimento. No entanto, é evidente que frequentemente essas economias de fato apresentam ou apresentaram elevadas taxas de crescimento e por períodos relativamente

e 1973, caracterizou-se como o momento áureo da ditadura militar, haja vista que a economia cresceu por volta de 11% ao ano. Por ora, fiquemos com as bases de sustentação desse milagre: combinação entre arrocho salarial, uma política econômica que privilegiou o capital estrangeiro e uma atuação estatal profícua para as burguesias, nacional e estrangeira.

Vale menção à “agonia criadora” desse ciclo de acumulação de capital. Entre 1962 e 1967, a economia brasileira vivia uma delongada recessão. Nesse ínterim, ao invés da alteração do padrão de acumulação, optou-se pelo império deste, que era sustentado na expansão do Departamento III (bens de capital duráveis). Para tanto foi necessário o financiamento da acumulação de capital, interna e externamente.

Internamente, essa questão foi resolvida a partir da contenção de salários. O governo, aproveitando-se da crise inflacionária que o país vivia em 1964⁶², tomada por eles como resultado de demagógicos aumentos de salários, estabeleceu a política do arrocho salarial. Assim, dentre outros instrumentos de estabilização econômica, o governo promoveu uma política de compressão salarial, com reajustamento anual calculado abaixo dos índices efetivos de inflação. O “arrocho” teve papel importante na estabilização da economia e foi decisivo na constituição das condições para a retomada “milagrosa” dos anos posteriores, pois, num primeiro momento, contemplou diversos interesses capitalistas, rebaixando os custos primários da produção e impedindo que diversas pequenas e médias empresas fossem à falência em decorrência da crise; e, num segundo momento, propiciando as bases da acumulação capitalista (BELLUZZO; MELLO, 1984. p. 145). Essa política de estabilização também fundou as condições da supremacia da indústria de bens de consumo duráveis, carro-chefe da modernização brasileira, na medida em que reformou a Lei de Remessas de Lucros, conferindo ao capital externo largas condições de expatriação de rendimentos.

A esse respeito, Francisco de Oliveira aponta que a referida reforma adequou as receitas do Estado à nova estrutura de produção, de modo a dar prioridade ao Departamento III, concomitantemente a uma política de incentivos e de créditos fiscais que fazia retornar parte do excedente captado pelo Estado como “capital gratuito das empresas que, conseguindo a façanha de pagar os novos impostos ampliados, os recebiam de volta sem juros e sem obrigações de retorno” (OLIVEIRA, 1977, pp. 93-4). Com isto, o Tesouro Nacional

longos. No entanto, seus efeitos podem ser limitados, sendo seguidos por crises ou recessões. (cf. SINGER, 1989, p. 16).

62 No ano de 1964 o país vivia o ápice de uma crise – de superacumulação com pressões inflacionárias – lançada em 1962 que, por sua vez, derivou do ciclo de expansão do capital intentado no período JK (cf. BELLUZZO; MELLO, 1984, p. 147).

funcionou como capital financeiro geral, “como pressuposto do lucro privado” (OLIVEIRA, 1977, pp. 93-4).

Ao procurar a compreensão de alguns determinantes à expansão de 1968-73, Luiz Gonzaga Belluzzo e João Manuel Cardoso de Mello afirmam:

Em 1965, o governo brasileiro, atendendo a recomendações do Banco Mundial, contratou a empresa Booz-Allen and Hamilton para fazer um diagnóstico do setor siderúrgico e propor metas para sua expansão no período 1966-1972. Sua maior conclusão consistiu em recomendar o crescimento modesto da siderurgia, dado o comportamento esperado da demanda. (BELLUZZO; MELLO, 1984. p. 147)

A recomendação foi trilhada, haja vista a predominância do Departamento III no processo de acumulação: “o Departamento I caminha sempre atrás da demanda em crescimento” (OLIVEIRA, 1977, p. 94). Nos anos do “milagre econômico” brasileiro, o eixo de acumulação capitalista apoiou-se no setor de bens duráveis de consumo⁶³. Verifica-se que ele foi baseado na dinâmica econômica da indústria automobilística e produtos correspondentes, os bens de consumo duráveis (destinados ao atendimento de uma pequena fração do mercado interno), no esforço exportador de produtos primários e matérias-primas e, minoritariamente, pela venda ao exterior de manufaturas (CHASIN, 2000, p. 60).

No que concerne à articulação externa da economia nessa fase que antecede o “milagre”, é sabido que ela se deu, sobretudo, em termos de empréstimos, como meio para forjar o processo de modernização da economia nacional, de modo a “limpar o terreno para atuação do processo de concentração” (OLIVEIRA, 1977, p. 97). Ao assinar o Acordo de Garantias para o Investimento Estrangeiro, o regime adquiriu a confiança do capital estrangeiro – evidenciado na revogação da Lei de Remessas de Lucros – e os empréstimos foram prontamente abertos para renegociar a dívida externa e saldar as dívidas de importações.

A capacidade de importar cresceu 150% entre 1967 e 1973. Esta foi impulsionada pelo aumento sem precedentes no comércio mundial no pós-guerra e pelos sistemas de incentivos fiscais e creditícios. É bem sabido que a economia capitalista, sobretudo a dos Estados Unidos, no imediato pós-guerra, conheceu uma fase de forte crescimento decorrente de dois fatores: 1) da situação financeira em que se encontravam os Estados Unidos – larga liquidez resultante do financiamento da guerra e das restrições ao consumo no correr dela, e consequente explosão da demanda fortemente contida no correr das hostilidades por efeito

63 Esse modelo de acumulação segue a disposição preexistente que, com o Plano de Metas, promoveu alterações na estrutura industrial, favorecendo os setores de bens de produção e de bens duráveis de consumo (cf. BELLUZZO; MELLO, 1984, p. 148).

daquelas mesmas restrições; 2) estímulo aos negócios para a importante tarefa de reconstrução da Europa devastada e a reorganização da vida convulsionada do continente. Contribuiu, ainda, para a liquidez da economia capitalista a “liberação do dólar que se erigira em padrão e moeda internacional a ser oficialmente recebida e convertida em moeda nacional pelos países signatários do acordo” (PRADO JR., 1986, p. 347), originando os eurodólares que determinariam larga disponibilidade financeira em todo o mundo capitalista.

Os beneficiados por essa conjuntura de largueza financeira foram, em primeiro lugar, os grandes trustes e monopólios estadunidenses, seguidos das demais potências capitalistas (em especial a Alemanha e o Japão). Os monopólios capitalistas foram expandidos internacionalmente com a eufêmica designação de “multinacionais”. E é aqui que entra em cena o caso brasileiro:

O nosso país não ficaria à margem da tremenda ofensiva, pelo mundo afora, do capitalismo internacional mobilizado pelos grupos financeiros e monopólios, e que encontraria aqui larga e generosa acolhida graças à orientação política entre nós adotada. Os primeiros, à busca de aplicações para os excessos de liquidez proporcionada pelos eurodólares e outras fontes abundantes de capitais na época disponíveis; os outros, os monopólios, como bons negociantes, à cata de quaisquer oportunidades de novos negócios que relativamente abundavam, e, de imediato, muito bons, nas áreas do Terceiro Mundo semivirgem ainda do progresso capitalista mais recente, onde quase tudo, no nível desse progresso, estava por fazer ou introduzir. E oferecendo por isso boas perspectivas em que se associavam, de um lado, a ânsia de uma relativamente escassa, mas, em conjunto, apreciável minoria de consumidores potenciais melhor aquinhoados e aspirantes sedentos dos padrões da sociedade de consumo norte-americana e europeia (é o que os economistas chamam de “efeito de demonstração”). De outro lado, a presença naquele Terceiro Mundo de abundante disponibilidade de mão de obra de baixo custo e sem as impertinentes exigências – ou liberdade de exprimi-las – que tornavam tão incômodas e onerosas as relações de trabalho no mundo do capitalismo desenvolvido. (PRADO JR., 1986, pp. 347-8)

Para Caio Prado Jr., todo povo tem na sua evolução um sentido e, no caso do Brasil, este estava essencialmente relacionado com a colonização: constituímo-nos para fornecer açúcar, tabaco, ouro, algodão, café, enfim, tão-somente para atender ao comércio europeu. E assim, com o objetivo voltado aos interesses de outros povos, é que se organizou a sociedade e a economia brasileiras. Eis que a manutenção do tripé sobre o qual se assentou nossa economia – latifúndio, monocultura e trabalho escravo – resultou numa realidade miserável para a classe trabalhadora (no caso do filme, expressa pela própria condição de vida das personagens, na representação de indústrias multinacionais e de suas políticas de trabalho calcadas na superexploração do trabalho), submetida a uma dupla exploração, pois o trabalhador, além de sustentar a burguesia local, tem de gerar lucro para a estrangeira. Pode-se

considerar a objetivação social e cultural do brasileiro, expressa na obra filmica *Bye bye Brasil*, enraizada no sentido da nossa colonização.

Retomando ao período correspondente ao “milagre econômico”, viu-se que o crescimento exacerbado das importações provocou problemas no balanço de pagamentos, pois, mesmo com o crescimento das exportações, não era possível financiar o *déficit* em conta corrente, ou seja, cobrir as importações e equilibrar a conta de serviços. De maneira que o esgotamento desse modelo de acumulação era inevitável. Grande parte dos lucros obtidos era drenada para o exterior e isso se dava por diferentes meios. Dentre eles destaquemos dois: os empréstimos e a alocação de empresas no Brasil (uma vez que a política do arrocho salarial tornava a mão de obra ainda mais barata) e o fato de o Estado criar todas as condições para que seus lucros fossem ainda maiores, desde a construção de infraestrutura até o manejo de políticas de estabilização (BELLUZZO; MELLO, 1984. p. 149). Belluzzo e Cardoso de Mello consideram que:

O Estado não apenas criou as condições, pelo manejo da política de estabilização, para que o ciclo recente [do milagre econômico] tivesse como eixo a indústria de bens duráveis de consumo, como também, já na expansão propriamente dita, nada mais fez que sancionar integralmente este padrão de crescimento. Ainda que houvesse a dominância do setor de consumo durável, todos os demais interesses capitalistas puderam ser satisfeitos, naturalmente de forma diferenciada. Prova inequívoca disto é o apoio incondicional e o aplauso unânime e permanente que o empresariado votou à política econômica, que pareceu mesmo ter realizado o verdadeiro milagre de proporcionar tanto lucro a todos. (BELLUZZO; MELLO, 1984, pp. 150-1)

Realizado sob a ótica do já referido tripé, esse padrão de acumulação capitalista subordinou a produção material nacional aos interesses da burguesia estrangeira e, mais comedidamente, aos da burguesia nacional. Ao Estado coube defender e conciliar as pretensões burguesas – a serviço do capital e não do homem. Essa atuação se deveu, segundo o filósofo José Chasin, à incapacidade da burguesia nacional de realizar suas determinações históricas. A industrialização subordinada ao capital externo exprimia a estreiteza econômica da burguesia brasileira, intrinsecamente ligada à sua incapacidade de dominar sob forma democrática. Isso decorria da impossibilidade histórica de ela perspectivar sua autonomia econômica e, assim, colocar-se à frente de um projeto de cunho nacional, capaz de incluir as classes trabalhadoras, ainda que dentro das limitações capitalistas. A burguesia brasileira só pôde exercer seu poder político sob forma autocrática. Ou seja, a particularidade do nosso desenvolvimento – de *via colonial* – engendra uma burguesia que

Não é capaz de perspectivar efetivamente sua autonomia econômica, ou o faz de modo demasiado débil, conformando-se, assim, em permanecer nas

condições de independência neocolonial ou de subordinação estrutural ao imperialismo. (...) Em síntese, a burguesia colonial, além de antidemocrática, é caudatária, sendo incapaz, por iniciativa e força próprias, de romper com a subordinação ao imperialismo. (CHASIN, 2000, p. 104)

O desenvolvimento do capitalismo brasileiro contou com o apelo à expansão da dívida externa, já que os esforços para exportação eram insuficientes. Dertarte, a expansão da economia nacional disparou no período que corresponde ao “milagre econômico” brasileiro. A esse respeito, Francisco de Oliveira avalia que

O recurso à dívida externa soluciona, nessa etapa, a contradição assinalada entre um processo de expansão de realização interna controlado por propriedade externa, e mais, entre aquele processo e a exportação de estímulos para os Departamentos I das economias centrais. Essa é a principal mudança a assinalar-se na fase do êxtase quanto à questão do financiamento. Internamente, todos os mecanismos de financiamento interno são mantidos e reforçados. (OLIVEIRA, 1977, p. 99)

Nesse mesmo sentido Caio Prado Jr.⁶⁴ já alertava que o modo como se desenvolveu a produção e reprodução da vida no Brasil durante a ditadura militar era uma continuidade de um modo de proceder que advinha do nosso passado colonial:

Isto é, um país que no contexto do mundo moderno – é para isso, sobretudo que devemos atentar – não representa mais que um setor periférico e dependente do sistema econômico internacional sob cuja égide se instalou e originariamente organizou como colônia a serviço dos centros dominantes do sistema. E em função dessa situação se estruturou econômica e socialmente (PRADO JR., 2004, p. 239).

O aspecto incomum é o lugar periférico e dependente no qual a economia brasileira se assentou. Dessa forma, as relações humanas se fundaram de modo afinado com essa estruturação. A continuidade dessa particularidade no desenvolvimento econômico brasileiro perdurava nas contradições da vida social: embora tenha propiciado transformações na sociedade brasileira, pois ela se modernizou, não possibilitou mudanças radicais na vida da população, que conservou uma existência social miserável.

Bye bye Brasil nos apresenta essa modernização contraditória, como o exemplo da TV, que se alastra pelo interior do país, e de uma índia que ouve rádio. O grande drama da Caravana é justamente a proliferação das “espinhas de peixe” (antenas de TV) por todo o país. Ora, a existência desse aparelho na casa de tantas pessoas, por si só, denota a produção em larga escala desse produto e a possibilidade de sua aquisição. O Brasil vivia mudanças sociais,

64 Depois de mais de dez anos da primeira edição de *A revolução brasileira*, Caio Prado acrescentou um apêndice com o objetivo de tratar das questões “atuais” (1977), que seria a crise político-econômica e social decorrente do esgotamento do milagre econômico brasileiro. Tal conjuntura se repartia em duas perspectivas: o prolongamento do que estava dado, que se caracterizava pelas linhas mestras do nosso passado colonial, e de outro lado, com o desmascaramento da “fraude” do milagre, ressurgia e ganhava terreno a consciência da real situação do país (PRADO JR., 2004).

transformava-se em sociedade de consumo. Entretanto, essa nova configuração não alterava a face real do país: a maioria da população vivia em condições de vida aviltantes. Conforme alerta Florestan Fernandes:

A questão não consiste em negar que os deslocamentos ocorridos envolviam mudanças de conteúdo revolucionário na esfera da acumulação capitalista, do sistema de produção e de trabalho ou nos dinamismos imperantes na sociedade civil. [Mas o que se põe em foco é que] Essas mudanças foram conseguidas a custos penosos para o Brasil como um todo e, em especial, para a massa pobre e destituída de sua produção. (FERNANDES, 1986, p. 16)

Bye bye Brasil recoloca essa problemática. A índia, o sertanejo e o lavrador podiam ouvir rádio, assistir a uma TV pública. Muitos homens puderam migrar para regiões mais urbanizadas. Mas assistiam a programas comprometidos – direta ou indiretamente – com os interesses econômicos e políticos das classes dominantes e residiam em locais miseráveis. Assim, por detrás dos “belos” índices desse modelo milagroso, escondia-se um escandaloso panorama socioeconômico do país, que andou lenta, tardia e superficialmente na superação do “passado” (PRADO JR., 1978, pp. 243-4). Esse panorama nos é dado pelo retrato sensível de Diegues em *Bye bye Brasil*.

Em carta, o diretor em pauta enfatiza a manipulação do regime militar com relação ao que chamou de “consumo” cultural do brasileiro em meio à ditadura:

Um dos piores males do regime militar brasileiro foi que, de 1968 até recentemente, ele nos isolou completamente do resto do mundo e, sobretudo, da América Latina. Ele nos tapou os ouvidos, impedindo pela censura que tomássemos conhecimento do que se passava em outros países e continentes; ele nos fechou a boca, proibindo-nos o acesso a temas controvertidos, à polêmica, à própria realidade. Como consumidores de cultura, fomos condenados, quase que exclusivamente, ao lixo de Hollywood. (DIEGUES [Carta], 23 out. 1980)

Bye bye Brasil é um projeto que perspectiva romper com esses referenciais e servir ao povo brasileiro. Destaquemos um aspecto de extrema importância no filme em questão: as primeiras menções à cidade de Altamira a apresentam como um lugar ideal para viver, que se põe historicamente como consequência do modelo econômico intentado pelo regime militar. Trata-se da efetivação de uma situação econômica que reforma paisagens e sociabilidades, que inspira sonhos de “tempos modernos”, de acessibilidade ao mundo, à cultura, enfim, ao desenvolvimento humano. O ponto nevrálgico dessa representação é a expressão da vida do trabalhador nesse processo. Assim, vê-se que o povo sente fome, adocece sem tratamento médico adequado, não tem acesso à educação e à informação e, por isso, quer fugir dessa debilidade e desfrutar daquela prosperidade.

A representação dramática da existência de um lugar que possibilita melhorias na vida desses homens, a cidade de Altamira, assemelha-se a um sonho social que é expresso na fala do caminhoneiro e depois reproduzido por Lorde Cigano. A crença nesse paraíso é a exteriorização do indivíduo que, por uma necessidade profunda, determinada por sua débil realidade material, apega-se a um mundo irreal. Esse aspecto da vida social deve ser compreendido como um fenômeno que tem sua raiz plantada na práxis humana e é nela que se devem que procurar alternativas para a sua resolução. Em verdade, o desenvolvimento do capitalismo significa para aquelas pessoas a existência de maior oferta de trabalho, mas certamente não o paraíso sonhado, e sim, a configuração de “outra” miséria. Destarte, as idealizações dos homens aparecem como emanção direta do seu comportamento material. Se o homem não tem consciência do seu processo de vida real e se refugia em certas utopias é por que o seu processo histórico de vida o impossibilita socialmente de alcançar essa consciência.

Quando a trupe chega à Altamira encontra televisores por toda parte, além de rádios, carros e lojas. Em uma avenida passa um carro com alto-falantes que anuncia para os migrantes uma oferta de trabalho – o ofício de peão – como a grande oportunidade de alcançar a “sorte da fortuna” da Transamazônica. Nessa mesma avenida, Lorde Cigano vai até um bar e observa um cartaz que traz informações sobre esse trabalho: nesse cartaz há a imagem de um navio gigantesco e embaixo vem escrito com letras trêmulas o convite para os trabalhadores: “si escreva aqui rara oportunidade de trabalho”.

O mágico logo se interessa por essa “raridade” e se volta para o homem que está fazendo inscrições de interessados em trabalhar numa fábrica flutuante de papel. Este explica para Lorde Cigano como funciona a fábrica:

Isso é uma moderníssima fábrica de papel, a maior do mundo. Trazida do Japão assim, inteirinha, pelo mar. Estão sempre contratando gente pra trabalhar lá. Você pode até escolher o setor: na lavoura, serviços gerais ou cortando madeira pra fábrica. Estão interessados? Coisa de gringo, bicho, paga bem e em dia. Luxo e conforto. Se você estiver a fim é só dar o nome ali pro meu assistente e embarcar amanhã no avião da companhia que vem buscar vocês. Não precisa de nenhum documento. (DIEGUES, 1979)

A sequência traz a nossa modernização importada, nesse caso, do Japão, como cantou Chico Buarque na música tema de nosso filme: “tem um japonês trás de mim”. Em seguida, o índio, ao escutar a conversa, dirige-se à mesa de inscrição. Nesse momento, o mesmo homem avisa a seu assistente que índio era mais barato. Mais adiante, Salomé entra no bar e o empregador lhe oferece a oportunidade de se prostituir na fábrica, pois lá há muitos homens fortes precisando de diversão. Lorde diz que Salomé não é prostituta e pergunta para o

contratador se na fábrica há uma casa de espetáculos. Este diz que não sabe e pergunta se Lorde não vai se inscrever nessa “oportunidade rara de vencer na vida” (DIEGUES, 1979). Lorde responde que mal sabia ler e escrever e, assim, papel serviria apenas para embrulhar pão e limpar suas partes íntimas.

Para as personagens, essa “rara” oportunidade de vencer na vida representa a existência prática de uma vida desumana. Observa-se que no filme a relação de trabalho é tomada como expressão da superexploração. Evidencia-se na cena que a nova vida oferecida por essa moderníssima fábrica japonesa seria regada a exploração, prostituição, racismo e não o reconhecimento do trabalhador na sua atividade produtiva. A possibilidade de escolha do serviço realizado naquela indústria denota não a liberdade, mas sim a falta de alternativas, uma vez que havia profunda semelhança entre as tarefas: todas elas careciam de braços fortes e de homens sem opções. Ora, imagine-se viajando para um lugar distante, longe da família, para efetuar um trabalho braçal e servir a uma empresa japonesa, onde não era necessária a apresentação de documentos. Não haveria nenhuma forma de o indivíduo comprovar sua estada no local. Além do fato de ninguém ter voltado para dar notícia. Um indivíduo que tem a possibilidade de escolher, pelo menos, que tipo de função deseja exercer, não hesitaria em negar-se a atender ao convite.

O trabalhador ficou desamparado e viveu a necessidade do deslocamento, tendo que abandonar parte ou toda sua família em busca do sucesso econômico que foi tão esbravejado pelos militares. Esse sucesso foi reproduzido nos meios de comunicação a partir de propagandas que tinham como alicerce a ideia de “transformação” e construção do “novo”, como assegura Carlos Fico:

Em linhas gerais as principais campanhas da AERP/ARP direcionavam-se para algumas temáticas, em especial as noções de “construção” e “transformação” do Brasil. Essas ideias estavam associadas à de ruína, pois segundo os militares, ante a decadência moral e material que o país experimentava, era necessário transformar, inaugurar um novo tempo. (FICO, 1997, p. 121)

Para se ter noção, no período do aludido “milagre” (1969), uma publicação da Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) garantia tranquilidade à família brasileira, pois seu “bom” e “brasileiro” governo encontraria a energia indispensável para defender a formação da “nossa mocidade” com vistas aos superiores interesses da pátria. O tema “amor” também inspirou uma campanha da Aerp, na qual figurava que o Brasil merecia nosso amor: “trata-se indubitavelmente da estratégia retórica da afirmação dos valores que, afinal, eram negados pela simples existência da ditadura” (FICO, 1997, p. 126). Era necessário reproduzir

a ideia do brasileiro como ser amoroso, solidário, doce, de fácil convivência, pois a discordância e o debate eram sinônimos de fragilidade e tensão. Desse modo,

Tratava-se, ao que parece, de mobilizar a população para participar de alguma coisa – o esforço nacional pelo desenvolvimento. Assim, através da propaganda política, oferecia-se à população a chance de participar do projeto desenvolvimentista dos militares. Curiosamente, entretanto, essa oferta não se materializava em nada de propriamente viável ou palpável (...) o que se queria era a criação de um clima, de uma atmosfera de aprovação, de contentamento com os rumos que se iam traçando (FICO, 1997, p. 130) .

Vale lembrar que o “caráter nacional é a base moral sobre a qual se assenta qualquer organização militar e, por isso, sua manutenção é a constante preocupação dos chefes militares” (FICO, 1997, p. 130). Um elemento presente no discurso e ausente na política econômica, haja vista que a modernização brasileira, conforme Florestan Fernandes,

[foi] Comandada por elites que controlam ou tomam o poder e se aliam com o imperialismo (...). A preocupação [ideológica] número um, aliás, consiste em esterilizar o caráter antielitista, anti-imperialista e anticapitalista das tendências políticas revolucionárias da mudança social [efetuado, também, por meio dessas propagandas]. Esta passa a ser canalizada para o leito dos interesses da minoria no poder, das classes privilegiadas e de seus aliados (ou amos e mentores estrangeiros). (FERNANDES, 1986, p. 14)

Nesse sentido, para o autor a crença no discurso desse regime configura-se como um desatino. Entretanto, era prioritário compreender a raiz desse discurso e sua transposição prática.

Os nexos das ideologias das classes dominantes dos países periféricos com as ideologias das nações capitalistas hegemônicas e sua superpotência são conhecidos. De lá veio, pronta e acabada, uma teoria de desenvolvimento com segurança que punha ênfase no caráter “revolucionário” da modernização, dirigida e graduada a partir de fora. Os cientistas políticos norte-americanos trabalham exaustivamente a noção de que os países pobres e atrasados abrem suas vias históricas por meio de “oligarquias modernizadoras”, que usam a repressão e a opressão para desencadear “mudanças profundas” em seus países. A teoria “silenciava” a respeito de vários pontos essenciais. O mais importante é que tais oligarquias são modernizadoras para si próprias e para os centros imperiais. Elas não operam no sentido de provocar o aprofundamento da descolonização, da revolução nacional e da revolução democrática: mas, em direção inversa, de estabelecer as bases econômicas e políticas da “revolução modernizadora”, promovendo a ligação dos elos necessários a formas crescentemente mais complexas e difíceis de incorporação da periferia ao núcleo das economias, do sistema de poder e da organização ideológica das nações imperialistas. Portanto, elas se convertem em elementos perigosos para os seus próprios países, nos quais introduzem medidas repressivas intrinsecamente imperialistas, antissociais e antinacionais. O outro ponto importante diz respeito ao sufocamento dos dinamismos espontâneos (por vezes mais ou menos organizados, institucionalmente) de mudança social revolucionária. (FERNANDES, 1986, p. 14)

Assim, o plano de comunicação, de 1976, foi apresentado como necessário para aliviar a frustração da sociedade. Suas campanhas deveriam incutir na população um sentimento de esperança e otimismo nos destinos do país. Para tanto, houve a valorização de “coisas essencialmente brasileiras”, o que envolvia, além do espaço rural – cenas em que se viam cidades no interior brasileiro cercadas por montanhas, riachos, cascatas e pastos (sua configuração espacial) e os hábitos simples da população –, certa valorização da cultura que contemplava o enaltecimento do que ela possui de mais “estático, conservador e preservacionista”. Esses filmes passavam uma imagem “congelada da arte e da história, guardadas para serem preservadas, nada havendo de dinâmico ou criador no que a ditadura militar entendia por cultura” (FICO, 1997, p. 13).

Verifica-se que a base sobre a qual se assentaram os sonhos da classe trabalhadora foi a mesma que manteve sua condição miserável: ela sonhou com as possibilidades do “milagre econômico”, a tão esperada “fatia do bolo”⁶⁵, sem se aperceber de que a ocorrência desse surto de crescimento estava umbilicalmente ligada à superexploração de sua classe, corporificada na política do arrocho salarial e da grande violência ao trabalho, visto que a primazia pela modernização brasileira sob a égide de uma ditadura trouxe uma intensa repressão às maiorias, ao trabalhador. Este, por sua vez, sustentou um governo “antipopular, antinacional e pró-imperialista” (RAGO FILHO, 1998, p. 176).

Isso nos leva à particularidade histórica da modernização capitalista em tempo de ditadura militar. Lembrando que a entificação do capitalismo brasileiro trouxe consigo características específicas, o que denota a existência de descompassos no desenvolvimento do sistema capitalista, que não se apresenta de forma regrada, e sim adequada a cada realidade político-econômico-social. No caso da economia brasileira, fundamentalmente, segundo o marxista Caio Prado Jr., há um direcionamento para o atendimento de interesses externos, comprometendo um desenvolvimento autossustentado e excluindo as classes trabalhadoras do processo de acumulação produtiva. Este elemento, persistente na história brasileira, é o cerne do que, posteriormente, denominou-se *via colonial*. Essa denominação categorial está no interior do pensamento do filósofo José Chasin, que teorizou sobre esta problemática embasado no entendimento do autor de *A revolução brasileira* acerca das especificidades do desenvolvimento histórico do país. Na acepção de Chasin, trata-se do entendimento das particularidades das formas não clássicas de objetivação capitalista, segundo a qual alguns países de extração colonial caminham lenta e irregularmente ao progresso histórico-social. É o

65 A expressão faz parte da fala de um dos intelectuais orgânicos do regime militar, Delfim Netto, que dizia ser “necessário primeiro fazer o bolo crescer, para na sequência, poder dividi-lo” (cf. RAGO FILHO, 1998).

caso do Brasil, que apresenta o caráter *hiper-tardio*⁶⁶ da entificação histórica do capital industrial (CHASIN, 2000, p. 17).

De acordo com Chasin, não se trata simplesmente de um problema cronológico, mas da sua inserção histórica, uma vez que a industrialização *hiper-tardia* se efetiva no quadro da acumulação monopolista avançada e numa configuração mundial que já havia “repartido” o poder de estado em parcelas da unidade nacional que compõe o conjunto nacional, desse modo, podemos dizer que sua objetivação é posta numa condição de subordinação às economias centrais (cf. CHASIN, 2000, p. 34). Notabiliza-se que nossa modernização trouxe em seu bojo particularidades, tais como o desenvolvimento econômico subordinado ao capital externo, um estado autoritário, uma absorção abissal da cultura imperialista e uma realidade miserável à classe trabalhadora.

A particularidade histórica do capitalismo brasileiro, agora em fase de desenvolvimento acelerado, é transposta para as telas pela inquietude do artista diante de uma modernização que exclui a classe trabalhadora das suas benesses e conserva a organicidade de uma produção material que remonta ao passado colonial no sentido de transferir as riquezas para o estrangeiro. Representações contidas no desfecho da saga de Altamira, tal como no sentido que o filme dá ao contrabando de minério, haja vista que, no desfecho da trama, a Caravana nos aparece modernizada, sendo transportada por um novo caminhão, com luzes por todas as partes e com algumas dançarinas. Conforme ele se afasta vemos e ouvimos a composição do aceno somado a uma música estadunidense. Essa nova Caravana é fruto do contrabando de minério em que Lorde Cigano se meteu. O caminhão se despede, tal como os financiadores se afastaram do Brasil⁶⁷.

66 A esse respeito José Chasin lembra que “a industrialização, nas fronteiras nacionais, atravessou toda a primeira metade deste século [XX] em tentativas e contramarchas que não lograram ultrapassar o nível da incipiência. Considerados, pois, os casos clássicos de objetivação do modo de produção *especificamente* capitalista (Inglaterra, França), em face dos quais a industrialização alemã e italiana já é tardia (datando das últimas décadas do século passado), a industrialização brasileira é *hiper-tardia*”. Ver em: Chasin (2000, p. 34).

67 Em princípio da década de 1970, começou a se desconjuntar o sistema financeiro armado no pós-guerra e que tanto favorecera e tornara possível o crescimento e expansão da economia capitalista internacional. Segundo Caio Prado Jr.: “Desequilibra-se grandemente a balança de contas externas dos Estados Unidos, regente e grande mentor do sistema, fazendo periclitar suas reservas de ouro. O padrão do dólar é quebrado – não havia outro recurso – e suspende-se sua convertibilidade. O que leva também à suspensão da compra de dólares pelos bancos centrais dos países da Comunidade Econômica Europeia (CEE), precipitando-se a desvalorização da moeda norte-americana, que chega a perder mais de $\frac{3}{4}$ partes de seu valor.” O que se revelará nitidamente por volta de 1971/72, por forte e generalizado processo inflacionário de preços, acompanhado, em particular nos Estados Unidos, de crescente desemprego e capacidade industrial ociosa. Desenhava-se com isso uma situação jamais ocorrida e inconcebível na teoria econômica ortodoxa: a ocorrência simultânea da inflação e de estagnação crescente. E enquanto se aguarda uma interpretação coerente e explicação de fato dentro das concepções ortodoxas – o que até hoje não se propôs, nem parece possível propor – consolam-se os economistas com batizá-lo, inventando um estranho nome: ‘estagflação’” (PRADO JR., p. 349).

No decorrer da viagem da Caravana é apresentada a complexidade dos problemas sociais brasileiros a partir de dramas humanos que derivam das desigualdades sociais engendradas pela política econômica do regime militar, que é a perpetuação de uma organização econômica que visa ao atendimento dos interesses das burguesias nacional e estrangeira em detrimento de uma vida de carestia e miséria para a classe trabalhadora. A Caravana Rolidei percorre boa parte do interior do país, trilha os caminhos das migrações que foram impulsionadas pelo Programa de Integração Nacional (PIN) (BRASIL, 1971), que buscou a colonização e modernização de territórios da Amazônia a fim de explorá-los economicamente.

No que concerne à colonização da Amazônia vemos que se veiculava nos discursos oficiais do governo e nos meios de comunicação a proposta de um Brasil grande, próspero, que atentava para a “nação”. Esse aspecto corresponde ao ideário filmico da “próspera” Altamira. No entanto, as práticas econômicas e políticas desmascaram os ditadores e se contrapõem aos interesses dos indivíduos para lá deslocados. O sociólogo Fernando Henrique Cardoso aponta as justificativas no interior dos discursos oficiais acerca dessas colonizações dirigidas: assinalavam para a preocupação com os problemas sociais decorrentes do desemprego, subemprego e miséria. Afirmavam ser necessário condicionar a “utilização ordenada e racional da mão de obra excedente na região semiárida, mediante um vigoroso plano de colonização” (CARDOSO, 1977, pp. 141-70). E, com destaque mais modesto, aparecia a necessidade de promover o “aproveitamento das áreas de solo mais favoráveis para a colonização e o estabelecimento de atividades agropecuárias”, bem como garantir “acesso às regiões de ocorrências minerais com exploração econômica” (CARDOSO, 1977, pp. 141-70), priorizando, assim, o desenvolvimento econômico da região, o que certamente não estaria nos domínios da classe trabalhadora, mas sim da burguesia. Isto se afirma, inclusive, na discrepância entre esses discursos, pois, enquanto “o Incra se esforçava por dar a imagem de que o governo ia assentar colonos em propriedades reduzidas, o Ministro do Interior assegurava a preeminência da grande empresa” (CARDOSO, 1977, pp. 141-70). A história confirma a vitória da última.

Não se pode esquecer que falar da região da Amazônia é falar de interesses econômicos, de riqueza mineral e da divisão internacional do trabalho do pós-guerra. De maneira que abarcar a relação de exploração da riqueza mineral brasileira durante os governos

militares naquela região nos remete à lógica intrínseca do nosso desenvolvimento econômico que se põe de modo subordinado ao capital estrangeiro⁶⁸.

Entre 1964 e 1969 pouco se havia feito no sentido de desenvolver a colonização dirigida nessa região. Inclusive, a problemática amazônica era colocada na perspectiva de uma terra com potencial para o desenvolvimento econômico, uma vez que lá havia terras virgens fartas e talvez ricas ou férteis, mas sem vida econômica, portanto, sem homens e recursos de capitais (BASA *apud* IANNI, 1979, p. 35). Ainda que essa localidade fosse objeto de exploração de riqueza e/ou alvo de sucessivos saques, ela não era povoada. No início da década de 1970, uma pesquisa do IBGE (cf. IANNI, 1979, pp. 11-5) indicou que, enquanto em São Paulo havia 83% de território ocupado, o Amazonas tinha apenas 3%, o Pará 9%, e Rondônia, 7% de ocupação.

Para o sociólogo Octavio Ianni, a colonização daquela região foi, *a priori*, de caráter espontâneo. Muitos posseiros se deslocaram para a Amazônia em decorrência da dificuldade em “existir” em outras regiões. Os índices de ocupação territorial da Amazônia chamam a atenção para a possibilidade da posse da terra e, desse modo, de uma produção autônoma para tantos brasileiros que sofriam com desemprego, subemprego e miséria em outras regiões do país (IANNI, 1979, pp. 11-5). O autor ainda defende a ideia de que a migração desses trabalhadores, ou o processo de colonização, configurava uma reforma agrária realizada por esses mesmos indivíduos e seus familiares sem a interferência de governantes, burocratas ou técnicos. Portanto, segundo ele, ao mesmo tempo em que crescia extensivamente o capitalismo na região, ocorria uma espécie de reforma agrária de fato, ou espontânea, pois multidões de trabalhadores rurais estavam buscando terras (virgens ou devolutas) para construir sua vida, sua roça, morada e, assim, sua cultura efetiva: “Sitiantes, moradores, meeiros, parceiros arrendatários, assalariados, corumbás, boias-frias, paus-de-arara, peões estavam buscando soluções práticas, diretas, por seus próprios meios, para os seus problemas de trabalho e sobrevivência. Buscavam terra” (IANNI, 1979, p. 15).

Em 6 de junho de 1970, o governo criou o Programa de Integração Nacional (PIN), estabelecendo que fosse iniciada a construção das rodovias Transamazônica⁶⁹ e Cuiabá-

68 A exploração tem início quando grupos ingleses e estadunidenses se associaram para fundar a *Itabira Iron Ore Co* e explorar minério de ferro no Brasil. Com a eclosão da Segunda Grande Guerra foram assinados os “Acordos de Washington” que instituíram o monopólio estatal da borracha através do Banco da Amazônia, com a participação de 50% de capital norte-americano, e o monopólio estatal da exportação do minério de ferro, através da Companhia Vale do Rio Doce, constituída em 1942. Como complemento fundamental do acordo, os preços de matérias primas foram congelados. No pós-guerra, com a consolidação das fronteiras ideológicas, garantiu-se a hegemonia estadunidense no controle dos recursos minerais no Brasil e em praticamente toda a América Latina. (Cf. OLIVEIRA, 1988).

Santarém⁷⁰ e que fosse reservada, para colonização e reforma agrária, uma faixa de dez quilômetros às margens das rodovias. Assim, no dia 9 de julho deste mesmo ano, ele criou o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) (IANNI, 1979, p. 35). É inegável que a construção das rodovias assinalaria uma nova fase na formação ou desenvolvimento das atividades econômicas e políticas dessa região e, desse modo, é parte indissolúvel da modernização do interior do país. Ao lado da política de colonização, dos incentivos fiscais e dos possíveis projetos industriais (especialmente de exploração mineral), outro grande instrumento de que o governo dispunha para a Amazônia era a política rodoviária.

Na sua viagem pelo interior do país, o filme de Diegues faz algumas tomadas da Transamazônica. Essa construção, considerada uma política audaciosa de ocupação de área (haja vista que penetra na floresta), é temática desse filme de estrada que destaca, a partir da sequência de imagens, um aspecto de sua construção: a questão ambiental.

69 Sobre a Transamazônica, segundo exposição do então ministro dos Transportes – coronel Mário Andreazza –, feita ao Congresso Nacional em julho de 1970, “a construção desta obra fundamentou-se no conceito de integração nacional, ligando o Nordeste à Amazônia”. Assim, “a Transamazônica seria uma ampla vereda oferecida ao nordestino para a conquista e colonização da Amazônia” (OESP, *apud* CARDOSO, 1977, p. 173).

70 A título de complementação, vale dizer que a Transamazônica compõe-se de dois eixos: a Cuiabá-Santarém e a estrada que acabou sendo chamada com exclusividade de Transamazônica, que faz a ligação entre o Nordeste e os Estados do Maranhão, Pará, Amazonas e o Acre, na fronteira com o Peru.

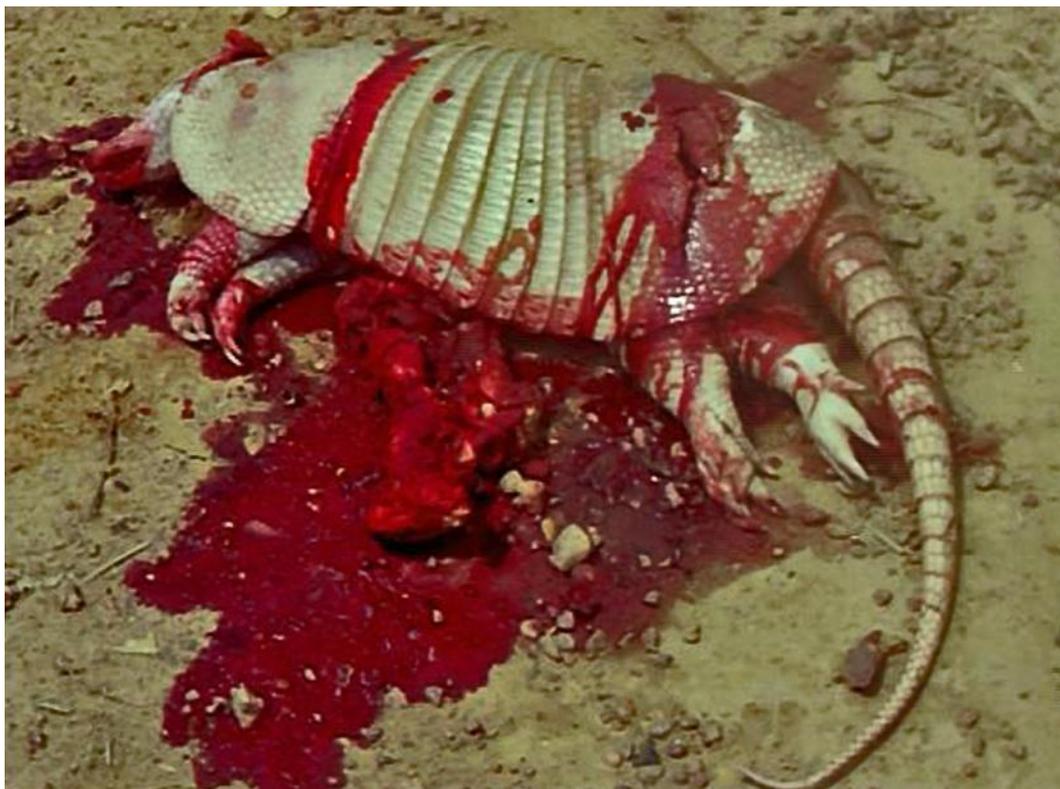


Figura 10 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Tatu morto às margens da estrada em construção



Figura 11 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Homens trabalham às margens da estrada

Como podemos notar nas imagens retiradas do filme, temos o desmatamento realizado durante sua construção e um animal morto, que influi na sensação de um impacto prejudicial ao meio ambiente. A esse respeito, Aramis Millarch aponta:

Um dos *takes* (tomadas) mais rápidos de *Bye bye Brasil* (Cine Rivoli, 4 sessões) é também dos mais emocionantes em seu sentido ecológico: um tatu esmagado no asfalto que corta o sertão. É uma cena rápida, capaz de passar despercebida ao espectador menos atento, mas que na montagem de Mair Tavares adquiriu um sentido de contraste, entre uma raça de animal em extinção, vivendo em buracos, de repente tendo a sua couraça esmagada pela rodas da civilização (MILLARCH, 29 mar. 1980).

O prioritário era a modernização brasileira. Para essa mesma autora, a imagem de índios aproximando-se da Caravana Rolidei para pedir carona para Altamira é a representação das transformações pelas quais o Brasil passou.

Ali [Altamira], a cidade-polo do “milagre” da Transamazônica, onde todas as contradições do consumismo/colonialismo cultural/exploração/destruição ecológica etc. se colocam com maior clareza, o cacique (Rinaldo Genes), vestindo um macacão vermelho, compra um picolé, e divide com sua velha mãe, uma índia ouvindo um transistor o tempo todo, e seu filho. Em seguida, os três dividem uma garrafa de Coca-Cola. (MILLARCH, 29 mar. 1980)

Verifica-se na cena descrita uma representação da integração nacional. A integração nacional fazia parte do projeto de modernização da ditadura militar e estava assinalado no I Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), lançado no ano de 1971, no governo do então presidente Emílio Garrastazu Médici e pelo chefe de gabinete militar João Baptista de Oliveira Figueiredo. O referido plano, que se punha como uma continuidade dos governos anteriores⁷¹, trazia como principal objetivo transformar o Brasil em uma nação desenvolvida. Entretanto, para conferir “autossustentação” e “caráter integrado” do processo, esse desenvolvimento pressupunha estabilidade política e segurança nacional. Segundo o I PND, a integração nacional destinar-se-ia a criar o mercado interno, capaz de manter o crescimento acelerado e autossustentável e de permitir a progressiva descentralização econômica. Isso seria feito a partir de pólos regionais no Sul e no Nordeste, tal como na Amazônia e no Planalto Central, integrando-se dessa forma ao grande núcleo São Paulo – Rio – Belo Horizonte (BRASIL, 1971. p. 25).

71 A primeira frase do documento afirma que a “Revolução” (golpe militar) havia sido feita para construir e, em seguida, vangloria os governos anteriores, por terem constituído uma grande experiência de crescimento e de transformação, “manifestados nos excepcionais indicadores quantitativos de desempenho, como - no período 1964-1970 – o aumento de 52% na renda global (PIB), a expansão de 69% na produção industrial (...). Em verdade, tudo se tornou maior no Brasil” (BRASIL, 1971, p. 14).

O PIN e o Proterra (Programa de Redistribuição de Terras e de Estímulos à Agroindústria do Norte e do Nordeste) faziam parte do projeto de desenvolvimento do Nordeste. Ambos procuravam garantir o crescimento da economia regional acima de 8% ao ano. Objetivo que se consolidaria no final da década de 1960 com base no fortalecimento do processo de industrialização já iniciado e a partir de incentivos fiscais, da aceleração do crescimento agrícola e da transformação da economia de subsistência da região para uma economia de mercado. E, por fim, com a integração do Nordeste à Amazônia e ao Planalto Central, estabelecendo o sistema de vasos comunicantes que permitiriam a “reorientação dos fluxos de excedentes de mão de obra do Nordeste, com seu encaminhamento para aquelas regiões, em programas definidos, com recursos já existentes, e lhes assegurando níveis de produtividade satisfatórios” (BRASIL, 1971. p. 28).

Assim, a estratégia para a modernização da Amazônia, que era a de integrar para desenvolver, assentava-se, também, na objetivação de ocupação econômica e desenvolvimento. A integração se realizaria, principalmente, com a construção da Transamazônica e da Cuiabá-Santarém, com uma rede de aeroportos e com a instalação de dois sistemas de telecomunicações entre a Amazônia e o resto do país. No que tange à ocupação econômica e ao processo de crescimento, estes seriam efetivados com a expansão do contingente populacional, a criação de infraestrutura econômica interna, a utilização de incentivos fiscais e isenções a cargo da Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) e da Superintendência do Desenvolvimento da Zona Franca de Manaus (Suframa) com vistas a definições de prioridades setoriais e para atividades de exportação (madeiras e minérios) e programas de colonização, notadamente para a região da Transamazônica, em associação com a iniciativa privada (BRASIL, 1971. p. 28). A integração e o desenvolvimento econômico da Amazônia obedeceram à lógica da nossa modernização que se pôs como excludente e conservadora. Exclui a classe trabalhadora da riqueza produzida e conserva o pacto com a burguesia externa. De modo que, quando da projeção do desenvolvimento dessa região,

Sabia-se já do minério de ferro da serra dos Carajás, no Pará (400 milhões de toneladas, segundo informações iniciais), que havia sido descoberto na década de 1960 pelos militares, e que fora objeto de cogitação para a exploração pela Companhia Vale do Rio Doce em acordo com a “United States Steel Corporation”. Além disso a cassiterita (minério de estanho) ocorria em Rondônia e no Pará (vale dos rios Aripuava e Sucunduri, afluentes do Madeira). Próximo a Itaituba havia garimpagem desde 1959, com ouro e cassiterita, às margens do Tapajós. E no alto Xingu (trecho de 130 km) e no rio Fresco (trecho de 450 km, neste afluente do Xingu) havia ocorrência de cobre (CARDOSO, 1977, pp. 141-70).

No que concerne às atividades de exportação, Florestan Fernandes, ao refletir sobre a “filosofia política entreguista” passiva à dominação externa e a um novo tipo de colonialismo da burguesia brasileira, aponta que isso se assenta na inserção histórica da modernização durante a guerra fria, que possibilitou o controle das burguesias periféricas a partir das burguesias centrais, pois “o perigo comunista só podia ser vencido por uma cartada ousada: esmagar o inimigo, ao mesmo tempo que se lograriam meios de desenvolvimento capitalista ‘seguros’ e ‘crescentes’”. Nesse sentido, a perversão ideológica se associou a uma perversidade política, o que, no Brasil, se efetivou muito rapidamente devido à tradição cultural que vinha da era colonial. Assim,

Não havia nada demais em “vender” riquezas que, de outra maneira, ficariam “debaixo da terra”; era vantajoso para o país “importar” capital acumulado e excedente nos países ricos; o Brasil possuía todos os requisitos de uma grande potência e seria possível convertê-lo, com apoio externo apropriado, em potência intermediária, o ponto de partida da “Grande Pátria”; assim se desenhava uma revolução pelo “caminho mais fácil” e os que sepultaram (ou pretenderam sepultar) todas as transformações seculares, em difícil gestação, ergueram a bandeira da revolução, escreveram a sua constituição e, com ela ou contra ela, alertaram a nação de que “a revolução impõe as suas próprias leis”. (FERNANDES, 1986, p. 14)

O autor complementa afirmando que essa posição é comum numa economia organizada, essencialmente, para o atendimento de necessidades estranhas e não da grande massa que a compõe. As pessoas que formam esse tipo de sociedade não têm uma prática social voltada para o consumo, mas “unicamente como contribuinte com sua força de trabalho para a realização do negócio objetivado”. Assim, a atividade produtiva é voltada para a venda e não para o atendimento das necessidades do produtor. Determinando, com isto:

O descuido e subestimação dessas necessidades, e a tendência histórica para a conservação da massa da população sem outro papel e perspectiva que o fornecimento de força de trabalho no mais baixo nível material e cultural possível. O que dará na restrição, é óbvio, do mercado interno como traço e elemento característico do sistema, organizado em função do mercado externo, e não do interno. (PRADO JR., 1978, pp. 246-7)

Para que houvesse a modernização no interior do país era necessária a expansão de contingente populacional, pois se punha como primordial a oferta de mão de obra. Houve diferentes formas de migrações nessas regiões: espontânea, dirigida e particular. Contudo, entre 1970 e 1973, o governo federal se empenhou na colonização, principalmente às margens da rodovia, denominada de colonização “dirigida”, por estar vinculada aos direcionamentos governamentais. Até esse momento, a colonização, impulsionada pela esfera privada, tinha caráter secundário. Entretanto, a partir de setembro de 1974, quando da criação do Programa de Pólos de Desenvolvimento Agropecuário e Agrominerais da Amazônia (Polamazônia), a

colonização oficial, “dirigida”, passou a um segundo plano, ao passo que a colonização particular ganhou dinamismo. O que não significa que a colonização particular não estivesse garantida e estimulada por lei, haja vista que, desde 1964, o Estatuto da Terra⁷² já garantia as condições legais e o apoio do poder público a essa modalidade de colonização. Cabe ressaltar que, juntamente com essas formas de colonização, estendeu-se por todo esse período a colonização espontânea (IANNI, 1979, p. 39).

Observa-se que todo esse processo não se deu sem contradições. A situação era tensa, de modo que esta realidade estava umbilicalmente ligada à luta de classes no interior da modernização brasileira. Nesse momento, procurou-se institucionalizar, burocratizar e, assim, controlar a população que estava se formando na Amazônia. As contradições eram latentes e a forma como a ditadura militar as enfrentou foi a partir da institucionalização da violência. Decerto que o conhecimento – no ano de 1970, pelo governo golpista – de núcleos guerrilheiros no Sul do Estado do Pará impulsionou essas medidas. Ianni afirma que esses grupos provavelmente tinham por base de organização e atuação os núcleos de posseiros existentes nessas regiões, de número crescente com a chegada de trabalhadores que fugiam da seca, do pauperismo e da exploração, principalmente no Nordeste. O autor ressalta, ainda, que a situação desses posseiros, com relação ao uso e posse da terra, tornava-se cada vez mais difícil. Isto porque, nesse período, já era acentuado o interesse de empresas agropecuárias pelas melhores terras da Amazônia. As novas articulações entre o poder estatal e o capital privado, na agropecuária amazônica, desenvolveram e intensificaram a luta pela posse e o uso da terra em diversas áreas da região, inclusive o Sul do Pará (IANNI, 1979, p. 35).

Por temer que as contradições do Nordeste fomentassem convulsões sociais, o governo do general Médici (1969-74) forjou as condições para que os excedentes populacionais daquela região fossem encaminhados para a Amazônia. Contudo, ao ver que a luta dos posseiros pela terra poderia ser base de movimentos políticos organizados e combativos, procurou-se reprimir essa população com o desenvolvimento de uma política de regularização das ocupações ou posses. A política de terras do governo federal (que devia ser obedecida pelos governos dos Estados, territórios e municípios) passou a ser concebida em termos de segurança interna. Desenvolveram-se complexos conflitos por terra na ocupação e recuperação da Amazônia.

72 O Estatuto da Terra adotado pelo governo do marechal Castelo Branco (1964-67) foi principalmente um instrumento para indicar aos latifundiários e empresários rurais qual seria a direção – conservadora – da política agrária a ser posta em prática pelos governos saídos do golpe de Estado. Diante disso, coube ao Estado implantar a contrarreforma agrária na Amazônia (cf. IANNI, 1979, p. 38).

Para Ianni, os interesses da frente de expansão pioneira, a colonização espontânea, contraditavam a monopolização da terra, o latifúndio, e a exploração pela empresa privada, que buscava expropriar índios, caboclos, sitiantes e posseiros (IANNI, 1979, pp. 38-40). Assim, desenvolveu-se um singular divórcio entre os produtores e a propriedade dos meios de produção, em favor de latifúndios e empresas protegidas econômica e politicamente pelo Estado, o que fez emergir a multiplicação dos conflitos de terras (IANNI, 1979, p. 24).

Foge aos propósitos desse trabalho uma atenção pormenorizada à luta desses grupos de posseiros. Ainda assim, é importante ressaltar um aspecto fundante da modernização desse período: ela foi efetivada a partir do binômio desenvolvimento e segurança⁷³. Isto porque as medidas econômicas implementadas fizeram emergir a necessidade de uma política intrinsecamente relacionada à segurança, uma vez que potencializava os antagonismos sociais. Exemplifique-se com o Nordeste e os núcleos de tensão social na Amazônia. Tratava-se de buscar condições efetivas para defesa da região e, ao mesmo tempo, propiciar a modernização da Amazônia, o desenvolvimento do capitalismo que, por sua vez, trazia em seu bojo elementos contrastantes com os interesses da classe trabalhadora – já que era efetivado com base na superexploração da força de trabalho e numa política entreguista.

Notabiliza-se que *Bye bye Brasil* traz na sua reapresentação do país uma ácida crítica a essa modernização. A integração nacional via TV (presente nessa crítica) estava germinando e, a partir daí, passou a aumentar as disparidades e a concentrar as produções nos polos desenvolvidos, prioritariamente São Paulo e Rio de Janeiro. A relação dos personagens com os meios de comunicação permeia toda a história de *Bye bye Brasil*, que tem como roteiro uma Caravana de circo mambembe que viaja todo o interior do país à procura de lugares onde não haja as “espinhas de peixe” (as antenas de TV). Assim, vemos na obra a representação de certa intersecção desse elemento modernizante com o cotidiano das classes trabalhadoras. Buscaremos uma reflexão acerca desse elemento tratado no filme nas próximas linhas.

73 O binômio segurança e desenvolvimento era a base da ideologia militar, guiada pela Escola Superior de Guerra (ESG). Para a Escola, o Estado era dotado de base jurídica e força militar para garantir a ordem e a segurança. Nesse sentido, para essa doutrina, o Estado não se fundava na liberdade individual, mas nas aspirações e interesses da “nação”, dos quais deveriam convergir os esforços do Estado. Para a doutrina, desenvolvimento e segurança eram indissociáveis. Esta reciprocidade ficou mais acirrada a partir de 1969, haja vista que o próprio desenvolvimento poderia acarretar problemas de segurança, como o despertar de crescentes expectativas. A prioridade de um ou de outro depende da conjuntura, mas as repercussões são sempre globais (cf. ASSUNÇÃO, 1999).

2.3 - “Eu Vi um Brasil na TV”: A Expansão da Mídia Televisiva em Meio a Modernização Brasileira

Ao filmar *Joanna Francesa* no interior de Alagoas Carlos Diegues se deparou com uma situação que o inquietou:

Uma noite, de volta das filmagens num canavial, íamos entrando na cidade em que estávamos hospedados quando vi um aparelho público de televisão, em volta do qual a pobre população local – todos em profundo silêncio e de boca aberta – assistia ao Flávio Cavalcanti de *smoking* apresentando seu faustoso programa no Rio de Janeiro. Dei-me conta de que estava acontecendo uma coisa muito estranha no Brasil, uma coisa muito louca e importante, na relação entre o povo e a televisão, que agora era transmitida em rede nacional. (DIEGUES, 2004, p. 55)

Nesse momento surgia a inquietude que germinou *Bye bye Brasil* que, objetivado como consciência plasmada de um processo real de vida, materializava-se na linguagem cinematográfica.

A respeito da relação entre ser e consciência, o filósofo alemão Karl Marx alerta que “a consciência jamais pode ser outra coisa do que o ser consciente, e o ser dos homens é o seu processo de vida real” (MARX; ENGELS, 1996, pp. 36-7). Assim, não é válido esquecer que o diretor Carlos Diegues é resultante de um tempo histórico e que a ele procurava responder. Vivenciou elementos oriundos da modernização do nosso país que, muito embora tenha se constituído com bases em contradições sociais, trouxe novos elementos ao cotidiano dos brasileiros; um deles foi o avanço dos meios de comunicação que ocasionou o contato de populações com produções culturais realizadas nas grandes metrópoles.

A expansão da mídia televisiva caminhou junto do desenvolvimento do capitalismo brasileiro e serviu ao capital ideológica, econômica e politicamente. A representação da TV se alastrando pelo interior do país simbolizou a modernização, tal como a experiência da modernidade por aquelas populações que acessaram novos valores e produções culturais de massa. Em meio às décadas de 1960 e 1970⁷⁴, consolidou-se no país um mercado de bens culturais cujo principal colaborador foi o Estado militar. A TV foi um dos mais contundentes exemplos dessa política (ORTIZ, 2001).

74 Referimo-nos ao período que corresponde aos anos subsequentes ao golpe militar, haja vista que a expansão da mídia televisiva pode ser dividida em dois períodos: de 1950 a 1964, marcado pelo oligopólio dos associados e pelo capital nacional; o segundo, a partir de 1964, pelo oligopólio da Rede Globo e pela entrada de investimentos estrangeiros na indústria da informação, momento em que, a internacionalização do mercado brasileiro é marcada pela presença estadunidense na indústria cultural, sobretudo na televisão (cf. CLARK 1975).

Verifica-se que, no Brasil, a expansão da indústria cultural acompanhou a expansão do capitalismo. Vale lembrar que a inovação tecnológica do video-tape, em 1960, desempenhou um papel relevante nesse processo, uma vez que possibilitou uma centralização⁷⁵ das principais produções e diminuiu a participação local em termos de recursos humanos, bem como de valores culturais regionais.

A modernização da mídia televisiva no Brasil nos anos da ditadura militar traz algumas características, tais como a atuação da Globo e seus acordos com empresas estrangeiras e a absorção de padrões de administração, de programação e de produção pela TV. Em 1965 foi criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) que modernizou as telecomunicações, além de o país ter se associado ao sistema internacional de satélites (Intelsat). Logo em seguida foi criado o Ministério de Comunicações e teve início a construção de um sistema de micro-ondas que foi inaugurado em 1968 (mas que ficou totalmente pronto apenas em 1970), permitindo a interligação de todo o território nacional (ORTIZ, 2001, pp. 117-8).

Para Adorno, a televisão se constitui como veículo ideológico que exerce uma função específica na economia contemporânea: torna todos os telespectadores iguais ao sujeitá-los a idênticos programas, todos os indivíduos são forçados a passar pelo crivo da indústria cultural⁷⁶, que tem a faculdade de encarnar o poder ideológico dos economicamente mais fortes (ADORNO, 2002, pp. 9-16).

Cabe pontuar o teor crítico da representação da TV brasileira no filme, pois, ao colocar o problema de uma sociedade arcaica que está se modernizando (apontando os dramas humanos que decorrem das particularidades desse processo), o filme se utiliza do advento do televisor como símbolo negativo dessa transformação social. Nesse sentido, a TV expressa a modernidade, ou seja, o experimentar de um mundo moderno por pessoas que vivem uma vida obsoleta. Vejamos como a referida crítica é construída na obra.

Certa feita, a Caravana se instala em uma pequena cidade e, ao iniciar o espetáculo, os artistas se incomodam com a falta de público. Salomé especula dizendo que deve ser dia de procissão e Lorde retruca: “Não, não é não. Nem choveu hoje. Nem teve final de futebol. E esse é um lugar onde a gente sempre se deu bem” (DIEGUES, 1979). Logo em seguida aventa a possibilidade da inauguração de uma TV pública pelo prefeito da cidade.

75 Até aquele momento, apenas Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte poderiam estar interligados, a um só tempo, para a transmissão em cadeia.

76 O termo “indústria cultural” foi empregado por Adorno e Horkheimer para designar as formas de cultura produzidas em massa através dos meios técnicos criados pelo capitalismo.

Lorde Cigano e Salomé caminham até a igreja da cidade e notam que ela está cheia, pois o prefeito inaugurou uma TV para as pessoas assistirem. Na sequência vemos que o público (esperado pela Caravana Rolidei) se posta em frente do pequeno aparelho de forma inerte e a novela *Dancing days* hipnotiza-os. O casal tenta persuadi-los, mas essa tentativa é vã.



Figura 12 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Público vê TV enquanto Lorde Cigano e Salomé tentam chamar sua atenção

A relação da população com o televisor é o tema central da cena, que tem na postura desses indivíduos uma expressão angustiante, pois, entretidos com o conteúdo e magia desse aparelho, eles nem sequer ouvem o que o casal tenta lhes dizer. Parece que o que está fora daquele objeto não tem valor algum, é insubstancial. Diante dessa situação, Lorde Cigano argumenta contra a instalação de TVs públicas, apontando que essa era uma prática que visava à eleição do prefeito, que trocara as antigas obras eleitoreiras – tais como a construção de pontes – pela instalação desses aparelhos e que essa mesma prática contradiz os valores da Igreja, pois seu conteúdo apresenta valores morais não compatíveis com os dogmas cristãos. Afirma, ainda, que artista de TV é “tudo veado” e que a Igreja devia excomungar essa “pouca vergonha”. Enquanto isso, Salomé tenta persuadir o público, em vão, pois as pessoas estão por demais entretidas com aquela novidade. Assim, Lorde também tenta por diversas vezes falar com o público, que o ignora, absorto, tomado pela exuberância objetiva da televisão.

Mas por que não notam os artistas? Talvez pelo fato de a programação seguir de modo que sua apreensão adequada exija rapidez de percepção e capacidade de observação. Ela deslumbra através da retratação do mundo burguês, representado nas telenovelas e filmes, que desperta nas pessoas o prazer de desfrutar do paraíso, ao menos através da ilusão (ADORNO, 2002, p. 17). Finalmente o casal percebe que não conseguirá chamar a atenção daquelas pessoas e decide por fim àquela situação. E, num sinal de desesperança, enquanto Lorde Cigano se coloca na frente do público, Salomé mexe nos fusíveis do televisor para explodi-lo. A TV é explodida. E, assim, mostra-se no desfecho da cena que os tradicionais artistas da Caravana explodem um símbolo da modernização.



Figura 13 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Lorde Cigano e Salomé explodem a TV

Havia uma discrepância gigantesca entre os modos de vida de diferentes regiões que, agora, teriam contato, a partir de programas televisivos, com novos valores. A televisão, com uma produção interessada em reproduzir uma ideologia para o consumo, além da reprodução de culturas estrangeiras, principalmente a estadunidense, impõe-se, muitas vezes, como uma contraposição à produção cultural local. Essa contraposição é trabalhada no filme a partir da televisão que se faz presente como obstáculo à Caravana Rolidei.

A presença asfíxiante da televisão configura-se como instrumento predominante de dominação cultural, de modo que acaba com as possibilidades de aquela gente ter contato com

uma arte que expresse seus dramas e, conseqüentemente, conscientize os indivíduos da própria realidade social, proporcionando-lhes uma consciência crítica. Cabe ressaltar que esse não é o caso da Caravana Rolidei, mas esta, por sua constituição, possibilita um contato mais humano, mesmo que de conteúdo em nada crítico.

No decorrer da narrativa fílmica percebemos que fica cada vez mais difícil à Caravana fugir da TV, pois ela coloca-se em quase todos os lugares por onde passam, seja nas casas de família, no bar ou numa praça pública. Cabe reafirmar que, quando houve o lançamento do filme, um aspecto foi repetidamente colocado pela mídia: a obra trata da morte de um Brasil e do nascimento de outro, da aniquilação das tradições pelo mundo moderno. Diferentes públicos assistem, em meio à miséria da vida – contradições decorrentes da crise do “milagre econômico” – um Brasil grande, moderno, próspero e estrangeirado que os integra à nação pelos seus aparelhos televisores. Vale observar que a ação dos militares no campo das telecomunicações é legitimada pela ideologia da segurança nacional. A esse respeito, Ortiz assinala:

A ideia da “integração nacional” é central para a realização desta ideologia que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera das comunicações. Porém, como simultaneamente esse Estado atua e privilegia a área econômica, os frutos deste investimento serão colhidos pelos grupos empresariais televisivos. Não se pode esquecer que a noção de integração estabelece uma ponte entre os interesses dos empresários e dos militares, muito embora ela seja interpretada pelos industriais em termos diferenciados. Ambos os setores veem vantagem em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham a integração dos mercados (ORTIZ, 2001, p. 118).

A expansão da mídia televisiva é constituinte da integração nacional e do desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Propiciou a acumulação e concentração de capital; era formada por um oligopólio da indústria da informação; estava situada num país dependente e tendia a reproduzir internamente as disparidades das diversas regiões. Muniz Sodré observa que a modernização dos meios de informação objetiva, no que tange às relações de classe, hegemonia ideológica e dominação cultural, pois a televisão sistematiza a linguagem de massa do modelo econômico, ou seja, a televisão se põe como tentáculo da produção capitalista brasileira, de modo que só pode ser compreendida a partir da sua relação com a produção e reprodução da vida. Nesse sentido, durante a década de 1960 ela se ajusta

aos interesses de segmentos da burguesia e se volta para o estímulo do crescimento econômico, na medida em que propagandeia bens e serviços de luxo⁷⁷.

Verifica-se que o modelo econômico que promoveu o “milagre” combinou crescimento de produtividade com a exclusão das camadas populares, pois entre 1968 e 1972 houve a expansão da demanda de bens e serviços de luxo, permitida pela reconcentração da renda nacional combinada com altos custos sociais, uma vez que o empobrecimento e a miséria relativa das camadas populares eram imensos. Sodré diz, ainda, que expressões como “consumo moderno”, “moderna sociedade de consumo” e “sociedade moderna” se ajustam a essa demanda de produtos de luxo. As classes que o produziram contam com seu esforço e o do Estado para realizarem investimentos em obras urbanas, telecomunicações e publicidade. Foi nesse impulso que se firmou o sistema de televisão⁷⁸: “Não foi por acaso que, precisamente em 1968, se daria o grande *boom* de vendas de aparelhos receptores de TVs no país” (SODRÉ, 1984, p. 91).

Mais uma vez vemos a presença do Estado como defensor dos interesses burgueses, pois que criava as condições institucionais e infraestruturais para o desenvolvimento da economia urbano-industrial exigida pelo novo processo de acumulação de capital, tendo como motor a região Centro-Sul – onde era maior o mercado interno e com mais capacidade de concentração da mão de obra de reserva, necessária ao barateamento dos custos da produção industrial. Para essa região, convergiram os fluxos migratórios internos e nela também era produzida a grande parte dos programas de TV que passavam por todo o restante do país. Desse modo, a marginalização da maioria está na própria lógica da estrutura produtiva nacional, marcada por uma heterogeneidade que alimenta desigualdades sociais e dependência econômica para com um centro capitalista interno (cf. SODRÉ, 1984, p. 87).

Vemos que *Bye bye Brasil* não trabalha com o elemento da mídia televisiva com otimismo, sendo um meio de se propagar diferentes culturas, mas sim exaltando o poder político e ideológico que isso implica. É importante lembrarmos que a visão acerca da TV perpassa a experiência do cineasta Carlos Diegues com relação a essa nova concorrente. A

77 Essa funcionalidade social se acentua com o processo de modernização das cidades, “segundo os modelos cosmopolitanos dos países desenvolvidos”, que tem suas raízes nas profundas transformações que o país passou desde a década de 1930, quando terminou o ciclo de desenvolvimento da economia agroexportadora (a cafeicultura) e se implantaram as bases urbano-industriais da produção. Sodré lembra que a renda da indústria superou a da agricultura apenas na segunda metade dos anos 1950. Assim, a industrialização se pôs, nesse momento, como um processo irreversível. Foi nessa mesma época – década de 1950 – que se consolidou a tendência à substituições de importações (cf. SODRÉ, 1984, p. 87).

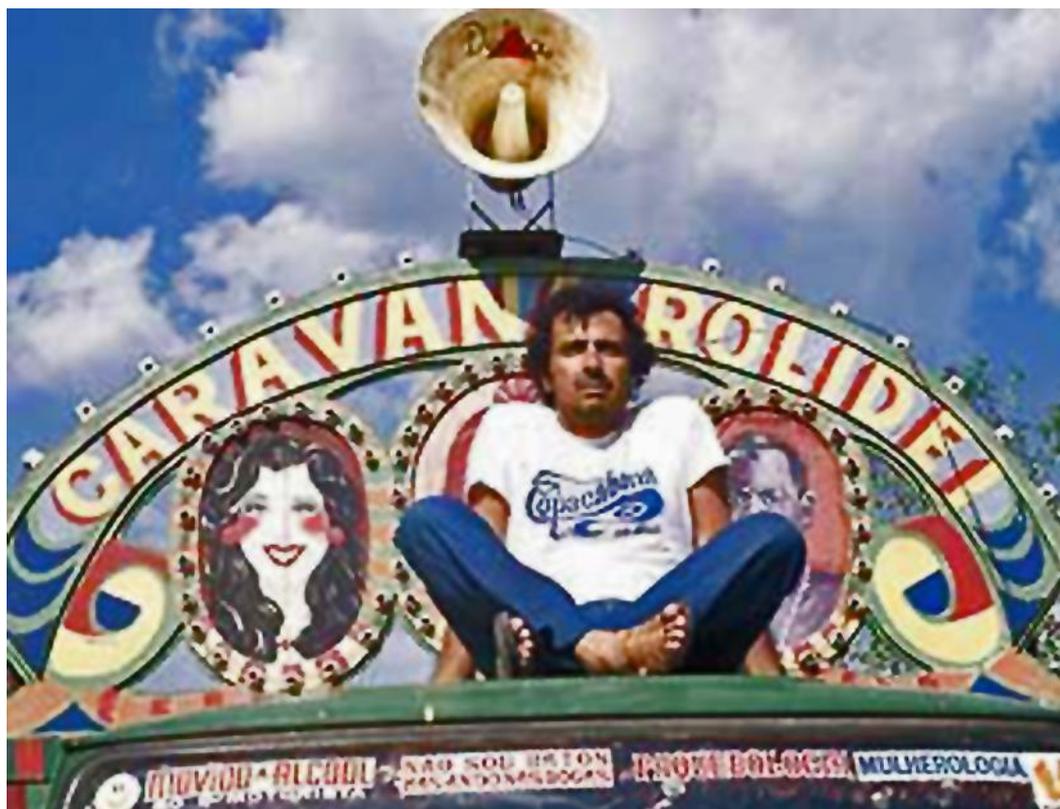
78 A televisão foi implantada no Brasil em 1950, mas o seu mercado urbano-industrial ainda era incipiente e as verbas das agências de propaganda se dividiam entre outros canais de informação, tais como o jornal e as revistas. Nesse contexto a TV se implantou como uma inovação tecnológica de alcance apenas da elite.

esse respeito, Ismail Xavier alerta para um aspecto importante daquela conjuntura, que era o sentimento com relação à presença da TV e do novo Brasil que ia se construir a partir de novos meios. O cinema – que já tinha que enfrentar uma concorrência muito grande no mercado – ganhara mais um obstáculo, a TV, que, por sua vez, já tinha seu público cativo. Com o cinema nacional aconteceu o oposto, pois, historicamente, ele teve uma capacidade produtiva bem mais frágil comparada com os Estados Unidos, com a Europa ou com a Ásia. De modo que o grande problema, no caso, do Brasil é o seguinte: são poucos os casos em que os filmes brasileiros conseguem um grande público.

Há de se tomar nota da passagem de Renato Ortiz em que afirma que não se trata de imputar aos militares a “invenção” do capitalismo brasileiro, mas de compreender que 1964 é um momento de reorganização da economia, cuja principal característica é sua inserção no processo de internacionalização do capital. Suas consequências culturais são imediatas: paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais (ORTIZ, 2001, pp. 117-8).

Avancemos, agora, para o próximo capítulo, em que buscaremos compreender o modo como se deu a inserção de *Bye bye Brasil* nos embates político-culturais de seu tempo.

III - *Bye Bye Brasil* e a Afirmação de um Novo Cinema Brasileiro



*Cantar era buscar o caminho que vai dar no Sol
tenho comigo as lembranças do que eu era
para cantar nada era longe, tudo tão bom (...)*

*com a roupa encharcada, a alma repleta de chã
 todo artista tem de ir aonde o povo está
 se for assim, assim será
 cantando me desfaço e não me canso de viver
 nem de cantar.*

Milton Nascimento

Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 1964. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe.

Chico Buarque – 1999

O projeto do Cinema Novo continua intocado, embora tenham mudado as formas de expressar o seu objetivo principal: um cinema nacional popular.

Carlos Diegues – 1979

3.1 - Embates Políticos e Culturais: Embrasil e as Patrulhas Ideológicas.

De acordo com o historiador francês Marc Ferro (1992, p. 13), a sétima arte pode ter, para os poderes públicos e privados, um efeito corrosivo, pois, mesmo controlado, um filme testemunha e reproduz posições políticas. Esse aspecto da atuação do cinema na sociedade ajuda a explicar a importância que muitos dirigentes políticos deram ao cinema, a exemplo de Leon Trotski:

O fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrosos e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda. O cinema deve ser um contraponto para os atrativos do álcool, da religião (...) a sala de cinema deve substituir o boteco e a igreja, deve ser um suporte para a educação das massas (TROTSKY *apud* FERRO, 1992, p. 27).

Observa-se que, em 1923, portanto 28 anos após a primeira exibição pública e paga de um filme, os dirigentes políticos já haviam se apercebido de que o cinema era um potente instrumento de propaganda e um suporte eficaz para a educação das massas. Essa prática não ocorreu apenas com o advento do cinema revolucionário soviético. Ao longo do século XX, em diferentes contextos histórico-sociais, o cinema foi demasiadamente utilizado como propaganda de governos, portadores e reprodutores de ideologias que serviram à hegemonia de certos grupos. Podemos verificar essa percepção, também, na importância que Benito

Mussolini devotou ao cinema, como expressou em discurso proferido em 1928: “a grande vantagem do cinematógrafo em relação ao livro e ao jornal é a de falar uma língua compreensível para todos os povos da terra: falar aos olhos dá o seu caráter de universalidade e oferece inúmeras possibilidades para uma colaboração educativa de ordem internacional” (MUSSOLINI *apud* LEITE, 2005, p. 37).

Não podemos deixar de mencionar o caso “clássico”, que é o estadunidense, com a criação da “fábrica dos sonhos”: em 1912 foi fundada a Universal Pictures, em 1914 a Paramount, em 1915 a Fox Film Corporation. Nascia Hollywood, uma indústria cinematográfica que, além de fonte de lucro, tornou-se um importante instrumento de propagação do *American way of life*, manifestando-se como tentáculo da economia e da política externa daquele país (LEITE, 2005, pp. 8-11).

O caso brasileiro não fugiu à regra e o período da ditadura militar trouxe consigo essa função do cinema enquanto instrumento ideológico. O direcionamento ideológico da produção cultural foi efetivado de duas formas: a partir da censura de obras consideradas subversivas e pelo financiamento de outras que acordavam com ou, pelo menos, ajustavam-se mais às pretensões dos governos militares. Desse modo, o apoio à cultura cinematográfica estava alinhado à ideologia ditatorial.

No que tange à censura, vale dizer que ela deve ser compreendida nas suas especificidades históricas, de maneira que suas ações e efeitos sejam diferenciados conforme a área de expressão e a natureza da obra censurada⁷⁹. Não se pode esquecer, contudo, que nessa época o meio estudantil era um agente forte que fazia frente ao governo militar. A Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FNFi) e a UNE foram alvos da repressão. Os golpistas não podiam aceitar uma juventude, imbuída de consciência social e política, que olhasse a realidade com criticidade. De fato, havia no meio estudantil uma vontade transformadora que, vendo a arte como meio de manifestação política, exprimiu-se em duas vertentes⁸⁰: uma ligada aos CPCs e outra ao movimento do Cinema Novo.

79 Marcos Napolitano atribui aos anos 1969-1979 o momento em que a censura alcançou seu ápice em termos de rigor: o cinema teve cerca de 500 filmes interditados, total ou parcialmente, dos quais seis eram do diretor Carlos Diegues. Configuraram-se, nesse período, procedimentos de vigilância e silenciamento das vozes de oposição ao regime (NAPOLITANO, 2006, p. 100).

80 Miguel Pereira, ao avaliar a postura intelectual e política dessas vertentes, assinala que o CPC buscava no elemento cultural o pilar de suas manifestações e, como se vivia num momento de intensa militância, havia até certa aproximação com o poder que apoiava algumas iniciativas “conscientizadoras”. O Cinema Novo, por sua vez, via a arte como canal de manifestação estética e, por conseguinte, atividade política. Este último não buscava o didatismo do CPC, ao contrário, intentava, em uma nova estética, a autonomia criativa e liberdade de interpretação. Havia ainda outra vertente do cinema nacional, chamada de industrialista-universalista, que atuava, segundo o autor, no sentido de absorver, sem críticas, formas e moldes de produções estrangeiras. Esse

A respeito da efervescência dos anos 1960, Marcelo Ridenti aponta que estes foram tempos revolucionários, haja vista que se vivenciaram diálogos tensos e criativos contra a ordem então vigente: “Naquele contexto, certos partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas valorizavam a ação para mudar a história, para construir o *homem novo*” (RIDENTI, 2003, p. 135). Para este o autor, esses grupos estavam imbuídos de valores impregnados de certo romantismo⁸¹ revolucionário, que buscavam a superação da desumanização que a modernidade capitalista efetivava nas cidades. Ao olhar esses diferentes grupos por essa ótica, Ridenti avalia que havia alguns mais românticos que outros, mas:

Todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas ideias de povo, libertação e identidade nacional – ideias que já vinham de longe na cultura brasileira, mas traziam especialmente a partir dos anos 50 a novidade de serem mescladas com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas. (RIDENTI, 2000, p. 25)

É notória a configuração de uma produção cultural heterogênea, em que, em tempos de agitação e disputa política, cada uma se portou de modo particular, de acordo com sua visão de mundo, posições políticas e objetivos artístico-técnicos. Carlos Diegues fez parte, juntamente com outros estudantes e militantes de esquerda, do grupo que formou uma das origens do CPC e, em seguida, ajudou a fundar o Cinema Novo.

Apesar de reconhecer a importância desse primeiro movimento, Diegues não passou tanto tempo no grupo. Como vimos, o rompimento se deu, principalmente, pela existência de diferentes valores estéticos e proposituras artísticas. Sua divergência com o CPC, efetivada quando da produção de *Cinco vezes favela*, pode nos possibilitar algumas reflexões a esse respeito, pois trata de alguns embates que vão desembocar na polêmica das patrulhas ideológicas denunciadas pelo nosso diretor – a relação entre estes dois momentos da história brasileira e seus respectivos debates dá-se, essencialmente, no que diz respeito à preocupação com a função social da arte. Para ele, a produção deste filme de 1962 marca o momento em que finda sua relação com o CPC. A esse respeito o autor clarifica:

último grupo teve o apoio do governo para a criação de um órgão centralizador da política cinematográfica nacional, o Instituto Nacional de Cinema (INC) (cf. PEREIRA, 1985, p. 49).

⁸¹ Romantismo é utilizado por Ridenti na acepção que lhe dão Löwy e Sayre em *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade* (1995). Assim, esta seria uma visão de mundo ampla, “uma resposta a esta transformação mais lenta e profunda que é o advento do capitalismo (...) uma forma específica de crítica da modernidade, entendida como a civilização moderna engendrada pela Revolução Industrial e a generalização da economia de mercado”. Para Ridenti, as lutas políticas dos anos 1960 e princípio da década seguinte (do combate das esquerdas armadas às manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura) foram engendradas por um utópico romantismo revolucionário que valorizava, acima de tudo, a transformação social (RIDENTI, 2000, pp. 24-7).

O Cinema Novo não tinha mais nada a ver com o CPC. Faziam parte do mesmo universo, mas o Cinema Novo defendia um cinema de autor, havia um culto da liberdade de expressão, da arte como forma de manifestação pessoal, que precisava ser respeitada enquanto tal. No CPC, não! Pois lá reinava a ideia de grande catedral socialista onde cada um colocava seu tijolo anônimo (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994, p. 43).

Esse trecho denota que a cisão desses dois movimentos se enraizava na acepção que ambos tinham da função da obra de arte. O Cinema Novo defendia uma produção artística, na qual a arte fosse uma manifestação pessoal (ainda que atenta à realidade social); em contrapartida, o CPC via a arte como meio de alcançar um objetivo político, o socialismo. Vale mencionar que, em carta escrita para Glauber Rocha, em 31 de março de 1963, Carlos Diegues profere críticas a esse trabalho:

Meu filme (que ninguém nos ouça) é um relicário de confusões sistemáticas, de indecisões, de desorganização, de desinteresse. O que eu só compreendi muito tardiamente. É fruto de situações concretas, mas é principalmente fruto de um processo de incertezas que eu sofri naquela época. (...) *Cinco vezes favela*, por todos os motivos, é um equívoco que, com tudo de bom que teve (e teve muito), não se pode repetir. (DIEGUES [Carta], 31 mar. 1963)

Verifica-se o reconhecimento, por parte do autor, de que o filme teria sido um engano. Isso não implica que as divergências entre o CPC e esses cineastas tenham se efetivado como um grande equívoco ou mal entendido, haja vista que o pilar do rompimento foi erguido não por possíveis enganos ou contradições em uma única obra, e sim no terreno de suas proposituras estéticas e políticas, como aponta Glauber Rocha em seu artigo *Xica da Silva*, escrito em 1976:

O filme (*Cinco vezes favela*), produzido em miseráveis condições, foi o resultado da exaltação janguista. Como no romance de “Jorjamado”, o povo é o personagem principal. Atacado pela direita e desprestigiado pela esquerda. *Cinco vezes favela* é o ser da *Estética da fome*. O mais udigrudi de todos os filmes terceiro-mundistas (...). O centralismo do CPC não permitia o desenvolvimento artístico. Cacá foi dos primeiros a proclamar independência. (ROCHA, 2004, p. 345)

O CPC não permitia aventuras artísticas, era pragmático. Seus eventos culturais eram vistos e produzidos para a classe trabalhadora e, por isso, tendiam a certo didatismo. Diegues, sentindo que o grupo não era “tolerante” com outras posturas artísticas, “proclamou independência” e se afastou do CPC. A esse respeito nosso diretor afirma:

Se, independente da minha vontade, eu me afastei do CPC foi porque mais ou menos isso (com sinal trocado) começava a acontecer. As pessoas deixam de realizar mesmo para cumprir tarefas marginais, se destroem e destroem o próprio sentido de sua função. Mário Faustino dizia certas coisas para mim que nunca esquecerei. Com toda a porra-louquice dele (que era a maior centrada num homem só) ele sabia das coisas. Uma vez, falando dessas coisas, ele me disse mais ou menos isso: “num país subdesenvolvido é

necessário ser comunista e impossível pertencer ao partido”. É claro que ele se referia ao partido daquela época, sectário, burro, fechado, esquemático, dogmático etc. Mas vale também para certas coisas de hoje. Com isso eu fico sabendo: 1) Não se pode ser porra-louca sem estar cometendo um crime social; mas também 2) não se pode enquadrar em esquemas definitivos se em nossa sociedade está tudo se transformando com a rapidez de um segundo. (DIEGUES [*Carta*], 15 jan. 1963)

Não obstante, ele critica a postura de integrantes do PCB, atuantes no CPC que, por serem sectários, destruíam o próprio sentido de sua função (transformação social). Para o CPC, a arte deveria servir como braço da luta política, de modo que os filmes deveriam edificar uma revolução socialista. Assim, essas produções culturais deveriam dar conta de “iluminar” o público, levando-o à consciência sobre a realidade para que este se revoltasse e se engajasse numa luta para a transformação social. Na visão de Ferreira Gullar, a cultura popular se punha como sinônimo de tomada de consciência da realidade brasileira, exigia “compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país” (GULLAR, 1980, p. 84). A resolução desses problemas estaria na concretização de profundas transformações na “estrutura socioeconômica e, conseqüentemente, no sistema de poder”. Desse modo, cultura popular era, primeiramente, “consciência revolucionária” (GULLAR, 1980, p. 84). No que tange à instrumentalização da arte em prol da política, Ferreira Gullar assevera:

A arte era vista como um instrumento para nós chegarmos a essa nova sociedade, para fazermos a justiça social, através do esclarecimento do povo até chegar lá. Essa era de fato a nossa visão. Então, a questão estética ocupava, ficava num plano secundário. A coisa prioritária não era fazer uma bela peça ou um belo poema, era fazer um poema que tivesse eficácia política (GULLAR, 20 jun 2010).

Embora nem todos os integrantes dos movimentos culturais do pré-64 tenham sido militantes do PCB⁸², viu-se uma grande influência deste Partido, bem como de diversas correntes marxistas e do ideário nacionalista e trabalhista da época. A esse respeito, Ridenti aponta que, entre 1960 e 1975, o PCB trazia na raiz de suas propostas a junção das forças progressistas pelo fim do atraso, contra o imperialismo e o latifúndio, o que demarcaria a etapa da revolução burguesa no Brasil, pacífica, nacional e democrática – o que configuraria em um dos cerne dos movimentos culturais desse período. Ainda para este autor, a trajetória

82 A título de exemplo, podemos citar a fala de Ferreira Gullar: “Eu era independente dentro do CPC. Entrei para o Partido exatamente no dia 1º de abril, quando foi incendiada a UNE e o rádio já estava dizendo que o Forte de Copacabana tinha sido tomado pelos militares; a derrota configurada” (cf. GULLAR *apud* RIDENTI, 2000, p. 77).

cultural do PCB, neste período, foi marcada pelo fim do zdanovismo⁸³, que desmantelou as diretrizes claras de política cultural partidária, que passou a ser formulada na prática por artistas e intelectuais do Partido, ou próximos dele⁸⁴.

Para o PCB, a construção dessa ideologia nacionalista se traduziu, de modo geral, na articulação de uma "frente única". Buscaram uma unidade política (com segmentos sociais díspares) para efetivar uma revolução embasada “nos princípios do antifeudalismo e do anti-imperialismo, com ênfase no caráter nacional e democrático”. Essa articulação, efetuada na área da produção artístico-cultural, buscou uma estética voltada para setores intelectualizados e uma adaptação do “nacional-popular”. A esse respeito Ferreira Gullar, então integrante do CPC, avalia que não havia “essas teorias complicadas do nacional-popular” nas discussões do grupo, pois “ninguém pensava isso”. O primordial para o grupo era a valorização da cultura brasileira, “fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira” (GULLAR, 2010)⁸⁵.

Em depoimento a Marcelo Ridenti, o filósofo Leandro Konder aponta que o projeto do CPC era específico de um grupo de comunistas, que eles respeitavam muito, mas que estava desenvolvendo um trabalho peculiar, em relação ao qual ele teve algumas divergências.

A seu ver:

O CPC nasceu muito sectário. O documento programático, de autoria de Carlos Estevam Martins, era um negócio meio aterrador, aquela divisão de arte popular, arte para o povo, arte popular revolucionária, sendo que só a arte popular revolucionária era boa, as outras duas eram alienadas. Eu achei aquilo um horror. Posteriormente, o CPC na prática foi retificando a linha,

83 Andrei Aleksandrovich Zdanov (1896-1948), leitor de Lenin, membro do Comitê Central do Partido Comunista e homem de confiança de Stalin, foi o ideólogo da política cultural do regime soviético, além de mentor e porta-voz do “realismo socialista”, a teoria (na realidade, doutrina oficial) que tinha como princípio comprometer a criação artística – notadamente no cinema, teatro, literatura, música e pintura – com a “transformação ideológica e a educação dos trabalhadores para a formação do espírito socialista entre as massas”. Foi considerado o segundo homem mais importante na hierarquia do Politburo, chegando ao auge do poder no final dos anos 1940, quando tornou o zdanovismo uma doutrina internacionalizante. Os retratos de intrépidos trabalhadores produzidos dentro da linha do realismo socialista, no entanto, deixam transparecer um positivismo heroico e a ambição realista perde-se na idealização de uma organização social perfeita. Grande número de artistas soviéticos, partidários de uma sociedade de justiça social, mas cerceados em sua liberdade essencial de criar, abandonou o realismo socialista, deixou a União Soviética e se integrou aos movimentos artísticos do Ocidente. No Brasil, o zdanovismo foi incorporado pelos intelectuais orgânicos do PCB até 1956, quando houve as denúncias dos crimes de Stálin, momento em que a União Soviética iniciou o seu processo de desestalinização e os PCs reformularam as suas proposituras político-culturais.

84 Cabe reproduzir a ideia de Ridenti: “ao difundir-se no seio das esquerdas, as ideias de povo e nacionalidade, características do trabalhismo em geral, passavam pelo filtro e recriação do PCB”. E qual era a concepção de povo do PCB? Segundo este autor, em conformidade com a orientação política deste Partido, o povo “seria composto pelas forças opositoras da aliança entre o imperialismo e o latifúndio, empenhadas em romper o atraso nacional, a saber: o campesinato, o semiproletariado, o proletariado, a pequena burguesia progressista e as partes da alta e média burguesia com interesses nacionais” (RIDENTI, 2000, p. 66).

85 Compartilhando dessa proposição, Celso Frederico afirma que o conceito gramsciano (nacional-popular) não era usual entre eles, mas que os comunistas trilham um caminho paralelo, pois acenavam para uma conceituação próxima a ela.

mas eu fiquei sempre preso àquela primeira imagem. Então eu discutia com o Vianinha e ele me dizia: “Você está com essa mania de Lukács” (KONDER *apud* RIDENTI, 2000, p. 76).

Diante dessa inflexibilidade perante as produções artísticas, alguns cineastas “bateram em retirada”, enveredaram por um cinema de autor e formaram o Cinema Novo – do qual Diegues é um dos expoentes. Para que possamos compreender a inserção do nosso diretor nos debates político-culturais daquele período, vale retomar a carta em que ele justifica seu afastamento do CPC para chamar a atenção para a seguinte afirmação acerca de sua geração que, segundo Diegues,

Deu uma partida legal, mas parece não estar achando o caminho de chegar. Não há tanta pressa assim, mas é bom ir cuidando de evitar uma frustração coletiva. A gente acabaria “jovens talentosos”, bêbados espirituosos, bons papos, herois de anedotas intelectuais e tudo isso que nos faria passar de autores a personagens. Seria o fim da gente e do que nossa geração tem a fazer. (DIEGUES [*Carta*], 15 jan. 1963)

Qual seria essa missão que sua geração teria a fazer? Pouco mais de dois meses depois, em outra carta endereçada a Glauber Rocha, refletindo sobre o cinema de autor, Diegues aponta resposta a essa questão:

O que a gente precisa não é saber se o cinema de autor é isso ou aquilo, se os planos devem ser curtos ou longos, se cinema é montagem ou não é. Eu discordo de muita coisa (V. sabe), mas acho que o que a gente precisa é isto que está na sua carta: peito, gritaria, coragem, disposição, SANGUE. O tom do cinema brasileiro (talvez de qualquer cinema do mundo) é o SANGUE. Foi o SANGUE que fez Graciliano e Goeldi geniais; foi o SANGUE que realizou seu Faulkner; foi o SANGUE que fez Pessoa, Jorge, Mário de Andrade, os grandes poetas. O cinema brasileiro vai ser maduro, vai ser importante, no dia do SANGUE. (...) Com relação a *Ganga Zumba*: Preciso fazer um filme Sangue. Um filme que não se prenda aos planos (...). Um filme que só se prenda ao que está acontecendo às pessoas dentro dele. Um filme de proximidade, em que a câmera bata no nariz dos personagens e tire seus intestinos, seu estômago, suas tripas para fora, para o espectador vê-los por dentro. (DIEGUES [*Carta*], 31 mar. 1963)

Verifica-se que a visão dos cinemanovistas com relação à função social de suas produções era a da busca – juntamente com o encontro de formas de filmagem compatíveis com a miséria, posta na falta de estrutura do nosso cinema – por uma cinematografia autêntica, intensa e radical, na medida em que buscava exprimir a vida do homem brasileiro. Esse movimento – originado a partir de curtas-metragens produzidos no final da década de 1950 e início da seguinte – priorizou a construção do cinema moderno brasileiro.

O manifesto *Estética da fome*, publicado em 1965, traz, no plano teórico, a proposição estética do Cinema Novo. Este documento tem como premissa o indício de que os interlocutores estrangeiros do cinema nacional não compreendiam verdadeiramente a miséria

latino-americana (expressa no cinema), haja vista que, até então, somente “mentiras elaboradas da verdade” conseguiram se comunicar quantitativamente, gerando equívocos. Eis que, referindo-se ao observador europeu, “os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo”. O cerne dos problemas latino-americanos seria o fato de este continente permanecer “colônia” (ainda que de modo diferenciado, mais aprimorado) e que essa condição levava a um raquitismo filosófico e à impotência, gerando a esterilidade (quando o autor se castra em exercícios formais) e histeria (quando a indignação social provoca discursos flamejantes, levando ao anarquismo ou ao sectarismo político). A expressão artística nesse âmbito não seria compreendida pela sua lucidez discursiva, mas pelo “humanitarismo” que dada informação inspiraria:

A fome latina, por isso, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 2004, pp. 64-5)

De acordo com esse documento, a proposta estética desse movimento seria a representação violenta da *fome*, da *miséria* latino-americana, como ponto de partida para a descolonização. Nesses termos, o texto assevera que o comportamento de um faminto é a violência e que esta não é primitiva, é, antes, revolucionária: “eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado”. Apenas desse modo o colonizador perceberia a força da cultura que ele explora. Assim, complementa: “Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo”. Tratava-se, ainda segundo o documento, de possibilitar ao público a consciência da própria existência, o que denota o cunho político do movimento, que não se limitava ao Brasil, mas um fenômeno de todos os povos colonizados. Nesse sentido:

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes. (ROCHA, 2004, p. 66)

Intentavam uma nova propositura artística, corporificada num cinema que refletisse o país e a cultura que aqui se fazia. Observa-se que esse movimento artístico-cultural esteve umbilicalmente ligado ao momento político brasileiro, o que fez com que se sobrepusesse a voz do intelectual militante em detrimento da do profissional do cinema. A esse respeito, Ismail Xavier clarifica:

Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética – o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas. (XAVIER, 2001, p. 63)

Buscavam, essencialmente, a descolonização do cinema brasileiro. Trazendo um conteúdo que, nas palavras de Nelson Pereira dos Santos, possibilitasse o reconhecimento da “verdadeira face do povo brasileiro” (SANTOS *apud* RIDENTI, 2000, p. 90), ou seja, um cinema SANGUE. E uma forma moderna, que rompesse com a hollywoodiana. Isto posto, pode-se afirmar que, enquanto o Cinema Novo era, essencialmente, um movimento cinematográfico, artístico (o que não lhe retira seu caráter político), o CPC era um movimento eminentemente político.

Eis que no ano de 1964 esses dois movimentos foram detidos. A história tomou seu curso e o resultado da luta de classes que se alastrou para grande parte da sociedade brasileira, fazendo-a pensar e sonhar com a possibilidade de um “novo homem”, como diria Ridenti, foi a hegemonia da burguesia industrial associada ao capital estrangeiro. O ano de 1964 configura a vitória destas forças. Vitória antecedida por lutas das esquerdas engajadas na democratização política e social, corporificada pela crescente mobilização popular pelas chamadas “reformas de base”. Essa conjuntura foi interrompida pelo golpe de 1964, arremate das crescentes reivindicações de lavradores, operários, estudantes e militares de baixa patente, cuja politização ameaçava a ordem estabelecida. Ainda para esse autor, “a versão dita populista da hegemonia burguesa já não era suficiente para organizar o conjunto da sociedade em conformidade com os interesses do capital, ameaçados pelo questionamento dos de baixo, que tomaram a iniciativa política” (RIDENTI, 2000, p. 36).

Nessa mesma direção, Gorender aponta que:

O período de 1960-1964 marca o ponto mais alto das lutas dos trabalhadores brasileiros neste século, até agora. O auge da luta de classes, em que se pôs

em xeque a instabilidade institucional da ordem burguesa sob os aspectos do direito de propriedade e da força coercitiva do Estado. Nos primeiros meses de 1964, esboçou-se uma situação pré-revolucionária e o golpe direitista se definiu, por isso mesmo, pelo caráter contrarrevolucionário preventivo. (GORENDER *apud* RIDENTI, 2000, p. 36)

Verifica-se que a partir de abril de 1964 uma nova conjuntura política incidiu diretamente no trajeto do CPC e do Cinema Novo, exigindo desses grupos respostas, redefinições de caminhos. No caso deste último, intentou-se a viabilização de um cinema crítico em tempo histórico adverso, o que implicou a substituição de análises mais ansiosas pela conscientização e luta revolucionária por um enfoque cujo “nacionalismo” se expressava no diálogo com a tradição cultural erudita ou com a comédia popular (XAVIER, 2001, p. 64).

No terreno cultural, essa nova conjuntura repousava, principalmente, no controle estatal das produções artísticas. Como apontado anteriormente, a censura tratou de se efetivar em dois âmbitos: proibindo a exibição de produções tidas como “subversivas” e se colocando como agente fomentador cultural. No cinema, essa segunda prática citada foi marcada pela criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). O INC era uma autarquia a serviço da consolidação de um programa que concentrou no Estado a possibilidade de desenvolvimento industrial do cinema. Trata-se de um órgão que legislou, fomentou, incentivou, fiscalizou e propagandeou a produção cinematográfica. De acordo com Miguel Pereira (1985, p. 56), o INC surgiu como o primeiro ato do governo militar no sentido de disciplinar, institucionalmente, a atividade cinematográfica em todo o território nacional. A sua institucionalização (Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966) consolidou o início da luta das forças progressistas colocada em prática pelos que participaram ou aderiram ao golpe militar. Era justamente aquela vertente do pensamento cinematográfico, identificada com o cinema como arte universalista, que trazia a técnica e a comercialização como imperativos, que tomou a frente dessa instituição. A seu ver:

Era uma concepção que confundia o bom cinema com o acabamento técnico. Tinha para o cinema brasileiro um projeto de modernização nos moldes dos países desenvolvidos. (...) Era, sim, o projeto de política cinematográfica que estava em jogo. Nesse sentido, o grupo que acabou criando o INC deteve o controle dessa política perfeitamente identificada com as propostas do golpe militar. (PEREIRA 1985, p. 56)

Para o autor, o INC funcionava como um instrumento de poder que atendia aos interesses do governo ditatorial, produzindo filmes que propagandeavam suas proposituras. Ou seja, era um instrumento de controle que favorecia as atividades cinematográficas alinhadas, ideologicamente, com os interesses do governo. Em concordância com esse pensamento, o historiador Sidney Ferreira Leite aponta que o pós-1964, no Brasil, foi

marcado pela intervenção estatal na cultura realizada a partir de incentivos econômicos e mediante órgãos “criados e aperfeiçoados à medida que a ditadura militar passou a lançar seus tentáculos sobre a sociedade e fechar as portas para as manifestações de seus segmentos mais críticos” (LEITE, 2005, pp. 110-1). A criação desse instituto atendia a um projeto da modernização do cinema brasileiro calcado nos moldes dos países centrais. A política cultural, nesse sentido, apresentava-se como nexos constitutivo de toda a modernização brasileira (PEREIRA, 1985, pp. 56-9). Vale mencionar a assertiva de Nelson Pereira dos Santos a respeito deste órgão:

O Instituto Nacional de Cinema foi a reação da ditadura contra o cinema, que estava sendo muito divulgado no estrangeiro, “contra” o Brasil, porque mostrava um Brasil problemático, as condições do povo, aquela coisa toda. Uma visão crítica mesmo. Então, eles inventaram o INC para produzir o filme. Porque a censura, que deveria ser a barreira, não funcionou: só ia acontecer depois do filme pronto. E o filme pronto podia viajar. (...) Quase todos os meus filmes foram proibidos durante algum tempo aqui, tipo *Como era gostoso meu francês*, e outros, mas de qualquer forma o filme saía. O Instituto Nacional de Cinema é uma forma de conduzir a criação cinematográfica a partir da produção, do roteiro. (...) Em seguida foi a Embrafilme. (SANTOS *apud* RIDENTI, 2000, p. 94)

Côncios de que o cinema era, naquele momento, um dos mais poderosos instrumentos de cultura, educação e entretenimento, os dirigentes do Instituto declararam, na revista *Filme e Cultura* n. 5, suas tarefas, procurando definir, ainda conforme Miguel Pereira, o cinema como arte de indústria, nele coexistindo aspectos técnico-econômicos e os artístico-culturais (PEREIRA 1985, p. 57). É importante ressaltar que, quatro anos depois de sua criação, o Instituto começou a conceder espaço para outras vertentes do pensamento cinematográfico brasileiro – que adotavam, com astúcia, estratégias para lidar com o organismo estatal, substituindo roteiros diretos e explícitos por outros, simbólicos e metafóricos, a exemplo de *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos, *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Jr., *Os herdeiros*, de Carlos Diegues, e *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, todos tentando refletir o estado da sociedade nacional.

Embora houvesse essa resistência à ditadura, não se pode ignorar que a repressão foi o caminho percorrido pelos militares, haja vista que era “necessário” reprimir a classe trabalhadora, para que esta não interferisse na modernização em curso, processo que foi alvo de crítica em *Bye bye Brasil: modernização que excluía a classe trabalhadora* e, mais ainda, tendo como pilar a exploração destes mesmos trabalhadores calados pela institucionalização da violência militar. Cabe citar um trecho de uma carta escrita por Carlos Diegues para Glauber Rocha, em que informa a seu amigo sobre a vida político-social no ano de 1968:

Mas também não tem muita novidade, fora aquelas que você já deve estar acompanhando nos jornais: a morte do menino, enterro, missa na Candelária, prisão e tortura dos Duarte. Rogério está firme, com excelente moral, e parece que tudo que aconteceu a ele serviu para dar a ele uma outra perspectiva de vida. Maluco como sempre, ele disse pra gente outro dia que foi até bom: os choques elétricos que levou economizaram uns cinco anos de psicanálise (DIEGUES [*Carta*], 20 abr. 1968).

Concomitantemente à prática da censura e da tortura, o governo ditatorial desenvolveu um conjunto de políticas de incentivo à produção cultural, chegando, em algumas áreas, a fomentar a produção e a distribuição de obras⁸⁶. Foi o caso do cinema, com a criação do INC e, mais tarde, em 1969, com a criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) que, em princípio, tinha a função de auxiliar na distribuição de filmes brasileiros, mas que, posteriormente, passou a apoiar também na produção.

A Embrafilme foi criada pelos Ministérios da Marinha de Guerra, do Exército e da Aeronáutica Militar nove meses depois da decretação que promulgava o Ato Institucional n. 5⁸⁷. Desse modo, estabelecia-se no momento em que o governo expressava a forma mais acabada da ditadura militar. Instituíam-se, no decreto de sua criação:

A Embrafilme tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. (BRASIL. 2010)

Visibiliza-se no documento que a empresa se prestava a exercer uma função primordial no cinema, que é a distribuição, pois a partir dela é que se estabelece o contato com o público. Cabe ressaltar que ela executou essa função de modo eficaz, pois chegou a ocupar 35% do mercado nacional e a média de espectadores por filme brasileiro alcançou o número de 239 mil telespectadores (30 mil a mais que o filme estrangeiro)(BRASIL, 2010).. Vemos também que a Embrafilme se punha como órgão de cooperação com o INC, ou seja, filiado aos ideais e objetivos deste Instituto.

86 A título de exemplo, vale lembrar outra agência oficial criada para acompanhar as produções cinematográficas, o Conselho Superior de Cinema (Concine), que tinha como principal tarefa normatizar e fiscalizar o mercado, criando leis de incentivo e obrigatoriedade de exibição de um percentual de filmes brasileiros (cf. NAPOLITANO, 2006).

87 Segundo o Ato Institucional n. 5, o presidente poderia decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras dos Vereadores, de forma que só voltassem a funcionar quando convocados pela Presidência da República (que, no recesso dos parlamentares, ficaria autorizada a legislar em todas as matérias). Poderia decretar a cassação dos direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos. A suspensão dos direitos políticos do AI-5 compreendia, dentre outras privações, a proibição de manifestação ou atividade sobre assunto de natureza política, o que contrapunha, como vimos anteriormente, as atividades artísticas, extremamente politizadas, de grande parte dos cineastas daquele momento. (cf. BRASIL, 2010).

Sua criação ocorreu num momento de crescimento econômico e diante dos fartos recursos governamentais colocados à sua disposição. Pressupunha-se a futura confirmação da tão esperada industrialização do cinema brasileiro. Industrialização que se daria pelo empreendimento de capital estatal e não de capital privado, aspecto esse que marca a trajetória do nosso desenvolvimento econômico, político e social.

A Embrafilme pode ser tomada como parte de uma ampla política cultural que visava à manutenção da ordem vigente e da expansão do mercado cinematográfico. Segundo seu decreto, a composição da direção da empresa era feita por três membros, sendo que um deles, o diretor-geral, seria nomeado pelo presidente da República com mandato de quatro anos, podendo ser reconduzido, caso houvesse necessidade, o que explicita seu vínculo indissolúvel com o governo. Podemos inferir, portanto, que a Embrafilme tem sua criação profundamente ligada aos interesses do governo ditatorial, o que, em 1969, correspondia, também, ao silenciamento das vozes de oposição e à produção e reprodução de sua ideologia.

Nesse contexto, o Cinema Novo definiu. Essa fase final do movimento (1967-69) foi marcada por uma autocrítica, tanto da atuação dos intelectuais e da esquerda na história recente do país como do próprio movimento. O historiador Sidney Ferreira Leite entende que os diretores, nesse mesmo período, destacaram suas próprias contradições e apontaram o fracasso das utopias transformadoras presentes na primeira fase do Cinema Novo, demonstrando uma distância espantosa entre a linguagem cinematográfica contida nas produções cinemanovistas e os espectadores brasileiros, cujo gosto pela sétima arte era orientado pela gramática hollywoodiana. Nesse ínterim, o filme mais emblemático foi *Terra em transe*⁸⁸, de Glauber Rocha, em que, “Valendo-se de uma narrativa barroca e delirante, o diretor elaborou um painel alegórico que reunia o conjunto das perplexidades, ambiguidades e contradições nacionais” (LEITE, 2005, pp. 101-2). Seria, realmente, o fim do Cinema Novo ou apenas uma trégua? No início da década de 1970, Carlos Diegues garante seu esgotamento:

88 A esse respeito Sidney Leite acrescenta: “*Terra em transe* se passa num país fictício chamado Eldorado. Sua narração é em *flashback*. Essa película de Glauber Rocha contém o drama que se manifestou mais nitidamente na experiência vivenciada com mais intensidade em fins dos anos 1960 pelo movimento tropicalista e pelo Cinema Marginal, isto é, a crise das utopias históricas das esquerdas latino-americanas. No final da década de 1960, a América Latina foi dominada pelos regimes militares. Fundamentados na lógica da guerra fria e na doutrina de segurança nacional, tais regimes, apoiados pelos Estados Unidos, desenvolveram políticas severas de repressão e censura. As ditaduras obliteraram os projetos revolucionários de parte significativa das esquerdas da América do Sul que esperavam ver repetida no continente a experiência vitoriosa em Cuba. (...) O filme não foi bem recebido pela esquerda nacional, que o acusou de ter cedido ao ‘discreto charme da burguesia e dos militares brasileiros’, já que não há no filme uma crítica clara ao golpe de 1964, e também de ser por demais hermético, o que impossibilitaria o seu entendimento e distanciaria, ainda mais, os filmes filiados ao Cinema Novo e os espectadores brasileiros” (cf. LEITE, 2005, pp. 101-2).

Cinema Novo. 100% com o que você escreveu. Claro, acabou. Repartir. Do zero. Individual ou coletivamente. Tanto faz. Acredito em você, Joaquim, Nelson, enfim, mais alguns como Leon também. Enfim, você sabe. De um jeito ou de outro. Entre o cansaço ideológico do CN (você sabe, é isto que está acontecendo) e a irresponsabilidade babaca do lixo etc., a bola agora está com Santeiro, Calmon, Escorel, Marinho, esses caras. São eles que vão dar a volta por cima. Nós vamos fazer nossos filmes que, aliás, estão cada vez melhores. E saber se a gente quer ser um “revolucionário permanente” do cinema ou jovens patrões da mais promissora indústria nacional do 3º mundo. Morou? (DIEGUES [*carta*], s/d)⁸⁹

Esse trecho assinala que a preocupação dos cinemanovistas era com a efetivação e sucesso da indústria cinematográfica nacional. Esse novo momento trouxe à baila as velhas reflexões acerca dos percalços que os cineastas encontravam na arcaica cinematografia nacional, de modo que houve inúmeras críticas proferidas aos diretores que, no início do decênio anterior, haviam figurado o movimento que fundara o cinema moderno brasileiro. Para Glauber Rocha, a partir de 1968, o *Cinema Novo* havia sido bombardeado por “mil” críticas que acabaram por afastar estes cineastas do movimento, mencionando os exemplos de

David Neves, um dos ardorosos criadores do Movimento, aderiu ao udigrudi. Nelson Pereira dos Santos se omitiu e não tomou defesa do Movimento, ao qual, na verdade, nunca pertenceu, embora tivesse aderido à oportunidade histórica. Paulo César Saraceni rompeu com o Movimento, acusando-o de não segurar a peteca, do Cinema Novo. Eu fui para o exterior, a fim de preservar a vida cada vez mais difícil. Leon Hirszman se perdeu na burocratização sindical. Cacá Diegues, tendo rompido pessoalmente com alguns membros do movimento, declarou: TENHO VONTADE DE VOMITAR QUANDO OUÇO FALAR DE CINEMA NOVO. Joaquim Pedro de Andrade preferiu o caminho da criação literária. (ROCHA, 2004, p. 366)

No Brasil, a década de 1970 iniciou-se ainda sob o signo da continuação do “milagre econômico” (1968-73), da modernização e da repressão política, que conteve de forma violenta e criminosa a oposição mais combativa à ditadura, ou seja, que se contrapunha ao modelo de desenvolvimento econômico (assentado na superexploração do trabalho, no atendimento aos interesses da burguesia estrangeira e em extensos empréstimos) e político desse governo. Diante desse quadro, a atuação dos artistas de esquerda foi marcada por certa ambiguidade: de um lado, a crítica à censura e à repressão; de outro lado, a utilização de verbas governamentais.

O crescimento econômico havia possibilitado a ampliação e a consolidação de uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda,

89 A imprecisão da data da correspondência deve-se à sua inexistência na própria carta, entretanto, presume-se que esta foi remetida entre esses anos, devido à sua localização no arquivo de Carlos Diegues (foi retirada de uma pasta nomeada por “Década de 1970” e pela localização do remetente, França, onde Diegues permaneceu exilado entre os anos de 1969 e 1972).

sendo o próprio Estado o financiador dessas produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais. O governo e a mídia, especialmente a televisão, iam desfigurando as utopias libertárias, em especial as efetivadas nos anos 1960, incorporando-as à nova ordem nacional.

Concomitante à repressão e à censura, evidenciava-se a política modernizadora nas áreas de comunicação e cultura. Esse processo iniciara-se em 1964, sob a égide da ditadura militar, com a criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, respectivamente em 1965 e 1967, e outros investimentos governamentais em telecomunicações, que buscavam a integração e segurança do território brasileiro. Em decorrência dessa atuação governamental, as grandes redes de TV, em especial a Globo, surgiam com programação em âmbito nacional. Nesse momento, instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional de Teatro (SNT), a Fundação Nacional da Arte (Funarte) e o Conselho Federal de Cultura (CFC) ganharam importância. Com extenso apoio estatal, floresceu a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural não só televisiva, mas também editorial, fonográfica e de agências de publicidade (RIDENTI, 2000, pp. 323-2).

Marcos Napolitano (2006, p. 102) questiona essa política dicotômica do governo ditatorial que, de um lado, censura e persegue os artistas, e de outro, apoia diretamente a produção cultural nacional. Objetivando o esclarecimento dessa política dualista o autor aborda três pontos. Em primeiro lugar, avalia que o apoio direto à cultura nacional cresceu na medida em que a censura ficou mais branda, a partir de 1975, fato que, a seu ver, confirma a política de distensão (lenta, gradual e segura) como forma de diminuir o isolamento em relação à opinião pública de classe média de grandes cidades brasileiras. Em segundo lugar, aponta o caráter nacionalista, em alguns setores, da política de alguns governos militares. Cita como exemplo o general Geisel (1974-79) e sua busca pela integração nacional. E, por último, que havia muitas contradições internas nos órgãos e agências do governo, pois, enquanto os setores militares mantinham uma lógica de controle, repressão e vigilância, muitos órgãos da cultura eram dirigidos por pessoas ligadas às artes e ao meio intelectual – sobretudo após 1975 –, como Roberto Farias, na Embrafilme. Essas pessoas mediavam os interesses e as contradições entre o Estado e os produtores e diretores de cinema.

Em 1974 iniciou-se o governo Geisel, proponente da *transição lenta, gradual e segura* à democracia. Nesse ínterim, a Embrafilme, órgão fomentador do cinema brasileiro, procurou cooptar uma esquerda artística mais flexível, que dizia estar mais interessada nos “caminhos do cinema nacional”. Com isto, os autores praticavam uma autocensura, procurando uma produção que conseguisse financiamento e que trouxesse, mesmo que metaforicamente,

crítica social. A *transição pelo alto* – tratada por boa parte da historiografia por “abertura política” – promovida pelo presidente Geisel possibilitou uma reorganização da Embrafilme, com a qual passaram a colaborar os cinemanovistas. Nas palavras de Nelson Pereira dos Santos:

Depois, teve uma nova Embrafilme, já na época da abertura, com o Geisel. Ela adotou um programa nacionalista, que nós propusemos, porque até então era uma coisa de paternalismo. A ideia da Embrafilme é uma cópia do esquema do petróleo. Então, tem uma empresa, tipo Petrobrás: co-produz, distribui, importa, exhibe, exporta, tem cinemas etc. para fazer com que a atividade se fortaleça. Ao lado disso um conselho, tipo Conselho Nacional de Petróleo, que regula as relações entre todas as atividades: do importador, do distribuidor, do exibidor, do governo etc. Porque havia então um conjunto de leis de proteção. Obrigatoriedade de exibição, uma porção de coisas assim. O cinema brasileiro deu um pulo naquela época. Passou a produzir muitos filmes e começou a ter uma presença importante no mercado. (...) Depois do Geisel, o projeto da Embrafilme foi sendo cortado. O Figueiredo entrou para acabar com a Embrafilme. E ela ficou limitada, não conseguiu chegar a ser exibidora, ficou somente na área da produção. (SANTOS 2000, pp. 94-5)

Vemos, pois, que a partir de 1974 houve um crescimento do cinema brasileiro com a Embrafilme, que aumentou sua participação nas produções. Fato decorrente, fundamentalmente, da participação do cineasta Roberto Farias na direção da empresa, que conhecia bem a indústria cinematográfica, pois era cineasta. Seu intuito era consolidar efetivamente o cinema brasileiro, dando estabilidade à cinematografia do país por meio da conquista de mercado.

Houve intensos debates, ao longo da década de 1970, acerca dessa integração de artistas de esquerda com órgãos que faziam parte ou eram politicamente favoráveis aos governos militares. Constata-se a integração contraditória de intelectuais e artistas de esquerda à ordem capitalista da sociedade brasileira. Os cineastas remanescentes do Cinema Novo viviam essas mesmas contradições com a Embrafilme e, por isso, foram alvos de duras críticas da própria esquerda, ou melhor, de outros segmentos da esquerda brasileira, que viam com maus olhos o fato de eles terem seus filmes produzidos e distribuídos por uma instituição de um governo ditatorial.

A conquista do mercado consumidor, formado idealmente pelo povo e fundado na defesa dos valores nacionais, era o objetivo comum dos remanescentes do Cinema Novo e do Estado militar. Nesse sentido, Marina Soler Jorge afirma ser claro que a Embrafilme era parte do projeto cultural militar de valorização do povo enquanto público e mercado consumidor; nesse contexto, a questão do cinema popular foi reelaborada pelos cineastas “nacionalistas” em novos termos e a partir de novas definições (JORGE, 2003, pp. 161-82).

Para essa socióloga, o desejo de industrialização do cinema brasileiro sobre uma base “nacional-popular” foi o elemento explicativo da adesão da maior parte dos ex-cinemanovistas à Embrafilme, haja vista que, desde meados dos anos 1950, o imaginário da esquerda brasileira estava povoado de anseios nacionalistas e desenvolvimentistas. O movimento do Cinema Novo pode ser considerado um de seus “rebentos” no plano artístico, uma vez que abarcou parte desse nacionalismo e desenvolvimentismo no seu discurso. Nesse sentido:

A tentativa de implantar uma indústria nacional de cinema, antiga reivindicação cinemanovista, era incorporada pelo Jarbas Passarinho, que procuraria dar novo rumo à ação Embrafilme – INC. Por outro lado já era dispensável a intermediação dos universalistas, que num primeiro momento serviram como um anteparo ideológico às posições nacionalistas. Agora, diante dessa nova situação, era possível o Estado apresentar uma proposta de indústria nacional para o cinema e articulá-la com uma ampla perspectiva cultural. (RAMOS, 1983, p. 94)

Na década de 1970, a Embrafilme era tomada, pelos ex-cinemanovistas, como a concretização dos desejos de estabelecimento de uma indústria cinematográfica assentada em capital nacional. Avaliavam que sua própria inserção significava a tentativa de levar os problemas sociais e culturais para o interior do Estado (JORGE, 2003, pp. 161-82). Assim, a persistente busca pela industrialização nacional do cinema e o desenvolvimento industrial do país eram vistos pelos grupos políticos, artísticos e intelectuais, como PCB, Iseb e Cinema Novo, como um passo para a libertação nacional em relação ao capital estrangeiro. Começavam a confluir os interesses propagados pelos cineastas remanescentes do Cinema Novo e a ação cultural estatal. Apesar de inicialmente criticarem a posição unilateral do Estado militar, estes não tardaram a procurá-la e a apoiá-la em diversas situações, o que, para José M. Ortiz Ramos, expressou o equívoco desses cineastas em desvincular os planos econômico e cultural, “como se a ação no segundo fosse caracterizada pela total autonomia e controle dos produtores culturais” (RAMOS, 1983. p. 95).

Esse ideário “nacionalista” se vinculou ao sonho dos produtores e cineastas de criar uma indústria de cinema nacional. Mas não podemos esquecer que se efetivava uma situação política que tinha seus fundamentos econômicos na associação do Estado com o capital nacional e internacional e que o resgate do “nacionalismo” se processava tão-somente no plano cultural. Nessa mesma linha de análise encontram-se as afirmações de Renato Ortiz, que aponta que, no que condiz aos aspectos econômicos, a atuação estatal se voltava para a dominação estrangeira e, nas produções culturais, procurava uma recuperação “nacionalista” para criar uma “identidade nacional” ao nível meramente simbólico. Desse modo, em termos

de reivindicações nacionalistas, configurava-se o apartamento entre cultura e economia (cf. ORTIZ, s/d).

O cinema se punha como um terreno profícuo para a propagação da criação de uma indústria cultural, pois as empresas estrangeiras não haviam penetrado na produção – estas preferiram dominar o mercado. Ao mesmo tempo, a preocupação do cineasta em um país onde a indústria cinematográfica é deficitária não se restringe às questões artísticas, mas se estende também às políticas. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, Carlos Diegues se queixou da falta de estrutura do cinema brasileiro, pois seria necessária uma dedicação tão grande com relação às políticas cinematográficas que discussões mais específicas sobre suas obras não eram debatidas. Esses embates (em si) em torno do cinema comercial são expressões da configuração social na qual *Bye bye Brasil* foi produzido.

De fato, Carlos Diegues viveu na pele essas contradições. O momento da gestação e realização de *Bye bye Brasil* conteve ácidos debates acerca da conquista do mercado cinematográfico e da postura dos artistas ou homens públicos diante dessa conquista que, adequada às produtoras e distribuidoras, subjugou produções de caráter político e social.

Em verdade, essa polêmica em torno da sua produção estava acirrada quando do lançamento do seu filme *Xica da Silva*, o qual se pode considerar ter alcançado o grande público. Entretanto, o diretor sofreu ácidas críticas por sua inserção numa produção preocupada com a comercialização. Em edição de 15 de outubro de 1976 o jornal *Opinião* publicou um artigo em que cinco interlocutores ampliaram a polêmica acerca do filme. São eles: o cineasta Carlos Frederico, a historiadora Beatriz Nascimento, o escritor Antonio Callado, o sociólogo Carlos Hasenbalg e o antropólogo Roberto da Matta (FREDERICO *et. al.*, 15 out. 1976).

Desses interlocutores, o que proferiu com mais veemência suas críticas foi o cineasta Carlos Frederico – daí tomá-lo aqui como modelo exemplar. Intitulado *Abacaxica*, seu artigo defendia *Xica da Silva* como primeira “porno-chanchada ‘culturalista’ (e ‘histórica’) do cinema brasileiro: a primeira a vestir embalagem de superprodução” (FREDERICO, 15 out. 1976). Justificava sua posição argumentando que, na referida obra, tudo girava em torno da cama e dos extraordinários dotes de Xica, “queiram ou não os realizadores e incensadores do filme” e que, guardadas as devidas proporções, tratavam da mesma história, das mesmas piadas e dos mesmos “traseiros” que a porno-chanchada.

O crítico aponta que, de certa forma, a porno-chanchada é herdeira legítima do Cinema Novo, embora ambos se neguem mutuamente. A respeito das congruências existentes, o cineasta destaca que em ambos os casos as personagens são retilíneas, esquemáticas,

estereotipadas e superficiais, sem complexidade, sem “vida”. De modo que as obras são construídas com um olhar maniqueísta sobre a sociedade, apresentando, assim, “o bom, o mau, o pobre, o rico, o intelectual, o alienado, o machão, o cornudo, a boazuda, a empregada, o homossexual”.

A diferença dos movimentos, segundo ele, calca-se nos objetivos das produções, posto que no Cinema Novo as situações são explicadas verbalmente, tornando-se veículo para mensagens e ideias, de olho na consagração intelectual, enquanto na pornochanchada veiculam-se piadas e grosserias, de olho na bilheteria (FREDERICO, 15 out. 1976).

Para Carlos Frederico, *Xica da Silva* é unanimidade de público, “agradou a gregos e troianos, oxalá agrade da mesma forma a americanos, europeus e, particularmente, franceses”; conquistou a burguesia, a classe média, o público dito “esclarecido”, que o identificaram com um produto “cultural”, dado que “histórico”. E o é, segundo o crítico, por ser uma produção de época, hollywoodianamente envernizada e com exotismo da encenação e o sexo que provoca risos. Entretanto, assevera que tampouco chega a ser um bom filme. Antes, é bastante “equivocado, teatral, pretensioso, ingênuo e acadêmico – com todas as plumas, brilharecos e lantejoulas. No máximo, acadêmico-tropicalista, para quem curte uma nostalgia” (FREDERICO, 15 out. 1976). *Xica da Silva* é:

Uma preta de alma branca e safada como a de qualquer Du Barry dos melhores salões. Uma preta que gostava de dar ordens e ter escravos, como qualquer branca. (...) que gostava de luxo e riqueza, e que, ainda por cima, tinha um borogodó secreto que fazia os homens darem urros estranhos de dor. Uma prostituta assumida, que procurava tirar o máximo proveito da sua condição de objeto – esta, a “grandeza” de Xica. Imita os ricos, os brancos, os déspotas, os poderosos e curte adoidado ser como eles – e o filme aplaude, deslumbrado! (FREDERICO, 15 out. 1976)

A partir daí o artigo se centra na construção da personagem e na visão que se edificou em torno dela. Considera haver uma carência de parâmetros morais. A personagem lhe causa ojeriza por ser “dúbia, traidora, exibicionista, alienada e inconsequente” e, em vez de constatar esses aspectos, tentou-se ressaltar apenas as qualidades da obra, tratando-a como um marco da “abertura”. Reporta-se à fala de Diegues, na qual afirma que todo mundo tem obrigação de ser Xica da Silva, ou tentar sê-lo. Conclui que o excesso de paternalismo em torno dessa obra contribuiu ainda mais para a poluição intelectual/cultural que assola corações e mentes e que, na verdade, a feitura do filme foi um desserviço à inteligência, ao bom senso, ao público, específico ou não, ao cinema, aos cinemanovistas e ao próprio Carlos Diegues.

Seguindo o conselho de um amigo cineasta, segundo o qual “não era hora de se comprar briga com o *Opinião*”, nosso diretor optou por não responder as críticas publicadas

neste jornal, haja vista que ele padecia de atroz perseguição da censura oficial (AUGUSTO, 10 set. 1978). A resposta viria quase dois anos depois, em agosto de 1978, momento em que o projeto de seu novo filme, *Bye bye Brasil*, estava a todo vapor. Carlos Diegues concedeu então uma entrevista a Póla Vertuck, publicada em *O Estado de S. Paulo* com o título “Cacá Diegues, contra a censura das patrulhas ideológicas”. A entrevista, além de outros assuntos, tratou do embate da inserção dos artistas antes combativos à ordem estabelecida. Tomou grandes proporções e repercutiu na mídia por alguns meses.

Heloísa Holanda revela que quem divulgou essa história de “Patrulha Ideológica”, baseado em declarações de Carlos Diegues, foi mesmo *O Estado de S. Paulo*, que é um “jornal tradicional da extrema direita paulista, o que foi até combatido pelo Cláudio Abramo na *Folha [de S. Paulo]*, que lamentou que as declarações de Cacá se tivessem prestado a uma provocação anticomunista no seio da intelectualidade” (HOLLANDA; PEREIRA, 1980, p. 24). Compactuando dessa opinião, Sérgio Augusto escreve que, ao conceder essa entrevista, Diegues caiu numa armadilha: “a imprensa conservadora deitou e rolou, transcrevendo e apropriando-se ao seu bel-prazer do desabafo do cineasta” (AUGUSTO, 10 set. 1978).

Logo no início da entrevista, a fim de ouvir a posição do diretor diante das críticas por ele sofridas em decorrência do seu filme, Póla Vertuck aponta *Xica da Silva* como uma produção que almeja conquistar o mercado e salienta as críticas que o autor vinha recebendo por dar um enfoque maior à comercialização em detrimento de uma produção mais contestadora política e socialmente, o que caracterizava uma traição aos ideais do Cinema Novo. Tal assertiva fez com que o diretor colocasse suas garras de fora e se defendesse.

Nosso cineasta enfatiza que não traiu “nada”, pelo contrário, retomou aquilo que estava perdido. E o que estava perdido para o diretor, e que ele afirma ter retomado com seu filme de 1976, era o próprio projeto inicial do cinema moderno no Brasil: fazer um cinema nacional-popular. Segundo o diretor, esse projeto havia sido traído não por ele, mas sim pelas circunstâncias políticas do país, dado que a censura impedira a livre expressão, concorrendo para a perda de vigor cultural.

Ao denominar os anos de 1968 aos “setenta e poucos” como tragédia cultural, avalia que esse contexto esfacelou a linha original da revolução cinematográfica feita no final dos anos 1950 e início da década seguinte – o Cinema Moderno no Brasil. No entanto, assegura que não usou nem usaria a censura como pretexto para a falta de produção: “Eu não confundo o vazio cultural com o vadio cultural, que são duas coisas completamente diferentes” (DIEGUES *apud* VERTUCK, 31 ago. 1978).

Adverte, ainda, que não se sente comprometido com nenhuma ideia do Cinema Novo, e mais: que este nunca existiu de fato. Isto porque o Cinema Novo era uma “geração” que fundou o cinema moderno no Brasil, que modernizou a linguagem cinematográfica ao trabalhar dentro das condições possíveis, ao abordar problemas sociais e cuja “única unidade ideológica” era a de fazer um cinema brasileiro no Brasil. Para além desses fatores, o restante era tudo diferente: Os programas políticos, estéticos e ideológicos eram completamente diferentes e às vezes divergentes até (DIEGUES *apud* VERTUCK, 31 ago. 1978).

A entrevista revela que para Diegues o Cinema Novo é coisa do passado. Não há razão para “invocar o caboclo Cinema Novo”, pois ele já cumpriu seu papel, que era o de modernizar o cinema brasileiro dentro das suas possibilidades e de fazer cinema no Brasil sobre os brasileiros. Em contrapartida, o presente é um momento de mudanças e de “esperança”. Para Diegues, as críticas proferidas ao seu filme foram feitas por pessoas que tinham medo do “novo”. Falavam em liberdade, mas a temiam, e, quando se encontravam concretamente em face da liberdade, saíam correndo, com pavor.

Nessa direção, Carlos Diegues defende o cinema comercial, argumentando que as salas de reprodução não são lugares de tortura, tampouco salas de aula: “Como dizia Brecht, a função social do espetáculo é divertir” (DIEGUES *apud* VERTUCK, 31 ago. 1978). Outra afirmação que denota um olhar carregado pelo aspecto comercial é a de que não existe filme caro e barato, pois, segundo o diretor, o que existe cientificamente é a relação entre custo e mercado. Assim, se um filme custou cem e rendeu mil, trata-se de um filme barato, mas se custou dez e rendeu cinco, foi muito caro. Partindo desse princípio, defende *Dona Flor e seus dois maridos* como um filme de grande utilidade para o cinema brasileiro, assim como *Xica da Silva*:

Eu fico com os dez milhões de espectadores contra essa minoria absurda que faz desse monopólio do saber um instrumento de sua luta pessoal pelo poder. Eu não tenho nada a ver com isso. Não estou lutando pelo poder, estou ao lado do povo. Eu estou com a festa que o povo fazia na sala de cinema onde *Xica da Silva* foi exibido, porque eu acho que o mais importante é a felicidade humana e não as teorias sobre a felicidade humana. (DIEGUES *apud* VERTUCK, 31 ago. 1978)

Ainda nessa entrevista a Póla Vertuck, Carlos Diegues faz uma afirmação que se tornaria polêmica para a elite intelectual e cultural do país, já que, depois das declarações do cineasta, muitos artistas, escritores, jornalistas, críticos, entre outros, posicionaram-se contra e/ou à favor de sua postura. Trata-se da sua crítica a membros ou segmentos da esquerda brasileira que exercem certa “patrulha ideológica” contra os produtores culturais brasileiros. Nosso diretor coloca-se veementemente contrário a essa prática que julga de extrema

gravidade, porque, segundo ele, funciona como uma espécie de polícia ideológica que fica supervisionando a criação a fim de constatar se o artista extrapolou os limites impostos, com o intuito de limitar e dirigir as produções para determinadas tendências políticas.

Essa prática é adjetivada de religiosa e, segundo nosso cineasta, tolhe a liberdade de expressão artística e não se preocupa com o desenvolvimento do cinema brasileiro. Ao contrário, atribui ao cinema funções relacionadas à militância político-partidária, tomando contornos “absolutamente religiosos”. Carlos Diegues relata que teve muitos filmes censurados e que, ao ouvir essas pessoas, lembra-se da censura em outras circunstâncias e, por isso, nega-se a dar satisfações ideológicas. Isto porque:

Não interessa a ideologia do torturador. Não interessa quem é que está censurando. A censura dessas minorias é censura. Tanto faz você ser censurado por bandeira branca ou por bandeira azul. Você está sendo censurado. Eu já vi nos jornais chamados alternativos, democráticos, os chamados jornais da redemocracia, proclamarem que certos diretores não deviam fazer filmes, não deviam fazer cinema. Então, qual é a diferença entre o sujeito que te cassa os direitos políticos e outro que cassa os direitos profissionais de um cara fazer um filme? (DIEGUES *apud* VERTUCK, 31 ago. 1978)

Diegues acusa essa esquerda brasileira de adotar uma postura “neofascista” e de se julgar a “aristocracia da inteligência”. Assevera, ainda, que ela estava em “pé de igualdade” com a censura posta em prática pela ditadura militar, já que “torturava e censurava” seus dissidentes.

Diante das críticas ao seu filme, o diretor em tela enfatiza não gostar do capitalismo, mas que não o trocava por “campo de concentração para intelectual ou hospital psiquiátrico para dissidente”. Para o diretor, é necessário que se faça política, entretanto, a criação artística não poderia ser partidária, pois,

A criação artística é, no máximo, solidária, mas partidária nunca. E ela é sempre solitária. Solitária e plural. Tem que ser necessariamente plural. Eu não vejo nenhuma contradição entre um filme de grande público e um filme que pouca gente foi ver. O que importa é a existência social do filme. Godard nunca passou de 100 mil espectadores e, no entanto, mudou o comportamento da juventude no mundo todo. As pessoas que falam tanto em dialética, movimento da história, deveriam aprender a viver isso na prática e a admitir a existência da diferença. É fundamental a diferença, sobretudo na criação artística. E a diferença significa conviverem no mesmo país Júlio Bressane e Bruno Barreto, por exemplo. (DIEGUES *apud* VERTUCK, 31 ago. 1978)

Essa assertiva denota certa frustração com relação às cobranças de posturas político-partidárias nas produções artísticas, já que ele não reconhece essa função do cinema. Em contrapartida, defende a coexistência da pluralidade artística. Para Diegues, esse caráter

político do cinema é coisa do passado que, aliás, havia fracassado junto com todos os projetos testados. Em outras palavras, assinala que os modelos da sua juventude tiveram suas bandeiras “esfarrapadas”, só lhes restando as “utopias”. Ele se diz fiel a elas, desde que pautadas na liberdade e absorção da diferença.

Fica evidenciado, portanto, que Carlos Diegues está em atrito com alguns críticos que cobram coerência na sua produção e uma postura mais dura com relação à ditadura. Ele se defende exigindo a aceitação de suas opiniões e dizendo que seus filmes estão afinados com a vontade do povo brasileiro:

Eu acho que a tristeza e seriedade são de direita, são fascistas. Eu quero uma sociedade mais feliz e mais alegre, quero o homem se sentindo melhor. E não vou tentar chatear ninguém com meus filmes. Vou tentar, pelo contrário, me entender com o meu próximo mais próximo, que é o povo brasileiro, o público brasileiro. Essa questão do mercado é a questão básica, porque a obra de arte é feita para o outro. O público é o outro. E o resto são adequações econômicas. De Bergman a Spielberg, tudo é comercial, tudo passa nas mesmas salas. (DIEGUES *apud* VERTUCK, 31 ago. 1978)

O autor frisa a importância da conquista do mercado, que subjuga uma produção militante que “chateia” o público. Deste modo, o cinema deveria atender aos interesses e gostos dos brasileiros, divertindo seu público, e não trazendo problemas políticos e sociais para a sala de reprodução. Cabe esclarecer que essa fala contradiz as posições defendidas por esse diretor ao longo de sua vida e, sobretudo as suas produções, que sempre estiveram a serviço da reflexão acerca da realidade brasileira. Sua fala se assemelha à de Janete Clair, então autora de telenovelas da Globo, em meados da década de 1970: “Depois que o cara trabalha o dia inteiro, chega em casa cansado, ele quer sonho” (CLAIR *apud* RIDENTI, 2000, p. 331). Com suas novelas ela dava sonho às pessoas. Em depoimento do mesmo período, Ferreira Gullar declara: “E nós, esquerdistas, fazíamos uma literatura desagradável, porque a vida do cara já é uma merda, o cara morava na favela, trabalhava na fábrica e quando ia ler um romance ainda acabava mal. É claro que com isso você não conquista ninguém” (GULLAR *apud* RIDENTI, 2000, p. 331).

Podemos notar que essas duas posições tratam da relação do artista com a indústria cultural, que se dava de forma conturbada, pois essa inserção implicava, ainda que indiretamente, a relação destes com o Estado. Desse modo, evidencia-se uma conexão controversa entre os cineastas que promoveram o Cinema Novo e a Embrafilme. Marina Soler Jorge cita até que por diversas vezes alguns cineastas, após o recebimento do dinheiro para a realização dos seus filmes, proferiam críticas ácidas à empresa, de modo a evitar a identificação com um governo que rejeitavam (JORGE, 2003, pp. 161-82). Entretanto, a

relação artista/governo não foi objeto de julgamentos negativos apenas no âmbito da produção cinematográfica. Podemos citar como exemplo o caso do dramaturgo Dias Gomes, que foi alvo de duras críticas por escrever novelas para a Rede Globo. Segundo ele, todo intelectual de esquerda enfrentou o problema de trabalhar em organizações ligadas à ordem estabelecida durante a ditadura. Defendia sua permanência na emissora alegando que, embora aquela rede pudesse ser seu inimigo ideológico, valia a pena permanecer pelo acesso ao enorme público que ele atingia: o “problema de você se inserir dentro de um organismo que sabe que é inimigo, mas dá um espaço e você pode atingir com ele uma massa imensa de espectadores. Então, não vale a pena? Acho que vale” (GOMES *apud* RIDENTI, 2000, p. 327).

Dias Gomes, ao refletir sobre a relação do artista com o público, revela que sua geração de escritores dos anos de 1950-60 sonhava com um teatro político popular, ou seja, de plateia popular, mas, contraditoriamente, quando da apresentação de algum espetáculo, sua plateia era elitizada. Criticava nas peças o seu próprio público, a burguesia. Diante dessa contradição, conclui que:

Para se fazer um teatro popular era preciso mudar o regime, que impedia o teatro popular, desde que nos obrigava a cobrar uma entrada que o povo não podia pagar, e o governo deixava insolúvel. Quando a Globo me chama, eu penso: a Globo está me dando uma plateia popular, aquilo que eu sonhei no teatro o tempo todo. Uma plateia que vai de A a Z, desde o intelectual até a cozinheira, faxineiro e tal. Eu tenho o direito de recusar? Politicamente, estaria correto recusar? Não seria uma estupidez, se estão me dando a plateia? Bom [alguém poderia dizer], mas você está fazendo isso de dentro de um órgão que apoia o regime. Mas, e daí, o que é que vai ao ar? Não interferem, aquele espaço ali é meu. Quando eu escrevo um livro ele vai para uma livraria, exposto numa vitrine que tem de tudo. Tem obras ao lado que são contrárias ao meu pensamento. (GOMES *apud* RIDENTI, 2000, p. 329)

Essa assertiva nos remete, novamente, à discussão acerca da função social da arte. Em fins de 1979 e início de 1980, foram introduzidos novos interlocutores⁹⁰ no debate em torno das patrulhas ideológicas que tomou corpo em diversas revistas e jornais. O referido debate trouxe à tona problemas como o papel do artista, o alcance social da arte, o gosto popular, o verdadeiro sentido de uma arte revolucionária, a produção cultural frente às diretrizes estatais, a antiga discussão em torno do que é a “nação” brasileira e o seu povo.

Em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira, em 24 de maio de 1979, Carlos Diegues sustenta que não havia tido a intenção de abrir esse debate, pois na entrevista em que o assunto foi mencionado pela primeira vez

90 Podemos citar: Glauber Rocha, Caetano Veloso, Jorge Amado, Gilberto Gil e Ferreira Gullar, Carlos Nelson Coutinho, José Arthur Giannotti, Fernando Gabeira, Jorge Mautner, Hélio Oiticica, entre outros.

Tinha temas mais cinematográficos, políticos, de visão de mundo, que ficaram um pouco sacrificados em função das tais “Patrulhas Ideológicas”. Sobre elas, tinha um parágrafo, ou talvez cinco linhas, não sendo uma coisa sobre a qual eu falasse profundamente (...). Eu estou convencido de que eu não inventei nada. (HOLLANDA; PEREIRA, 1980, p. 15)

O diretor procura retirar o “peso” colocado sobre sua afirmação. Desse modo, nega a intenção de comprar briga com algum grupo. Isto porque tinha o objetivo de propagandear o lançamento de *Chuvas de verão* e não de trazer a lume a prática dos intelectuais ou militantes políticos de esquerda. No entanto, pode-se considerar que, mesmo sem premeditar tamanha contenda, esta ocorreu e, trazendo importantes interlocutores, contribuiu para a reflexão acerca da produção cultural e da participação dos artistas no processo político.

Cabe citar o artigo “As ‘Patrulhas Ideológicas’”, publicado no *Jornal da Tarde* de 24 de abril de 1979. Ele trouxe uma discussão acerca das “patrulhas ideológicas” em vários âmbitos e, por conseguinte, em distintos subtítulos (“O caso Pelé”, “Ditadura intelectual”, “Cinema Novo”, “Chico Buarque”, entre outros). Na busca por dar “nomes aos bois” o texto se apoia em Nelson Rodrigues, que aponta que os patrulheiros são da esquerda e que são sempre de inspiração marxista,

Embora muitas vezes, sejam marxistas de galinheiro. (...) Quem se curvar à ação das patrulhas, liquida-se, porque não vai ter mais liberdade, não vai ter mais autodeterminação, vai fazer justamente o que os outros querem, o que os patrulheiros querem. E os patrulheiros vão querer cada vez mais, e sua vítima será cada vez mais asfixiada (Autor desconhecido, 24 abr. 1979).

É importante ressaltar o tom de acusação do artigo, que se utiliza de frases de efeito como “eles são uma espécie de máfia” e “eles exercem sobre suas vítimas o domínio pela coação” para degradar a esquerda de inspiração marxista, bem como o caráter generalizante da compreensão a que o texto se presta. Inclusive na imagem da chamada, como podemos notar abaixo, verifica-se a esquerda marxista destruindo a todos na figura arrasadora de um dragão.



Figura 14 - Imagem que acompanha o artigo do *Jornal da Tarde* – *As Patrulhas Ideológicas*

O referido artigo garante, ainda, que havia essa “patrulha” no tempo do Cinema Novo e cita o dramaturgo Jorge de Andrade, que assegurou que estas cobranças também se davam no terreno da mídia televisiva, de modo que, “além de não fazer parte da esquerda festiva, pelos que criticavam meu trabalho sob a ótica partidária, quando escrevi *O grito*, recebi os mesmos ataques”. Conclui asseverando que os patrulheiros promoviam escritores, artistas, parlamentares, jornalistas e cineastas, desde que estivessem engajados na “guerra política”; e destaca a afirmativa do jornalista e escritor José Lino Grunewald de que as patrulhas são “consequência da esquerda festiva e do próprio Partidão. Este se julga sério, está, em suma, a serviço do burocratismo soviético e, por isso, despreza o artista autêntico, que é o antiburocrata” (Autor desconhecido, 24 abr. 1979).

Visibiliza-se que as declarações expressam as contradições vivenciadas por esses homens, em fins da década de 1970, no seio da esquerda, ou das esquerdas brasileiras, e a

utilização desse debate pela direita, que o reproduziu na mídia jornalística com o objetivo de massacrar os segmentos de esquerda, como é o caso de *O Estado de S. Paulo* e de escritores como Nelson Rodrigues.

Nosso diretor, demasiadamente criticado pela realização de *Xica da Silva*, havia dado sua resposta em entrevista a Póla Vertuck. Como contamos em linhas anteriores, ele defendeu o cinema de mercado. No que tange a seu posicionamento acerca desse cinema-indústria, acreditamos que se trata de uma fala acalorada e circunstancial.

Essas contradições no discurso de Carlos Diegues exprimem as antinomias (pares de hipóteses mutuamente contraditórias, cada uma delas confirmada por um diferente corpo de conhecimento) que cercam a vida de muitos artistas. No programa Roda Vida, ele verbaliza essa questão: “A coerência, sobretudo no artista, é falta de imaginação. Eu não me sinto comprometido com o que eu disse há dez anos. Eu mudei e o mundo muda” (DIEGUES, 1987). Diegues não era um intelectual a serviço da construção de uma compreensão única da história brasileira, mas um artista que procurava expressar nos seus filmes o mundo que observava. Verifica-se que, na entrevista a Póla Vertuck, Carlos Diegues contradiz coisas que ele passou significativa parte de sua vida afirmando, chegando a negar a existência do Cinema Novo. Em diversos outros momentos aponta exatamente o oposto e, o que é primordial, sua obra atesta, essencialmente, preocupações sociais e um discurso crítico aos caminhos da vida nacional. A esse respeito, o autor clarifica:

Quando falo de cinema popular, não estou falando de público. Eu não sei o que seja conquistar o público, nem sou a favor de uma industrialização que significa a massificação cultural no cinema brasileiro. Eu sou contra a indústria, mas isso não impede que eu faça um cinema que o público vá ver. Não vou ficar me queixando porque *Xica da Silva* fez sucesso de público; ótimo que tenha feito. (DIEGUES [*Carta*], 5 set. 1977)

Nesse excerto, Diegues critica o cinema “industrial”, que corresponderia à massificação cultural do cinema brasileiro. Cabe pontuar que esta posição é coerente com o discurso político de *Bye Bye Brasil*, que exprime os problemas da massificação promovida pela consolidação da indústria cultural na órbita da modernização. Há, entende, uma contradição no entendimento e desejo da edificação da industrialização do cinema brasileiro, já que seria importante a conquista do mercado e a produção de filmes de “qualidade”, desde que não circunscrita às amarras de uma visão puramente “mercantilizada”. Para Diegues é importante repensar as estruturas econômicas do nosso cinema, pois “Não adianta você querer descolonizar cultural e politicamente um cinema se você não mudar a estrutura econômica no qual eles se baseiam” (DIEGUES [*Carta*], 5 set. 1977). Nesse sentido, assevera:

Não confundo *Xica da Silva* com mundo industrial do cinema brasileiro. Se este último existe (existe?), não há de ser por minha inspiração ou influência. O cinema brasileiro só pode existir da confluência entre os criadores e seu público; mas isso não significa que a existência deva depender de regras estabelecidas por um sistema que visa apenas ao lucro ou ao volume de negócios. (DIEGUES [Carta], 5 set. 1977)

São necessários uma economia cinematográfica e um mercado que absorva as produções locais, mas que não restrinja os cineastas na sua intuição artística. No que concerne à sua posição acerca de um cinema adepto da primazia da inserção comercial, ele é taxativo:

As pornochanchadas não significam nada, não representam nenhum avanço para o cinema brasileiro. Em primeiro lugar, porque elas se inserem no sistema como uma força comercial. Conservadora e retrógrada, trabalhando para o reforço da estrutura existente, consolidando princípios baseados exclusivamente no lucro. (DIEGUES [Carta], 5 set. 1977)

Assim, uma produção cinematográfica puramente comercial não significaria, necessariamente, um avanço no nosso cinema, uma vez que seria condizente com a estrutura social vigente. Em 31 de julho de 1976, no *Jornal do Brasil*, Diegues foi bastante categórico quanto a essa questão: “Condeno o uso do povo como objeto de enriquecimento, o cinema como mercadoria. Não acho que exista nenhuma vantagem em conquistar assim o mercado para o filme brasileiro” (DIEGUES [Carta], 5 set. 1977). Em artigo anterior, já defendia essa posição: “O cinema se dirige diretamente à consciência popular e a consciência popular não pode ficar exposta ao sabor das leis do mercado” (DIEGUES [Carta], 5 set. 1977). Nesse mesmo sentido, em outra ocasião, coloca-se em favor de um cinema “brasileiro revolucionário, que seja realmente nacional, popular e democrático”. Para isso teria “mais é que querer todos os filmes, em todas as telas, em todas as bitolas” (DIEGUES [Carta], 5 set. 1977).

Esse desejo reaparecerá, anos mais tarde, em uma carta enviada por Carlos Diegues ao Ministro da Educação e Cultura, em 6 de fevereiro de 1979. Vale o registro de que essa carta foi escrita de Maceió no momento em que nosso diretor filmava *Bye Bye Brasil*. Ela expressa o apoio a Gustavo Dahl para a Presidência da Embrafilme, o que seria, para Diegues, de extrema pertinência e importância para os interesses do cinema brasileiro, já que o seu “crescimento espantoso [do cinema], nestes últimos anos, gerou-nos em contrapartida novos, aguerridos e mais poderosos inimigos” (DIEGUES [Carta], 6 fev. 1979). Nesse sentido, apoia um programa revolucionário para a Embrafilme, que coloque o povo brasileiro nas telas e nas salas brasileiras, sem xenofobia, mas amante da originalidade que o autor afirma existir no país.

Nessa mesma carta, Diegues explana sua preocupação com o programa cinematográfico para os que seriam os próximos anos: “o aperfeiçoamento, consolidação e elevação do esforço começado durante o governo Geisel – consolidação da conquista do mercado nacional pelos nossos filmes, no plano da economia; elevação do nível cultural, artístico e técnico, no plano da criação propriamente dita” (DIEGUES [*Carta*], 6 fev. 1979).

Para a execução deste programa, a Embrafilme continua sendo, praticamente, o “único e decisivo instrumento com que conta o cineasta brasileiro”, pois apenas ela poderia enfrentar o poder triturador das multinacionais do cinema. Lembra, ainda, que este poder das multinacionais do cinema “não se resume apenas no empobrecimento econômico do setor nacional, mas também (e, no cinema, principalmente) na alienação cultural de todo o povo, escondido de seus próprios costumes, manipulado com violência pelo bombardeio cultural representado pelas telas ocupadas” (DIEGUES [*Carta*], 6 fev. 1979).

No que concerne às articulações políticas do apoio de Carlos Diegues a Gustavo Dahl, vemos que nosso diretor contava com a ajuda de seu pai, então membro do Conselho Federal de Cultura. Em carta enviada a Manuel Diegues Jr. (seu pai), Diegues procura informá-lo a respeito de seu apoio a Gustavo Dahl:

Ainda vou tentar falar com o Sr. pelo telefone, mas adianto o assunto por intermédio do Barreto. É que decidimos apoiar o Gustavo Dahl para a Embrafilme, pelos motivos que o Luiz Carlos explica, mas sobretudo porque é necessário uma renovação e o Roberto deve agora dar lugar a outro. (DIEGUES [*Carta*], 19 abr. 1964)

O apoio de Manuel Diegues era muito importante, pois no Departamento de Assuntos Culturais (DAC) ele se colocava a favor do cinema brasileiro e, possivelmente, às opções político-cinematográficas de nosso cineasta, verificadas na carta deste à Gustavo Dahl acerca dos passos que o candidato deveria dar para a conquista da direção da Embrafilme:

Sugiro (apenas sugiro) que você cite o dr. Diegues em seus textos, o esforço dele no DAC pelo cinema, etc., pois você foi muito envenenado junto a ele. Mas se você achar que não deve citá-lo, não o faça, tudo bem. Estou em Maceió, a semana que vem em Brasília, dia 22 no Rio. Chego, portanto, na reta final. Eles vão ver o que é bom pra tosse. (DIEGUES [*Carta*], 1979)

Carlos Diegues adotou uma postura “transparente” nesse processo de disputa, haja vista que ele enviou uma carta a Roberto Faria esclarecendo os motivos que o levaram ao apoio a Gustavo Dahl. Na carta, que tem um tom respeitoso e franco, nosso diretor garante que Roberto já havia prestado os serviços que lhe cabiam ao cinema brasileiro, “mais até do que poderia ser cobrado”, de modo que sua gestão era merecedora de elogios e admiração, mas que:

O que foi decisivo na minha decisão de apoiar o Gustavo, com toda a força do meu coração e raciocínio, foi a sua clara opção [expressa, novamente, em público, recentemente] em diminuir o papel da distribuidora, privatizando Rio e São Paulo, entre outras coisas. Ou, como diz o próprio Gustavo, privatizando os lucros e estatizando os prejuízos. Contra isso lutarei com todas as forças que estão ao meu alcance. Quero lhe dizer, nesse episódio, Nelson Pereira e seus jagunços me decepcionaram mais uma vez – a escolha que eles fizeram foi a fisiológica, aquela que beneficia a si próprios e à cooperativa. (DIEGUES, [Carta], 28 fev. 1979)

Diegues reafirma sua luta ao lado de Gustavo Dahl, pois o considera a melhor solução para os problemas do cinema. Aproveita o ensejo para defender sua independência política, de modo que não precisaria ficar se explicando, pois não tem e “nunca mais iria ter” compromisso algum com turma, grupo, partido, clube ou associação. Finaliza dizendo que esse é o preço da democracia: “ela expõe as fissuras e a diferença. O fascismo é cômodo, a democracia é dolorosa” (DIEGUES [Carta], 28 fev. 1979).

Em fins da década de 1970 era patente a apreensão com relação à situação do profissional do cinema que não tinha estabilidade profissional, uma vez que não havia uma política para o cinema:

Se a Kodak resolver agora não vender mais fitas virgens para o Brasil, adeus cinema nacional. Não existe a menor garantia para o profissional de cinema e eu, por exemplo, não sei o que vai acontecer comigo no ano que vem, se vou ter dinheiro ou produtor para um novo filme. Da mesma forma que existe uma política para a soja, para o álcool, para o petróleo, onde há investidores, incentivos do governo, planos, projetos, o mesmo deveria ocorrer com o cinema. (...) A Embrafilme [é] a cruz vermelha do cinema nacional, a aspirina que tomamos para curar o nosso câncer (...). Não pode mais ficar nessa de socorrer o cineasta nativo desesperado como se fosse uma cruz vermelha. Ou se parte para uma política efetiva ou nada se conseguirá. (DIEGUES *apud* Autor desconhecido, 12 ago. 1979)

Essas preocupações em torno do sucesso da indústria cinematográfica e da inserção artística nessa nova realidade farão parte do universo que inspirou *Bye bye Brasil*, que não pode ser compreendido de forma avulsa, ou seja, não pode ser visto como um ente desconectado do processo que o gerou. Ele é fruto de reflexões estéticas, políticas e sociais que há muito vinham sendo germinadas no seio da sociedade brasileira que vivenciava momentos de movimentações econômicas, políticas e culturais. Não apenas o cineasta em tela, mas o conjunto dos cineastas brasileiros estava preocupado com o rumo que o cinema estava tomando.

Durante o governo Geisel a cinematografia brasileira havia conquistado o mercado nacional e, num momento de crise do “milagre econômico” e dismantelamento do governo militar, o cinema estava tomando outro rumo, que o diretor afirmou ser o da privatização das produções realizadas no eixo Rio-São Paulo. O governo militar estava em crise e, por

consequente, o cinema nacional estava na mesma crise, já que era esse mesmo Estado o responsável pelas questões culturais. A preocupação era, justamente, a continuidade de um cinema que colocasse o “povo brasileiro nas telas e nas salas de cinema”. Mas é importante refletir sobre o modo como essa centralidade do povo ocorria diante da tutela dos militares.

Nesse ínterim, complexificava-se a situação, exigindo novos posicionamentos dos produtores culturais. A esse respeito José M. Ortiz Ramos afirma que:

No campo cinematográfico, a ênfase no mercado e na censura já tinham ocasionado uma mudança de rumo do Cinema Novo, e posto fim ao “excesso” dos “marginais”. A luta ideológica se tornava mais complicada, sendo que agora os que, no passado, norteavam-se por uma postura crítica e política teriam pela frente a intervenção do Estado no campo da cultura, e mais ainda, a encampação das bandeiras nacionalistas do setor. Colocava-se assim um desafio para os cineastas, um incitamento para se rever as posições nacionalistas, a necessidade de redefini-las e de avançar. Ou isto seria uma alternativa impossível para o cinema, um segmento artístico situado no campo da indústria cultural e estruturalmente frágil? (RAMOS, 1983. p. 94)

Foi importante traçarmos esse panorama, ainda que sintético, das discussões artísticas ocorridas durante esses quase 20 anos (1960-79) para podermos entender melhor quais eram as inquietações estéticas de Carlos Diegues ao realizar a obra em tela e como ele se portou diante delas. Procuraremos, no próximo item, ver como *Bye bye Brasil* responde a essas problemáticas.

3.2 - *Bye Bye Brasil*: uma Resposta à Indústria Cultural

Nas linhas anteriores deste capítulo foi exposta a trajetória dos embates estéticos e político-culturais em torno da função a que a obra de arte deveria atender na sociedade brasileira antes e depois do processo de modernização conservadora. É importante que não olhemos tais embates como eventos imóveis, mas que, em vez disso, percebamos que a história se dá de modo processual. Devemos atentar ao fato de que as mudanças ocorridas trouxeram preocupações novas, de modo que as preocupações desses artistas no início da década de 1960 era a de construção de um Brasil moderno.

Como já afirmado nesse trabalho: a obra é a exteriorização da alma do indivíduo que se inquieta com a vida. Cabe-nos, neste momento, procurar compreender de que modo o filme *Bye bye Brasil* respondia a essas questões que lhe estavam subjacentes, a saber, da inserção do artista nesse Brasil que estava nascendo. Para chegar a esta compreensão mergulharemos no universo que constitui o filme, atentando para o fato de que a obra é uma construção a partir de certa visão de mundo, a de Carlos Diegues:

Bye bye Brasil é o meu sonho sobre isso que se convencionou chamar de realidade brasileira. Ou seja, mais uma modesta versão pessoal, uma das muitas versões possíveis sobre alguns aspectos do que ocorre com o mundo e as pessoas mais próximas de mim. *Bye bye Brasil* é apenas a minha viagem, registro de uma aventura que vivemos junto com a Caravana Rolidei, como simples maestro de uma orquestra de extraordinários solistas (técnicos e atores) aos quais pedi desde o início: basta manter os olhos e os ouvidos sempre abertos e não deixar nunca a estrada. (DIEGUES, s/d)

Bye bye Brasil é uma comédia. Verifica-se que, no momento de crise do “milagre econômico” (e, desse modo, da base que sustentou o regime militar), nosso diretor faz um filme que prima pelo social e que arrisca, com franqueza e sem ingenuidade, o riso.

Sua prática, em parte determinada pelas pressões políticas e materiais fortes, é o momento no qual se consegue a melhor formalização de um cuidado largamente partilhado por diferentes realismos cinematográficos e literários: testemunhar para combater. Notemos que os filmes que interessam aos historiadores se ligam o mais das vezes a questões sociais ou políticas tratadas em um tom sério, quase trágico. O humor e a caricatura, portanto, não são proibidos (LAGNY, 2009, p.112).

Vivia-se no Brasil uma grande preocupação com a modernização conservadora pós-1964, que consolidou um processo de urbanização que, segundo Ridenti, foi um dos mais acelerados da história mundial. A sociedade brasileira passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana, com todos os problemas sociais advindos das particularidades desse processo. Nesse contexto,

Geraram-se reações políticas e culturais às transformações em escala nacional e internacional. Reações a que se podem atribuir traços comuns na história recente do Brasil: resistência ao processo de industrialização, urbanização, concentração de riquezas e ausência de liberdades democráticas; combate ao dinheiro, à indústria cultural e à fetichização impostos pela sociedade de consumo do mercado capitalista; identificação com o camponês, tomado como autêntico representante do povo oprimido, cujas raízes seria preciso resgatar; escolha do campo como local para o início da revolução social; e valorização da ação, da vivência revolucionária, por vezes em detrimento da teoria (RIDENTI, 2000, p. 42).

Este filme é um retrato sensível da modernização conservadora brasileira. É uma obra que, incontestavelmente, perfaz-se atenta aos destinos humanos (mais especificamente da classe trabalhadora) diante de um país que se transformava, que se verticalizava, mas que o fez sobre as velhas bases. Essa afirmativa já implica a “resposta” ao debate que se seguiu: se seu filme, *Xica da Silva*, contradizia a sua história de luta pela emancipação humana, pode-se considerar que *Bye bye Brasil* não ⁹¹.

91 Vale o registro do que Aramis Millarch escreveu em seu artigo: “Mesmo os mais radicais inimigos de Cacá Diegues, primeiro intelectual a denunciar as chamadas ‘patrulhas ideológicas’, terão dificuldades em encontrar argumentos sólidos e lúcidos para criticar ou reduzir a importância cultural-política-social e estética desse filme” (MILLARCH, 28 mar. 1980).

Cabe a descrição da seguinte cena: em uma apresentação da Caravana, cena que julgamos bastante ilustrativa dessa preocupação, Lorde Cigano inicia um número marcante, no qual se apresenta como detentor de poderes sobrenaturais. A câmera viaja sob a ótica da lanterna que o mágico conduz. Nessa viagem vemos retratos dramáticos da modernização conservadora.



Figura 15 – Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Lorde Cigano se apresenta para o público como vidente

Dentre os rostos iluminados, destacam-se os que retratam dramas humanos: a solidão, a saudade, a fome e a morte. Solidão, saudade, fome e morte provenientes de situações históricas específicas. A solidão de quem viu sua família partir em busca de melhores condições de vida, em busca da urbanização promovida pela “revolução brasileira”. A fome de quem trabalha numa terra que não é sua e de quem não vê os problemas da seca serem solucionados, a saudade da família e o canto de louvor que pede a São João que não deixe seus filhos morrerem de fome.



Figura 16 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Senhora chora ao pensar que Lorde Cigano havia interceptado uma conversa sua com seu falecido marido



Figura 17 – Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Homem reclama a terra e pergunta a Lorde Cigano o porquê de seu sofrimento



Figura 18 - Imagem retirada de cena do filme Bye Bye Brasil: o espetáculo é interrompido por uma mulher que canta

Em meio à escuridão, o mágico liga uma lanterna e projeta sua luz na direção do seu rosto e, em seguida, apresenta-se para a plateia: “Em meu corpo, a luz entra pelos sete buracos da minha cabeça e o meu terceiro olho místico pode ver o que o resto dos mortais não vê” (DIEGUES, 1979). Iluminando o rosto do público rapidamente com a mesma lanterna e afirmando ser um vidente, propõe que o público se comunique com ele por telepatia. Logo em seguida finge conversar com um morto, o que leva uma senhora aos prantos, pois ela acredita que ele realmente fala com seu falecido marido. Nesse momento, outra mulher, de idade avançada, manifesta-se a fim de saber o paradeiro da sua família que migrou.

Essa cena revela a situação de quem vê a família inteira indo embora de sua terra natal e depois não consegue manter contato algum com filhos, noras e netos. Nesse caso, uma família inteira foi embora para refazer a vida em outra parte. Certamente, não partiram com um destino fixo, senão a mãe saberia o paradeiro do filho. O mágico, ao se deparar com essa situação, hesita e diz: “E eu sei lá, como é que eu vou saber?” Mas percebe que essa atitude foge às ilimitadas possibilidades de sabedoria de um vidente, por isso retoma a personagem vidente: “Quer dizer, eu estou vendo, eu estou vendo a sua família, eles a muitas léguas daqui. Pronto” (DIEGUES, 1979).

A senhora pergunta se eles estão vivos e Lorde Cigano diz que sim e que estão se acostumando num lugar novo. Ela verbaliza que o ser humano se acostuma com tudo. O

questionamento não cessa: “Onde é que eles estão agora, meu santo?”. Lorde Cigano reproduz o ideário de Altamira, assegurando que sua família está num vale muito verde onde chove muito: “As árvores são muito compridas e os rios são grandes feito o mar. Tem tanta riqueza lá que ninguém precisa de trabalhar. Os velhos não morrem nunca e os jovens não perdem sua força. É uma terra tão verde! Altamira!” (DIEGUES, 1979).

Pronto. Agora aquela mulher, mesmo que ainda sozinha, poderá se consolar com a ideia de que sua família está bem. E para onde migraram? Segundo Lorde Cigano, para a afortunada cidade de Altamira, um possível alvo dos fluxos migratórios daquele momento: uma cidade desenvolvida e que foi propagandeada como próspera e destino certo de indivíduos economicamente desfavorecidos.



Figura 19 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Moradores fazem uma procissão pedindo chuva

A caracterização que a obra faz das pessoas do sertão por onde passa a Caravana Rolidei é fortemente marcada pela questão religiosa. Fica evidente a manifestação da crença em forças sobrenaturais por meio de certas cerimônias de caráter sacro, tais como a representação cinematográfica de procissões, igrejas, assim como a busca de resolução para os problemas de ordem histórico-material, por intermédio de uma metafísica idealista. Ou seja, trata-se da busca de meios para a extinção dos problemas humanos, sendo estes meios constituídos pelo sobrenatural, de respostas que transcendem o sujeito, ultrapassando os

limites da experiência possível. Enfim, a questão religiosa está impregnada no cotidiano das pessoas daquele sertão.

Nessa mesma cena descrita, vale reproduzir sua apresentação: “Eu, Lorde Cigano, discípulo de Nostradamus e de São Malaquias, o vidente que já adivinhou a morte de três papas, estou disposto a satisfazer a curiosidade de vocês” (DIEGUES, 1979). Assim, o mágico se apresenta como detentor de poderes sobrenaturais. Vale-se da predisposição da gente simples, que acredita em qualquer um que possa trazer resposta para seus problemas imediatos. Neste caso, a fala do Cigano é legitimada pela miséria da plateia, pessoas que, por viverem num estado de pobreza material, são também “mensageiras” de uma miséria espiritual. Ainda na mesma cena, ele afirma que, por telepatia, vai ouvir as perguntas das pessoas da plateia e respondê-las:

Eu estou ouvindo a sua mente, estou vendo o que você me pede, estou vendo seu morto querido. É ele esta aqui diante de mim e pede para você não chorar mais. Hã, ele está bem sim, ele sente saudade mas está bem. É, ele está no reino de Deus, com os anjos. (DIEGUES, 1979)

Dentre os espectadores, uma senhora chora, por acreditar que o “vidente” estivesse falando com seu falecido marido. Em meio a essas práticas supostamente sobrenaturais, um senhor lavrador pede licença e reclama:

A terra não é nossa e também já não presta mais. Há dois anos que a gente não vê um maxixe na roça. Já fizemos promessa, ajueiâmo nos pés da cruz, rezando pro padinho Ciço pra vê se chovia. As nuvens carregam, ameaça trovoar, mais chovê não chove. Será que Deus tá distraído ou não gosta do pessoal desse lugar? (DIEGUES, 1979)

A fala do sertanejo exterioriza a miséria da sua vida real através da religião que, particularmente nesta fala, mostra-se como a justificação divina para problemas terrenos, como questões de propriedade, da seca, da fome, da impossibilidade de atendimento a essas necessidades. Esse sertanejo representado não tem condições de dar respostas a sua inquietude. Pelo menos não respostas calcadas nas reais condições materiais da sua sociedade. Ao contrário, quando se depara com a dureza da realidade sertaneja, ele se refugia na ilusão de que a causa de seus problemas advém ou da distração de Deus ou de sua condenação. Assim, em vez de adquirir uma consciência de sua realidade solucionando os mistérios da vida social a partir da compreensão da prática humana, ele se agarra à ilusão divina. Vale lembrar com Marx, que a totalidade da vida social é um fenômeno essencialmente prático, desse modo os mistérios podem ser solucionados ou descobertos na práxis humana e na compreensão dessa práxis (MARX, 2005, p. 14).

A compreensão desse sertanejo, pelo viés religioso, constitui a maneira possível de essas personagens conviverem com a miséria e com a debilidade de sua existência. As condições de vida postas na obra, já mencionadas logo atrás, constituem aspectos fundamentais e essenciais que, somados à incompreensão, possibilitam a busca pela religiosidade messiânica. Na sequência da cena, em meio ao discurso do Cigano e interferências da plateia, surge um canto:

Bendito São João, não mata seu filho, não. Nem de sede nem de fome, meu Jesus, não mata seu filho, não. Nem de sede nem de fome, meu Jesus, não mata seu filho, não. Vamos fazer penitência, com nosso joelho ao chão. Quando for daqui uma hora, meu Jesus, a chuva de Deus no chão.
(DIEGUES, 1979)

Esta ladainha expressa claramente o caráter social e cultural da religião, em que a crença, como forma de consciência, materializa-se na medida em que exprime os anseios da sociedade. Ao expressar a vida e os afetos no sertão, tal cantilena personifica a consciência específica de uma gente que, na sua vivência carregada de dramas humanos, observa “seus filhos” morrerem de fome e de sede; no entanto, desconhece os motivos oriundos das relações sociais de produção que contribuem para que não sejam sanados tais problemas elementares à vida, assim como são desconhecedores do processo histórico que culminou na sua realidade específica, a sua desventura enraizada na tradição colonial que impediu que se constituísse no campo uma economia independente e autônoma, o que acarretou numa população com nível de vida material vexatório.

O olhar religioso que estes sertanejos representados voltam à realidade obstaculiza uma tomada de consciência que revolucione sua existência. A consciência própria de uma sociabilidade específica – tal qual a sertaneja nordestina, débil e limitada – traz a desesperadora necessidade de alternativas para a resolução de seus problemas emergenciais, o que leva à criação de um “mundo paralelo”. A urgência de uma resposta, decorrente do desconhecimento, exigindo uma fé desesperadora e jamais a razão, faz que os percalços do caminho não sejam racionalmente descritos e conhecidos. Ora, se se parte do desconhecido não há possibilidades de uma viagem que não seja às cegas. E esse caminho irracional leva à posse daquilo que foi buscado no lugar indevido, na fé.

Bye bye Brasil possibilita abstrair a ideia de que é a miséria material do povo que determina a sua sociabilidade, a exemplo da cena em que aparece uma igreja repleta de fiéis. Já é noite e os devotos estão no fim da maratona de oração na qual eles pedem que chova na terra. Lorde Cigano e Zé da Luz – um trabalhador livre que vive da exposição de filmes – se encontram na varanda da mercearia Padre Cícero, localizada próxima à igreja. Neste

momento, Zé da Luz verbaliza que, com sorte, Lorde vai arranjar gente para fazer um dos dois espetáculos no local. E que “Depois é meter a cara na rua, como eu vou fazer amanhã. Se você ficar, acaba virando um deles. Amanhã eu volto pra estrada e é muito capaz a gente se encontrar por aí” (DIEGUES, 1979).

Zé da Luz se apercebe de que, economicamente, a cidadezinha não desperta interesse e sabe que, se não partir logo, terá de comungar da mesma realidade daquela gente, pois seu trabalho é pago por eles, e se estes estão morrendo de fome e de sede, é claro que não poderão pagar-lhes as entradas. Por isso, alerta Lorde Cigano para a necessidade de partir.

É preciso atentar para o fato de que este mundo que produz o espírito religioso deve ser compreendido como o “mundo dos homens”, como o conjunto da produção da vida humana, em outras palavras, deve-se compreender como a produção da vida material desta sociedade forneceu a necessidade dessa religiosidade. Portanto, a luta deve ser não contra a religião, mas contra o mundo dos homens, contra o mundo objetivo que, através da produção material da vida, possibilita a miséria a qual cabe à religião aquietar. A religião, por sua vez, manifesta-se como expressão de uma realidade miserável, “o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração e a alma de situações sem alma” (MARX, 2005, p. 145).

Defende-se, aqui, a ideia da existência de condições concretas para a abolição da situação que precisa de ilusão. Isto porque “a crítica da religião é, pois, o germe da crítica do vale de lágrimas, do qual a religião é a auréola” (MARX, 2005, p. 146). Não significa ignorar que o sertanejo descrito por Carlos Diegues, aquele homem que carrega no peito toda a dor de uma existência miserável, deva suportá-la sem “fantasias ou consolo”, mas compreender que o fim da religiosidade sertaneja, como felicidade ilusória, implica a efetivação de uma felicidade real. Pois, como clarifica Marx, a crítica da religião

Liberta o homem da ilusão, de modo que pense, atue e configure a sua realidade como homem que perdeu as ilusões e reconquistou a razão, a fim de que ele gire em torno de si mesmo e, assim, em volta do seu verdadeiro sol. (MARX, 2005, p. 146)

Se *Bye bye Brasil* não é uma crítica que alcança essa amplitude é, no mínimo, uma crítica ácida à política econômica do governo militar e sensível ao drama da classe trabalhadora esmagada pela modernização conservadora.

Isto afirmado, avancemos na análise de outra temática tratada no filme, intimamente ligada à questão da busca por uma vida melhor: a migração. Na obra, essa temática é tratada repetidas vezes com notável dramaticidade. A própria narrativa do filme se constrói a partir de constantes migrações, pois a Caravana Rolidei se instala nas cidades e, sem muita demora, viaja para outros lugares, chegando a percorrer mais de cinco mil quilômetros de estrada.

Quando a Caravana chega à cidade de Piranhas desperta os sonhos de alguns de seus moradores. O deslumbramento de um espectador, Ciço, leva-o a conversar com seu pai sobre a possibilidade de partir com o grupo em busca de uma vida melhor. No dia seguinte ao da apresentação do espetáculo, no local onde mora, estão os dois irmãos, juntamente com Dasdô (esposa de Ciço) e seu pai, que, com vestes típicas de um roceiro, fica de cócoras e, com a face carregada de tristeza, ouve o filho, que lhe diz:

Não quero morrer aqui, pai. Não quero mais ficar aqui enterrado, tirando raiz das pedras, vendo o rio passar. Vou me oferecer pra ir com eles, pra tocar minha sanfona, carregar os paus, armar a tenda, qualquer coisa. Eu vou com eles, pai, só não vou se eles não quiserem. Agora eu quero tua bênção. Eu quero conhecer o mar, pai, o rio já não chega pra mim. E Dasdô não é obrigada a ir comigo, faz o que achar melhor. (DIEGUES, 1979)

Na cena, há uma sequência de planos que chamam a atenção para a estética deste sertanejo. Vale atentar para as vestimentas das personagens e como o filme retrata a vida dessa família. Observa-se que o passar do tempo não mudou a situação de miséria. Pai e filhos partilham da mesma vida: a pobreza da plantação, um rebanho parco e esquelético e a inércia da família diante da despedida de Ciço que, por não enxergar uma vida melhor naquela região, procura transcender sua miséria individualmente.



Figura 20 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Irmão de Ciço.



Figura 21 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Ciço (Fábio Jr.) e Dasdô (Zaira Zambeli) se despedem da família



Figura 22 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Pai de Ciço (Fábio Jr.) ouve o filho se despedindo

É importante um esforço para desnaturalizar a pobreza do sertão. As relações de produção da vida nestes lugares jamais poderão negar o seu meio natural específico, pois as relações sociais são indissociáveis das possibilidades naturais. É certo que o homem se constitui socialmente e tal constituição se desenvolve num ambiente que tem por base a natureza. No entanto, o trabalho é um elemento essencial nas relações sociais, pois o homem se humaniza na própria transformação da natureza, numa apropriação que carrega de sentido a vida social e cria o gênero humano. Desse modo, pode-se inferir que o ambiente natural sertanejo, representado na obra, não impossibilita transformações. Assim como a ocorrência de tais alternâncias não caracteriza uma mudança nas leis naturais, mas a alteração na relação homem/natureza. Ou seja, essas mudanças só podem acontecer por meio da ação do homem, da objetivação e do trabalho, enfim, da apropriação da natureza pelo e para o homem; se a efetivação de uma nova configuração da realidade não está posta, devemos entender essa situação como fruto das ingerências sociais desumanas que ali se manifestam.

Nesse primeiro caso, o personagem que migra é um homem que vive no sertão, tira seu sustento do roçado familiar e da música. O sanfoneiro vive miseravelmente e não vê perspectivas na sua condição de vida, ao contrário, sente-se morto, enterrado. Sua mulher, grávida, o acompanha, mas não por iniciativa ou vontade próprias, mas para permanecer ao lado do pai de sua filha. Não podemos nos esquecer de que o fascínio por Salomé certamente influenciou na decisão do sanfoneiro.

Para onde migram o sanfoneiro e sua mulher? Para qualquer lugar a que a Caravana vá. Sua migração, a princípio, é sem destino certo. As condições em que o casal migra também chamam a atenção: sem nenhuma reserva de dinheiro e, conseqüentemente, dependentes de Lorde Cigano e dispostos a executar qualquer tipo de tarefa: “Eu posso carregar os paus, armar a tenda, vender os ingressos, distribuir os anúncios, minha mulher cozinha muito bem, a gente não vai incomodar. Eu posso tocar sanfona” (DIEGUES, 1979). Sua história se confunde com a de milhares de pessoas que se deslocaram de sua região em busca de melhores condições de vida. Sua migração é consequência de sua vida miserável. Sua motivação é econômica.

Isto posto, avancemos para outra migração que merece atenção: a do indígena. Neste caso, o que motiva o deslocamento do grupo é a impossibilidade de permanecer num ambiente dominado por outro grupo, é a falta de perspectivas e autonomia sobre suas terras.

Em uma de suas viagens, a Caravana para e repousa à beira de um rio. Lorde Cigano, deitado na rede, canta. Salomé passa batom em Dasdô, que sorri quando se olha no espelho. Ciço vai se banhar no rio. Em cima do morro, ao lado de onde está estacionado o caminhão,

aproxima-se toda uma tribo indígena; logo, parados, os índios observam o grupo. São seis crianças, quatro mulheres e quatro homens. Vestimentas e adornos se misturam entre objetos artesanais e industriais. Têm colares artesanais de sementes e óculos *Ray-ban*, brincos e chapéus de palha e vestidos e camisas. As crianças seguram seus brinquedos de madeira – TVs e avião. Animais também acompanham a tribo: um macaco e uma tartaruga. Nas mãos da índia mais velha um rádio que anuncia para o interior paraense as vantagens de investimento na Amazônia.



Figura 23 - Imagem retirada de cena do filme Bye bye Brasil: Tribo indígena representada no filme

Depois de conversarem, Salomé comunica que o cacique da tribo pede carona até Altamira. O cacique complementa: “depois que os brancos chegaram, a minha aldeia se acabou. Agora eu vou pra cidade, pacificar os brancos”. Cabe ressaltar que, na mesma cena, o Cacique afirma que sua mãe quer andar de avião. Possivelmente ela ouviu algo a respeito no rádio que traz sempre grudado na sua orelha. De certo, sabe-se que ela e o restante da tribo escutam notícias a respeito das indústrias do interior paraense.

Quando os personagens se deslocam, eles procuram lugares economicamente mais desenvolvidos, pois lá encontrariam mais oferta de trabalho e, assim, mais possibilidades de garantia de sua vida material. A cidade de Altamira, por exemplo, é plastificada como uma cidade em processo de urbanização e modernização. Quando chegam a essa cidade, Salomé, observadora, verifica de imediato a presença das “espinhas de peixe” (modo como as

personagens se referem às antenas de TV). Vão para um bar lanchar. Nele, uma TV deixa os clientes entretidos. Na rua, comércio, pessoas, carros, bois e cavalos dividem o espaço e há um cinema de nome Cine Bonay. Os índios experimentam sorvete enquanto um carro com alto-falante anuncia:

Atenção, atenção, mineiros, gaúchos, goianos, paulistas, homens de fibra vindos de todo o Brasil em busca de trabalho na Transamazônica! A Fazenda Estrela do Norte está oferecendo sensacional oportunidade a todos os homens solteiros que queiram trabalhar como peão! Você, que veio do Sul, do Centro e até do Nordeste em busca da sorte e da fortuna na Transamazônica, não pode perder essa oportunidade! Venha você também colaborar com o progresso do Brasil! (DIEGUES, 1979)

Como vimos no capítulo anterior, Lorde Cigano, Salomé e o cacique da tribo vão a um bar chamado Flor das Sete, onde há um grupo de três homens que agenciam empregos nessa fábrica que o carro acaba de anunciar. Ao escutar que um avião levará os trabalhadores para esse navio o cacique se interessa e vai fazer a sua inscrição e a da sua tribo. O agenciador manda seu assistente atender o índio e adverte que trabalho de índio é mais barato e que não é necessária a apresentação de documentos.

No caso dos índios essa relação se objetiva de modo ainda mais aviltante. Recapitulando: os índios têm seu espaço invadido e dominado pelos brancos, desejam fazer morada em Altamira e, quando chegam à cidade, conseguem emprego nessa “moderníssima” fábrica de papel. A sua força de trabalho será vendida ainda mais barato, pois são índios.

Por fim, já no final da história temos outra situação de migração que se dá a partir de uma dura escolha: Ciço continua ao lado de sua amada Salomé e vê sua mulher se prostituindo ou ele renuncia a essa paixão e vai para outra cidade procurar um emprego e estabilidade? De um lado do salão, próximo à pista de dança, abre-se uma porta e a acanhada e discreta Dasdô de outrora sai produzida e belíssima. Salomé e Ciço, em lugares separados, mas ao mesmo tempo, observam-na. Salomé se aproxima, olha para ela carinhosamente e ajeita seus cabelos. Tão logo ela entra no salão um homem se aproxima, fala-lhe aos ouvidos e oferece bebida alcoólica. Ela vira o copo em busca de coragem e caminha com ele em direção do quarto. Ciço, para impedir que sua mulher conclua o combinado, corre até a dupla, puxa Dasdô pelo braço e diz: “Não!” O homem, sem a compreensão da situação, afirma tê-la visto primeiro. Ciço o empurra. Ele cai. Imediatamente o contrabandista levanta-se da mesa e vai encarar Ciço. Lorde Cigano, irritado, também se aproxima e grita: “Qual é, porra!” E Ciço responde: “Não quero”. Continuam discutindo até que Lorde Cigano diz para ele pegar seu dinheiro e voltar para casa. Ciço, decidido, diz: “Eu não vou voltar pra casa. A gente vai pegar

a estrada pra Brasília. Lá eu arrumo um trabalho decente pra mim e pra minha mulher. A gente vai embora pra Brasília” (DIEGUES, 1979).

Ele renuncia à paixão em nome de seus valores morais – não podia deixar sua mulher se prostituir. Nessa última situação aparece um novo elemento: uma assistente social. Ao chegar a Brasília eles são recebidos pelo instituto “Casa do Ceará” que, ao que tudo indica, é responsável por direcionar os novos moradores para seus “devidos” lugares:

Um milhão de habitantes! Mais de um milhão de habitantes. Cabe mais alguém? Não cabe e, no entanto, continua a chegar gente como vocês, do Brasil inteiro. E é justo! O futuro está aqui, no Planalto Central. Agora nós, da assistência social, nós cuidamos, nós orientamos vocês, nós abrigamos toda a família. Bem, não dá pra ser aqui, no centro da cidade (DIEGUES, 1979).

Verifica-se que nenhuma personagem que se desloca o faz por um impulso ocasional. Não estão embarcando numa viagem de férias, mas à procura de meios para garantir a sua existência, de trabalho. Assim, o que motiva esses migrantes são as suas necessidades materiais. Vale, ainda, atentar para o fato de que eles são alocados na periferia da cidade, onde agora, em uma casa de madeira, irão morar, donde a personagem da assistente social, trazendo a voz do Estado, medeia as contradições de modo a defender os interesses dos grupos dominantes.

O modo como a migração, os meios de comunicação, a exploração do trabalho, as relações interpessoais, assim como a jornada vivida pela Caravana Rolidei são tratados no universo de *Bye bye Brasil* exprimem a posição de Carlos Diegues diante da realidade em que ele vivia. Seu filme faz uma crítica contundente à modernização brasileira e aponta seu caráter conservador.

Bye bye Brasil demarca uma posição diante da função do artista nesse novo Brasil: a de participação no processo político-social de modo a assumir o caráter ideológico do seu trabalho (pensamento vinculado à luta de classes). O filme se coloca a serviço da conscientização social acerca dos mecanismos de exploração do trabalho e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular. Propositura política que se assemelha à do Cinema Novo, muito embora este já tivesse sido “extinto”.

Não podemos nos esquecer de que esse movimento tinha por definição, dentre outros aspectos, a marginalização diante da indústria, tomada como comprometida com a mentira e com a exploração; seu sucesso dependeria, pois, da liberdade latino-americana, para a qual ele queria colaborar. Nesse aspecto, nosso filme se distancia dessa antiga proposta, a partir do

momento em que foi produzido de uma “maneira moderna”, desde a sua ideia e desenvolvimento do roteiro até as filmagens e finalização:

Se era preciso iluminar o rio Xingu, a gente iluminou. Levamos dois dias para iluminar um plano noturno em Piranhas, a primeira cidade do rio S. Francisco. Botamos grua no sertão. *Travelling* na Amazônia. Não estou dizendo que todos os filmes devam ser feitos assim e que isto deva ser uma regra geral para o cinema. Há filmes belíssimos passados dentro de um apartamento. Mas para mim foi uma grande alegria ter podido manipular uma tecnologia que deixa de ser um aparato para ser um aparelho que se usa em benefício do filme. Em nome de uma moral economicista, a gente fica sempre se frustrando, não usando os recursos que de certo modo a gente já tem, porque para defender os pobres é preciso ter a aparência de pobreza. Isso não é verdade. O cinema brasileiro precisa acompanhar o nível tecnológico da sociedade brasileira, que já é muito grande, porque senão vai ficar desacreditado. E me sinto muito autorizado para dizer isso, porque assim como fiz *Bye bye Brasil*, que é um filme caríssimo, que demorou muito tempo para fazer, quatro meses de filmagem, viajando 15 mil quilômetros, ao mesmo tempo fiz *Chuvas de verão*, na esquina de um subúrbio carioca, em 30 dias, com um orçamento baixíssimo. (DIEGUES *apud* VERTUCK, s/d)

Entretanto, como asseverado em seu manifesto, esse cinema refletia uma postura moral. Essa postura não foi abandonada em *Bye bye Brasil*. Lembremos a afirmação de Glauber Rocha na qual este é taxativo na definição do “espírito” do Cinema Novo: “onde houver um cineasta (...) pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo” (ROCHA, 2004, p. 66). É nesse sentido que procuramos compreender a declaração (utilizada como epígrafe deste mesmo capítulo) de Carlos Diegues, feita no ano de 1979, quando ele se remetia à produção de nosso objeto de análise: “O projeto do Cinema Novo continua intocado, embora tenham mudado as formas de expressar o seu objetivo principal: um cinema nacional popular”. Dito de outro modo, a preocupação com a realidade brasileira, sensível aos dramas da classe trabalhadora e objetivando a conscientização de dada configuração histórica que havia sido instituída pela modernização. É um panorama humanista da realidade.

Que exige novas táticas, novos olhos e mais generosidade do que nunca para que o grito contra o que mudou de forma violenta não se transforme em uma guerra pela volta do que não é mais e sim pelo que pode vir a ser, a cada novo dia. Criticar o presente que a todos atinge buscando um amanhã melhor e não clamando por um passado que pode até ter sido bom, mas definitivamente não volta mais, essa a atitude do artista que quer mostrar o real onde flora a fantasia dos poetas que querem transformar a vida, de todos e de cada um, a cada momento – que é sempre novo e surpreendente, mas de cujo susto não se pode morrer. Antes, a surpresa exige um compromisso com a vida e a busca de fazer de cada passo um caminho que leva sempre a novas surpresas, sustos e espantos: a sempre novos caminhos, como os que trilha em luzes a Caravana Rolidei, Brasil adentro, vida afora. (MOTTA, 23 nov. 1979)

Entre 1970 e 1980, cresceu a concentração de renda, ocasionada pelo referido arrocho salarial, que mais tarde culminaria nas greves de 1978-80⁹². Em meio a um país que explodia em greves e participação popular, o filme em foco procurou captar a essência dessa realidade: o homem diante desse Brasil moderno. É, pois, nesse país, que viveu um processo de modernização, que excluiu a classe trabalhadora da riqueza por ela produzida, que foi pensado e realizado o filme *Bye bye Brasil*.

A obra em tela desnudou a realidade do “milagre econômico” brasileiro e expôs suas feridas a partir de “possíveis destinos humanos”, não para que a classe trabalhadora caísse no ostracismo, mas para que ela tomasse consciência da realidade que engendrava sua miséria. A função da crítica assumida é colaborar para a constituição de outra configuração social, menos hostil à classe trabalhadora. Isto posto, pode-se depreender que *Bye bye Brasil* ele explicita uma ácida crítica ao modo de produção capitalista e sua inerente prática de expropriar o trabalhador. Trata-se de uma modernização que priorizou o capital e não o homem que cria a riqueza, o trabalhador⁹³.

Ao tratar da migração, da expansão da mídia televisiva, da integração nacional, da urbanização e do desenvolvimento de cidades do interior do país, o filme desvela a lógica do capital. Nossas considerações sobre as representações acerca da modernização brasileira na obra fílmica nos permitem pensar os destinos da produção brasileira, que atendeu a interesses classistas. Esse elemento auxilia na compreensão das bases sociais nas quais a obra se assenta, a miserabilidade da classe trabalhadora, haja vista que o trabalhador produz sob o controle do capitalista, a quem pertence seu trabalho. O produto, contudo, é propriedade do detentor dos

92 Entre 1978 e 1980 eclodiram movimentos grevistas por todo o país. Esses movimentos tiveram como grande propulsor a região do ABC paulista, que vivenciou greves, assembleias, piquetes e enfrentamento com as forças militares. Em fins de janeiro de 1979, os sindicatos de metalúrgicos do Estado de São Paulo estabeleceram, entre outras, suas reivindicações básicas de natureza, *a priori*, econômica: luta contra o arrocho salarial e a superexploração do trabalho. Na impossibilidade de um acordo e na iminência de repressão e violência contra os trabalhadores, o sindicato operário deu orientações aos trabalhadores: não deveriam fazer horas-extras e deveriam ser cautelosos com os chefes. No dia 13 de março do mesmo ano, várias fábricas do ABC paralisaram suas atividades. Nesse dia, realizou-se uma assembléia gigantesca em São Bernardo, com cerca de 60 mil operários, iniciando uma prática cotidiana de assembleias plebiscitárias com milhares de operários. Frente à decretação, pelo Estado, da sua ilegalidade, Lula (Luiz Inácio da Silva) reafirmou: “A greve pode ser considerada ilegal, porém ela é justa e legítima, pois sua ilegalidade é baseada em leis que não foram feitas por nós ou por nossos representantes”. Em suma, a greve geral foi política na sua significação mais profunda, mas a paralisação permaneceu no marco de uma greve espontânea embasada na intuição das massas, sem a presença de uma direção consciente. A direção consciente é uma superação qualitativa do espontâneo e tem uma orientação política cientificamente elaborada. A presença do sindicato e de Lula (liderança personalizada e carismática que fielmente sintetizava e sistematizava as aspirações espontâneas das massas) foi constante (cf. ANTUNES, 1992).

93 Karl Marx clarifica esse aspecto do modo de produção capitalista quando observa que o capitalista não emprega seu capital com o intuito de produzir coisas, mas sim para produzir lucro: ele quer produzir algo de que a sociedade necessite e, assim, adquira. Quer produzir mercadorias e vendê-las por um preço que seja superior à soma dos valores das mercadorias exigidas para produzi-la, os meios de produção e a força de trabalho, para os quais adiantou seu dinheiro no mercado. Quer produzir, portanto, a mais-valia para assim obter o lucro que, por sua vez, não é retirado de excedente de mercadoria, mas sim de trabalho não pago (cf. ANTUNES, 2004).

meios de produção, e não do produtor direto, do trabalhador. Notabiliza-se que a subjetividade plasmada em *Bye bye Brasil* capta a essencialidade da modernidade brasileira que apresenta, de um lado, o desenvolvimento e, de outro, a miséria. Isso nos permite constatar que o que particulariza nossa modernização é seu caráter conservador e excludente. Particularidade sensivelmente tratada no nosso filme, dada a:

Capacidade que o cinema tem de iluminar, bem mais do que qualquer arquivo, uma realidade histórica muito raramente levada em conta, como a do sofrimento das pessoas, sublinhando também o papel que tem o cinema para a apreensão dos afetos da sociedade. (LAGNY 2009, p. 107)

Ao tratar dos afetos humanos em tempos de modernização, nosso filme é por demais “político”. Cabe compartilhar uma assertiva de Diegues a este respeito, quando diz que não era preciso fazer política partidária para fazer um cinema político. Esclarece ainda a respeito da mudança ocorrida na sua filmografia, afirmando que havia perdido o interesse em fazer filmes sobre (ou tematizando diretamente sobre) relações de poder, entretanto, “todos os meus filmes são políticos. Afinal, a política é a ciência de fazer os homens viverem felizes juntos. E eu sempre expressei essa busca, mesmo sem apelar para demagogia barata” (*apud* PORTINARI, 27 dez. 1979). Naquele momento era primordial, ainda segundo Diegues, ser capaz de olhar o que estava acontecendo no país e não

Se prender a uma porção de livros de sociologia importados da França e acreditar que assim já sabe de tudo. Então, eu digo que é preciso menos Foucault e mais Altamira, menos fórmulas e mais capacidade de observar o que existe aqui mesmo. Um cineasta tem que saber sentir o público, o que não significa fazer concessões nem compactuar com sistemas. (...) Acredito na capacidade que o homem tem de transformar-se. E *Bye bye Brasil* fala disso tudo, mas sem fazer discurso. (*apud* PORTINARI, 27 dez. 1979)

Era necessário “mais Altamira”, mais reflexão sobre a vida, mais capacidade de olhar a realidade brasileira. Ainda a respeito do caráter extremamente político do nosso objeto, temos a assertiva de Paes Loureiro: “*Bye bye Brasil* é um filme político. E, tanto mais, na medida em que coloca as questões a um público cada vez maior, levando sua eficácia a plateias mais amplas” (PORTINARI, 27 dez. 1979). Assegura, ainda, que a obra fornece elementos para a compreensão dos espectadores acerca de questões do homem brasileiro do Norte-Nordeste, a quem, comumente, apresentam-se perspectivas de degradação para sobreviver. Mas dá essa consciência, enquanto arte.

É importante trazeremos a lume a carta escrita por Carlos Diegues a Alfredo Guevara por ocasião da sua ausência no Festival de Cinema ocorrido em Havana em 1980. Nesse momento ele estava em Nova York participando de outro festival com o filme *Bye bye Brasil*. Ele lamenta a ausência, manda uma cópia de seu filme e aproveita para fazer um balanço da

situação do cinema brasileiro e do que havia significado a ditadura para os artistas. Para o diretor, como já mencionado, principalmente a partir de 1968, o regime havia isolado os brasileiros do resto do mundo, sobretudo da América Latina, “Ele nos tapou os ouvidos, impedindo pela censura que tomássemos conhecimento do que se passava em outros países e continentes; ele nos fechou a boca, proibindo-nos o acesso a temas controvertidos, à polêmica, à própria realidade” (DIEGUES [*Carta*], 23 out. 1980). Assim, os brasileiros eram relegados a uma dupla determinação: enquanto consumidores de cultura foram “condenados” ao “lixo de Hollywood” e, como produtores, foram censurados e submetidos a uma “estética do silêncio”, segundo a qual diziam o que era possível dizer, por meio de metáforas, alegorias, símbolos. Depois da exuberância dos primeiros anos, os diretores do Cinema Novo mergulharam

Numa noite longa de delírios, pesadelos e resistência. Sim, porque esta foi uma das mais belas histórias de resistência cultural do nosso continente, e um dia ela será contada com toda justiça. Fizemos da opressão uma linguagem, e dessa linguagem uma maneira de manter vivo o cinema brasileiro, apesar de tudo. A vitória dessa resistência é clara – no momento em que a esperança da liberdade surge em nosso país, o cinema brasileiro reaparece vivo porque nós não havíamos deixado morrer. Mas eu não estou interessado na história desse passado recente – mas importante do que lamentar a noite é saudar o sol, voltar à ação. (DIEGUES [*Carta*], 23 out. 1980)

Nota-se certo orgulho da resistência cultural efetivada pelos cineastas, a esperança com o processo de “distensão pelo alto” (chamada por ele de liberalização do regime militar), acompanhada do otimismo com o que, mais adiante, o autor chamará de “tempos novos”. Para o diretor em tela, os cineastas deveriam provocar uma “terceira fase do Cinema Moderno” no país – da qual a primeira havia sido o Cinema Novo e a segunda a Estética da Fome – que os levasse ao futuro. O diretor se mostra otimista com relação ao processo de “democratização”, cujo sucesso dependia deles e afirmava que, mesmo se não tivesse confiança, lutaria por isso a qualquer preço, pois quando se experimenta a opressão, como eles haviam vivido, “você aprende a amar a liberdade como matéria-prima da vida, você compreende que a democracia não é uma questão tática, mas uma necessidade essencial à sobrevivência do ser humano, uma de suas mais belas criações” (DIEGUES [*Carta*], 23 out. 1980).

Notabiliza-se um clima de esperança e euforia que, para Diegues, alimenta os filmes e a criatividade dos autores brasileiros, possibilitando-lhes viver o mais “luminoso” período da história do nosso cinema. Desse modo, infere que essa luz viria dos “velhos” do Cinema Novo e das novas gerações, e que, para tanto, seria necessária a manutenção das três maiores qualidades do cinema brasileiro: 1) o pluralismo democrático (a absorção de diferentes

concepções artísticas); 2) a sua “extrema ligação com a realidade, permitindo que sempre compreendêssemos que nenhum cinema é mais forte que a sociedade em que vive, que aquele irá sempre para onde esta for”; 3) “o amor ao movimento, esta permanente busca de uma manifestação nova, a consciência de que é preciso experimentar sempre, não ter nunca medo das ideias novas, do novo” (DIEGUES [Carta], 23 out. 1980).

Ainda nessa carta Diegues saúda a conquista do mercado brasileiro e a integração entre cinema-público, haja vista que “o povo hoje está nas telas e nas salas, dialogando com uma produção cultural que não é mais apenas sua representante, mas da qual ele faz parte intrínseca” e pontua a sua crítica à política dos autores, que

Tornou-se a política do autoritarismo, um instrumento do exercício do poder intelectual, uma espécie de luta pelo monopólio do conhecimento. Não quero mais isso, tenho horror a isso. Da mesma maneira que sempre me horrorizou a ditadura do dinheiro do sistema cinematográfico de Hollywood e europeu, desprezo com toda a força do meu coração este fascismo da inteligência (DIEGUES [Carta], 23 out. 1980).

Finaliza apelando para a efetivação de um cinema latino-americano e terceiromundista, afirmando a crença de que esse novo cinema seria concretizado a partir da diferença de contexto desses diversos países, do pragmatismo – tentativa de compreensão das particularidades nacionais e suas diferentes realidades – e da solidariedade. Assim,

Por mais paradoxal que seja, é aí que nossos filmes se internacionalizarão, como tem sido o caso de *Bye bye Brasil* e outros filmes brasileiros recentes. É aí também que se instala a segunda característica de que eu falava, a solidariedade. Pois é nos esforçando para compreender os contextos nacionais de outras cinematografias que começamos a exercer a nossa solidariedade (DIEGUES [Carta], 23 out. 1980).

Nessa experiência de diálogo entre os cinemas latino-americanos, Carlos Diegues particulariza a função social de *Bye bye Brasil*: uma tentativa de compreender a realidade nacional, marcada por um processo de modernização capitalista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, nesta dissertação, uma investigação histórico-social da obra filmica *Bye bye Brasil*, de Carlos Diegues. Valorizou-se uma análise que abarcasse: a compreensão da *determinação social* da obra, de modo a levar em conta a vida de seu autor, o seu processo de gestação (idealização, roteiro e filmagens) e de que forma ela foi vista e tratada pela crítica especializada; a *análise imanente*, que nos fez percorrer os elementos da obra que nos levaram a refletir sobre a modernização brasileira, a saber, a representação de Altamira como expressão da particularidade desse processo, tal qual a presença disseminadora da TV pelo interior do país como representação da integração nacional; e, por fim, a *função social* a que o filme atendeu, ou seja, como *Bye bye Brasil* respondeu ao embate estético-político-cultural que lhe estava subjacente.

Verificamos que a realidade expressa no filme ofereceu grande contribuição para a compreensão da problemática social brasileira em tempos de ditadura militar, pois ela desnuda as contradições que engendraram o processo de modernização desse período.

Pensar os movimentos culturais cinematográficos brasileiros nas décadas de 1960 e 1970 nos permite traçar um panorama dos embates políticos em que a sociedade se debatia e assim compreender aspectos da história brasileira. O nosso objeto de estudo, *Bye bye Brasil*, foi produzido em 1979, no entanto, não pode ser compreendido de forma avulsa, ou seja, não pode ser visto como um ente desconectado do processo que o gerou. Ele é fruto de reflexões estéticas, políticas e sociais que havia muito vinham sendo germinadas no espírito de Carlos Diegues, que vivenciou e produziu em momentos de movimentações artísticas e políticas.

Constatamos que *Bye bye Brasil* se presta a uma função social nessa nova conjuntura política e cultural em que vivia o Brasil, a de crítico das bases da nossa modernização e sensível aos dramas humanos da classe trabalhadora – de modo que se coloca a serviço da conscientização social acerca das engenhosas formas de exploração do trabalho. Nosso filme demarca uma postura frente à função do artista na indústria cultural: a tentativa de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular, cuja participação no processo político-social seja parte integrante do caráter ideológico do seu trabalho (pensamento vinculado à luta de classes). Nesse sentido, defendemos a ideia de que este filme tem uma propositura política que se assemelha à do Cinema Novo, muito embora este último já tivesse acabado.

Prosseguindo nas conclusões, inferimos que a expressão da modernização brasileira reside, em síntese, na apresentação da saga do nordestino para a Amazônia, nos dramas humanos vividos pelos trabalhadores e no próprio trajeto percorrido pela Caravana Rolidei, nas estradas do país, mostrando-nos diferentes realidades econômicas e sociais. Nessa viagem pelo Brasil, com essa Caravana, vemos paisagens de cidades modernas com uma enorme quantidade de televisores, automóveis e estabelecimentos comerciais, assim como cidades arcaicas, nas quais as ruas não estão sequer pavimentadas e onde a população sofre com a falta de água. Verificam-se, também, sociabilidades marcadas pelo sagrado, como é o caso da representação de procissões, e pelo profano, como é o caso da representação de prostíbulos. Entretanto, se o filme não trata de qualquer organização política desses trabalhadores, denuncia os antagonismos sociais e o sofrimento humano diante das aporias sociais num tempo de modernização brasileira. É notório que o filme retrata, a partir do sensível, o sofrimento do homem que tem problemas com a terra, seu meio de produção, com a seca e com as políticas empreendidas diante dessa realidade, uma condição social que relega o trabalhador a uma vida miserável.

A história, por sua vez, prova que é inadmissível à lógica do capitalismo que o trabalhador, de forma coletiva, ascenda à posição de proprietário dos meios de produção, nesse caso, a terra. Reside, também, na expressão da integração nacional via televisão e cadeia de rádio que o Ministério das Telecomunicações estimulou na Amazônia, trazendo a instantaneidade da comunicação e minando, em pouco tempo, a cultura regional, seus hábitos, tradições e costumes. Assim como na procura de condições de sobrevivência (pela Caravana Rolidei) no interior do Norte-Nordeste brasileiro, o que para eles era um mercado que ainda não tinha sido absorvido pela cultura de massa. O hostil horizonte das “espinhas de peixe”, antenas de TV, os faz percorrer 15 mil quilômetros. Nessa viagem nós percebemos que aquilo que não deixa condições para sobrevivência da Caravana é a mesma estrutura política e econômica que estreita os horizontes de miséria da classe trabalhadora.

Vimos que o filme trata da migração sob essa mesma ótica: as personagens são levadas à migração por motivações econômicas. São retratados dramas de pessoas que partem de seus lares em busca de uma vida melhor, de lugares economicamente desenvolvidos, como é o caso da cidade de Altamira, que constitui expressão da modernização brasileira que imprimiu o desenvolvimento urbano e impulsionou fluxos migratórios para certas regiões. Altamira representa, no filme, a marcha de brasileiros na direção de uma vida melhor, de uma vida próspera, tal como se veiculava nas propagandas defensoras do “milagre econômico”. Quando a Caravana Rolidei, finalmente, chega a Altamira, depara-se com televisores por toda

parte, além de rádios, carros e lojas. Encontra, também, uma “oportunidade rara de vencer na vida”, com um trabalho braçal em uma multinacional japonesa que procura braços fortes, e, para Salomé, a oferta de se prostituir.

E é assim que o ideário edênico de Altamira se transforma no inferno do trabalhador: com a exploração, prostituição e miséria contraposta à representação inicial da possibilidade de uma boa vida nessa cidade, na qual abundariam alimento, riqueza e prazer. Configura-se, assim, como um sonho que não se efetiva para o homem brasileiro. O desfecho da temática de Altamira se apresenta como expressão da crítica das bases desse “milagre econômico” e particulariza a nossa modernização. Entendemos que a obra expressa o sentido do nosso desenvolvimento histórico, uma vez que explicita a conservação da miséria dos brasileiros a partir da personificação de dramas humanos; frise-se: da classe trabalhadora. Assim, o filme nos auxilia a refletir sobre os destinos humanos frente à entificação do capitalismo brasileiro.

A classe trabalhadora continuava apartada da riqueza que produzia e o que vemos no Brasil dos anos 1970 é “uma ordem social que se caracteriza pelo extremo afastamento material e cultural, entre si, das categorias sociais, com a grande massa da população reduzida a ínfimos níveis [de vida]” (PRADO JR., 2004, p. 240). A inserção e intensificação da produção de bens duráveis, tais como automóveis e eletrodomésticos, impulsionaram a urbanização de muitas regiões e construção de infraestrutura para a produção – estradas para o transporte das mercadorias, hospitais, escolas etc. – e modificaram a sociabilidade. De tal modo que a formação da aliança entre o grande capital financeiro nacional e estrangeiro com o Estado, sob vários aspectos, possibilitou transformações econômicas e, de certo modo, o êxito da modernização da economia brasileira (IANNI, 2004). Grife-se: êxito econômico, e não social, haja vista que deixamos de ser a “casa-grande e senzala” para nos tornarmos a “empresa, a usina, o palacete e o arranha-céu; mas também o cortiço, a favela”. Deste modo, configurou-se o respeito às linhas mestras de um “longínquo passado”, ainda que com algumas formas aparentemente novas e originais. Isto é:

Um país que no contexto do mundo moderno - é para isso que sobretudo devemos atentar – não representa mais que um setor periférico e dependente do sistema econômico internacional sob cuja égide se instalou e originariamente organizou como colônia a serviço dos centros dominantes do sistema. E em função dessa situação se estruturou econômica e socialmente. (...) Essencialmente, contudo, com as adaptações necessárias determinadas pelas contingências do nosso tempo, somos o mesmo do passado. Senão quantitativamente, na qualidade. Na “substância”, diria a metafísica aristotélica. Embora em mais complexa forma, o sistema colonial brasileiro se perpetuou e continua muito semelhante. (PRADO JR, 1978, pp. 239-40)

Semelhante na sua base, haja vista que nossa economia permaneceria fundada na produção de matérias-primas e gêneros alimentares demandados nos mercados internacionais, cuja economia mantinha a vida do país, pagando as importações essenciais à nossa subsistência e ao funcionamento da economia, “bem como os dispendiosos serviços dos bem remunerados trustes imperialistas — designação clássica das empresas estrangeiras, hoje eufonicamente crismadas de ‘multinacionais’ — aqui operando”. Esse foi o panorama da realidade brasileira dado por Caio Prado Jr. no ano de 1977, e que refletia uma ordem social caracterizada pelo extremado alheamento material das categorias sociais. O que se reflete, “como consequência, e não podia deixar de ser, na mediocridade do conjunto, com a exceção mínima dos reduzidos setores no ápice da pirâmide social” (PRADO JR, 1978, pp. 239-40).

O Brasil havia crescido economicamente, mas o “bolo” não foi dividido: as contas desse crescimento é que o foram, pois foi o povo que carregou o fardo da crise subsequente e pagou o ônus desse desenvolvimento:

O “bolo” terá crescido, talvez — e assim mesmo, em boa parte, em mãos estranhas, a “poupança externa”, como hoje eufemicamente se diz; mas a “repartição” dele, salvo talvez algumas migalhas que terão caído da mesa do festim de poucos, essa terá ficado, ao que parece, para as calendas gregas. (PRADO JR, 1978, p. 248)

O Brasil se modernizou e esse fato é muitas vezes creditado à ditadura militar: “a despeito de suas sérias deficiências, o Estado brasileiro, na década de 1970, tornou-se, indubitavelmente, o mais moderno Estado do terceiro mundo” (JAGUARIBE *apud* IANNI, 2004. p. 111). Mas o que se coloca como preponderante é a situação da sociedade brasileira, no que tange à classe trabalhadora, diante desse crescimento. Certamente foram estas classes que pagaram a conta dessa modernização, mas não desfrutaram do resultado de seu trabalho. As desigualdades sociais reiteraram-se, pois “a mesma sociedade que fabrica a prosperidade econômica fabrica as desigualdades que constituem a questão social” (IANNI, 2004. p. 112).

Verifica-se que o “milagre” econômico não alcançou a totalidade da população e nem poderia alcançar, pois seu pilar era justamente a superexploração do trabalho, assim como carregava em sua raiz o germe de seu aniquilamento, na medida em que a “própria performance de expansão do Departamento III recriou e criou novas e potentes desproporcionalidades, que constituem agora [1977] a esfinge da expansão da economia nacional” (OLIVEIRA, 1977, p. 100). Nesse sentido, os mecanismos que sustentaram seu sucesso, para o capital, garantiram seu malogro enquanto plataforma de resolução de problemas econômico-sociais e enquanto ciclo de acumulação, encerrado em decorrência das particularidades de um capitalismo forjado pela via colonial.

Nesse sentido, compreendemos que o filme expressa a essencialidade da realidade brasileira durante o período da ditadura militar (1964-85) na qual o Brasil se desenvolveu econômica, política e socialmente de forma subordinada ao capital estrangeiro. Ao personificar dramas humanos da modernização brasileira, *Bye bye Brasil* desnuda esse momento da nossa história (do qual ela desponta) ao mesmo tempo que se posiciona politicamente perante aos embates culturais que lhe estavam subjacentes – faz isto carregando a preocupação em transformar dada realidade social. Preocupação que pode ser constatada, por exemplo, na representação crítica de personagens que sofrem por terem que se separar da família, migrando para uma cidade desenvolvida economicamente, em busca de uma vida melhor. Contudo, nosso filme se presta a conscientização da sociedade acerca da miséria que engendra a vida da população. Carlos Diegues, por sua vez, demonstrou ter dado continuidade a um fazer artístico com vistas à reflexão acerca da realidade social brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

BYE **B**YE Brasil. Dir. Carlos Diegues. Produção: L. C. Barreto. Roteiro: Carlos Diegues e Leopoldo Serran. Intérpretes: José Wilker; Betty Faria; Fábio Jr.; Zaira Zambelli e Príncipe Nabor. Brasil, 1979 (100 min), son., color.

DIEGUES, Carlos. [Carta] 15 jan. 1963, [para] ROCHA, Glauber.

_____. [Carta] 31 mar. 1963, [para] ROCHA, Glauber.

_____. [Carta] 19 abr. 1964, [para] DIEGUES, Manuel. Informa o pai sobre o golpe militar de 1964.

_____. [Carta] 20 abr. 1968, [para] ROCHA, Glauber.

_____. [Carta] 5 set. 1977. [para] ROSEMBERG.

_____; SERRAN, Leopoldo. Roteiro Original da Obra. Acervo Documental Particular de Carlos Diegues, 1979 (Arquivo Particular de Carlos Diegues.)

_____. *Bye Bye Brasil: como foi feito*. Carlos Diegues. Brasil, 1979a. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)

_____. [Carta] 6 fev. 1979, Maceió [para] PORTELLA, Eduardo. Trata de questões acerca da política cinematográfica.

_____. [Carta] 6 fev. 1979, São Paulo [para] DIEGUES, Manuel. Trata das questões da candidatura de Gustavo Dahl à Presidência da Embrafilme.

_____. [Carta] 28 fev. 1979, Rio de Janeiro [para] FARIA, Roberto. Informa os motivos de seu apoio à candidatura de Gustavo Dahl à Presidência da Embrafilme.

_____. [Carta] 1979, Maceió [para] DAHL, Gustavo. Trata das questões da candidatura de Gustavo Dahl à Presidência da Embrafilme.

_____. [Carta] 23 out. 1980, Nova York [para] GUEVARA, Alfredo. Cuba. Justifica sua ausência no Festival de Cinema de Havana.

_____. Entrevista (1987). Concedida ao Programa Roda Viva.

_____. *O que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues em depoimento a Marina Silva Camargo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. Entrevista concedida à autora por meio eletrônico em dez./2008.

Bibliografia

- ABENDROTH, W. HOLZ, H.; KOFLER, L. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- ANTUNES, Ricardo. *A rebeldia do trabalho: o confronto operário no ABC paulista – as greves 1978/80*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1992.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ASSUNÇÃO, Vânia Noeli Ferreira de. *O s atânico D r. Go: a i deologia b onapartista de Golbery do Couto e Silva*. 1999. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- AUGUSTO, Sérgio. Patrulhas de Cacá Diegues. *Jornal de Brasília*. Cinema I – 10 set. 1978.
- AUTOR DESCONHECIDO. As Patrulhas Ideológicas. *Jornal da Tarde*, 24 abr. 1979. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- AUTOR DESCONHECIDO. *Bye bye Brasil* no ABC, para o seu público. Local desconhecido, 10 fev. 1980. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- AUTOR DESCONHECIDO. *Bye bye Brasil*, êxito mundial. Para Diegues, a prova de que o filme é a imagem do país. *O Globo*, 20 dez. 1980. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- AUTOR DESCONHECIDO. Um adeus ao Brasil que está acabando. Local desconhecido, 12 ago. 1979. (Arquivo Particular de Carlos Diegues.)
- AVELLAR, José Carlos. Neo-realismo, realismo, surrealismo: os novos cinemas latino-americanos. *Cadernos de textos da escola de cinema Darcy Ribeiro*. Disponível em: <<http://www.escoladarcyribeiro.org.br/media/Realismos.pdf>>, acessado em 22 ago. 2010.
- BARBEDO, Mariana Gonçalves. *A representação da alienação em Bye bye Brasil de Carlos Diegues*. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) apresentada ao Centro Universitário Metropolitano de São Paulo (Unimesp), Guarulhos,
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BEEREKAMP, Hans. De caravana pelo Brasil: “*Bye bye Brasil*”. Amsterdam: no Alhambra 1 e no The Movies 1, 12 de jun. de 1981. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- BEIRÃO, Nirlando. A esquerda e a abertura: quem patrulha quem. *Revista IstoÉ*, 11 out. 1978. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- BELLUZZO, Luiz Gonzaga M.; MELLO, João M. Cardoso de. “Reflexões sobre a crise atual”. In: *Desenvolvimento capitalista no Brasil: ensaio sobre a crise*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- _____. *Aventuras no marxismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo, Editora Brasiliense: 1980.
- _____. *O autor no cinema: a política dos autores*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.
- BRASIL. Presidência da República. *I Plano Nacional de Desenvolvimento, 1972-74*. Rio de Janeiro, 1971.

- _____. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. *A Embrafilme*. Disponível em: <<http://www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme>>, acessado em 14 jul. 10.
- BUENO, Zuleika de Paula. *Bye bye Brasil: a trajetória cinematográfica de Carlos Diegues (1960-1979)*. 2000. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CAPELATO, Maria Helena et al. (Orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2008.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Amazônia: expansão do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- CARVALHO, Bernardo. Piranhas, enfim, se vê em *Bye bye Brasil*. *Folha de S. Paulo*, 27 jan. 1998. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- CHABROL, Arlette. Mais uma vez a França descobre o cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, 30 dez. 1980. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- CHASIN, J. *A miséria brasileira: 1964-1994 – do golpe militar à crise social*. Santo André: Ad Hominem, 2000.
- _____. “As máquina param: germina a democracia”. In: *Revista Ensaio 7*, São Paulo: Ensaio, 1980.
- CLARK, Walter. TV: veículo de integração nacional. Palestra proferida na Escola Superior de Guerra em 15 set. 1975. *Revista Mercado Global*. São Paulo, n. 17/18, 1975.
- DIEGUES, Carlos. *Os filmes que não filmei*. Carlos Diegues entrevistado por Silvia Oroz. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- _____. Disponível em: <<http://www.carlosdiegues.com.br>>, acessado em 17 fev. 2010.
- DIEGUES, Carlos. *E agora Cacá Diegues escreve sobre seu filme: “Bye bye é um épico malandro”*. *Status*, fev. 1980, p. 21. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- _____. *Gente é feito roda, só se equilibra em movimento*. *Revista do Domingo/Jornal do Brasil*, n° 198, p. 23, s/d. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FAUSTO, Bóris. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- FERNANDES, Florestan. *Nova República?* Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1986.
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida (Orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FIGUEIREDO, Argelina Cheibud. *Democracia ou reforma? Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.
- FORTES, Ronaldo Vielmi. *O trabalho na Ontologia do ser social de G. Lukács*. 2001. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.

- FRANCO JR., Hilário. *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FREDERICO, Carlos *et al.* Xica da Silva. Genial? Racista? Pornochanchada? *Jornal Opinião*, 15 out. 1976. (^{Acervo Documental Cedec}.)
- FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, n. 40, v. 14, set./dez. 2000.
- GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. *Revista Brasileira de História* v. 24 n. 47. São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>, acessado em 17 fev. 2010.
- GABEIRA, Fernando. Uma certa maneira de dizer bye, bye, Brasil. *Folha de S. Paulo*. 22 nov. 1999. (^{Acervo Documental Particular de Carlos Diegues}.)
- GULLAR, Ferreira. Cultura popular e cultura e nacionalismo. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, n. 3, 1980.
- _____. Entrevista. Disponível em: <<http://vidraguas.com.br/wordpress/2010/03/05/pensando-a-poesia-com-ferreira-gullar/>>, acessado em 20 jun. 2010.
- HOLLANDA, Heloísa B.; PEREIRA, Carlos Alberto. *Patrulhas ideológicas marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- IANNI, Octávio. *Colonização e contra-reforma agrária na Amazônia*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. *A ideia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- JORGE, Marina Soler. Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80. *História: Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR, n. 38, pp. 161-82, 2003.
- KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Revista do Instituto de História da UFRGS*. Porto Alegre, n. 18, v. 15, pp. 151-68, 2008.
- KONDER, Leandro. “Os intelectuais nos anos 50”. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2001.
- LAGNY, Michèle. “O cinema como fonte de história”. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador/São Paulo: Edufba/Unesp, 2009.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Bye bye Brasil: Ritual de passagem*. *Panorama*. Belém, 11 mar. 1980. (^{Acervo Documental Particular de Carlos Diegues}.)
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MACIEL, David. *A argamassa da ordem: da ditadura militar à Nova República (1974-1985)*. São Paulo: Xamã, 2004.
- MARX, Karl. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global, 1986.
- _____. *Crítica da filosofia do direito de Hegel e Crítica da filosofia do direito de Hegel - introdução*. São Paulo: Boitempo, 2005.

- MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MENDES JR., Gessildo. *Rebelião dos marinheiros (1961-1964) no Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212949819_ARQUIVO_REBALIAODOSMARINHEIROS.pdf>, acessado em 23 ago. 2010.
- MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- MILLARCH, Aramis. Brasil 80 (I). *Tablóide*. Curitiba, 28 mar. 1980. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- MILLARCH, Aramis. Brasil 80 (II). *Tablóide*. Curitiba, 29 mar. 1980. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- MOTTA, Nelson. “Bye bye Brasi”.: transformar o transformado. *O Globo*, 23 nov. 1979. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- _____. Cacá Diegues, do alto das Alagoas: ‘Meu novo filme é sobre um Brasil que começa a acabar e outro que acaba de começar’. [S/l] (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- OLIVEIRA, Arioaldo. *Integrar para (não) entregar: políticas públicas e Amazônia*. Campinas: Papyrus, 1987.
- OLIVEIRA, Francisco. *A economia da dependência imperfeita*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- _____. *Crítica à razão dualista e O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, Francisco de; MAZZUCHELLI, Frederico. “Padrões de acumulação, oligopólios e Estado no Brasil: 1950-1976”. In: MARTINS, Carlos Estevam (Org.). *Estado e capitalismo no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1977.
- OLIVEIRA, Sandro de. *Uma reflexão sobre a filmografia de Carlos Diegues: um diálogo possível entre a teoria do cinema e a comunicação*. 2002. Dissertação (Mestrado), apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Semiótica da Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. Cultura popular: organização e ideologia. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 12, pp. 65-9, jul. 1979.
- PEREIRA, Miguel. “Cinema e Estado: um drama em três atos”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O desafio do cinema: a política dos Estados e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- PORTINARI, Maribel. *Bye bye Brasil*, Carlos Diegues. “A realidade em tom de rapsódia: sem discurso político”. *O Globo*, 27 dez. 1979. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- PRADO JR., Caio. A política brasileira. *Revista Brasiliense* n. 8, nov./dez. 1956.
- _____. As eleições de 3 de outubro. *Revista Brasiliense*, n. 32, nov./dez. 1960.
- _____. A Instrução 204 e a política econômica brasileira. *Revista Brasiliense* n. 35, maio/jun. 1961.
- _____. *A revolução brasileira*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- _____. *História econômica do Brasil*. 33. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- RAGO FILHO, Antonio. *Ideologia 64: os gestores do capital atrofico*. 1998. Tese (doutorado) apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RAMOS, Maria Vilar Ramalho. *Viagens em busca de um país: a construção da identidade brasileira nos filmes Iracema – uma transa amazônica, Bye bye Brasil e Central do Brasil*. 2005. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília.
- RIBEIRO, Darcy. João Goulart e as reformas. <http://www.pdt.org.br/personalidades/jango_historia_1.htm>, acessado em: 18 ago. 2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida (Orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TÁVOLA, Artur da. *Bye bye Brasil* de Carlos Diegues é uma obra-prima do cinema nacional. *Fatos e Fotos*, 10 dez. 1979. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)
- SCHILLER, Beatriz. *Bye bye Brasil: compreendido e aplaudido em Nova York*. *Jornal do Brasil*, 30 set. 1980. (Arquivo Particular de Carlos Diegues.)
- SCHVARZMAN, Sheila. História no cinema – história do cinema. *Revista eletrônica Mnemo Cine*, 2008. Disponível em: <www.mnemocine.art.br>, acessado em: 12 mar. 2009.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Hélio. *1964: golpe ou contragolpe?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SINGER, Paul. *Crise do “milagre”*: interpretação crítica da economia brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Introdução à revolução brasileira*. 3. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.
- SOUZA, Ângela Maria. *O Brasil descortinado por Caio Prado Jr.: gênese e reiteração do círculo vicioso*. 2009. Tese (Doutorado) apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- VAISMAN, Ester. *A determinação marxiana da ideologia*. 1996. Tese (doutorado) apresentada ao Departamento de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- WERNECK, Humberto. *Notas sobre Bye bye Brasil*. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>, acessado em 17 ago. 2010.
- VERTUCK, Pola. Cacá Diegues, contra a censura das patrulhas ideológicas. *Jornal da Tarde (O Estado de S. Paulo)*, 31 ago. 1978.

_____. “Bye bye Brasil” transgride a regra do cinema pobre. S/d, sem identificação.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

XAVIER, Ismail (Org.). *O desafio do cinema: a política dos Estados e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. Entrevista concedida à autora em 11 set. 2009.

Sítios na rede mundial de computadores

<<http://www.carlosdiegues.com.br>>

<http://www.pdt.org.br/personalidades/jango_historia_1.htm>

<<http://www.cinemateca.com.br/>>

<<http://www.5xfavela.com.br/>>

<<http://www.chicobuarque.com.br>>

<<http://www.youtube.com/watch?v=zi5f9QwriRQ>>

<http://www.pdt.org.br/personalidades/jango_historia_1.htm>

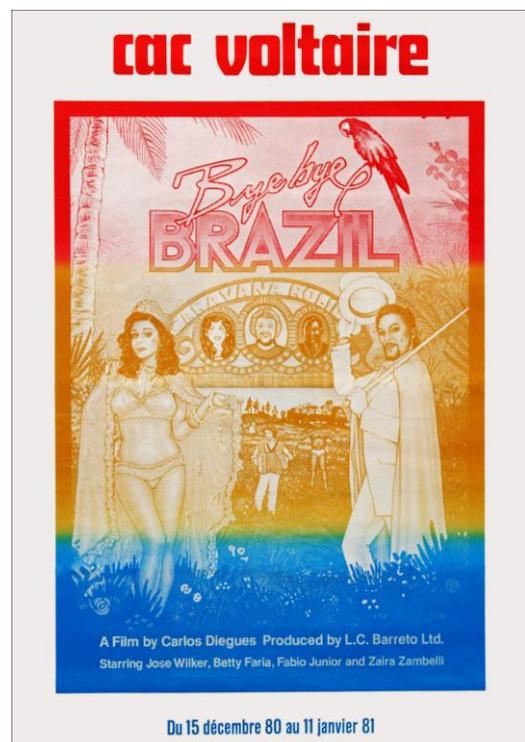
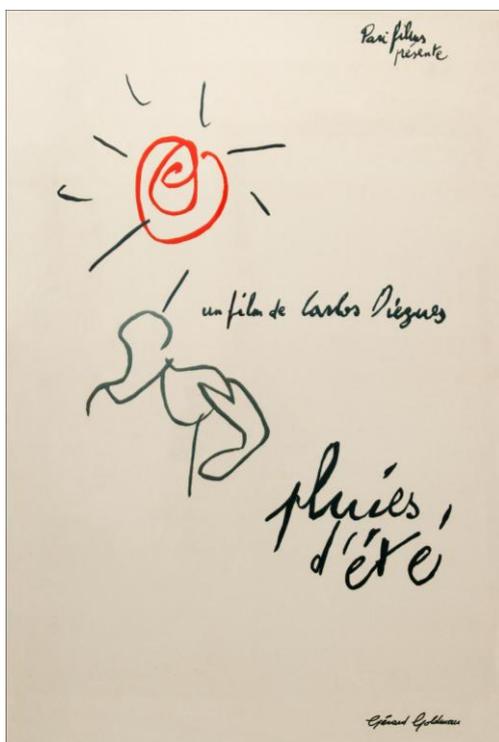
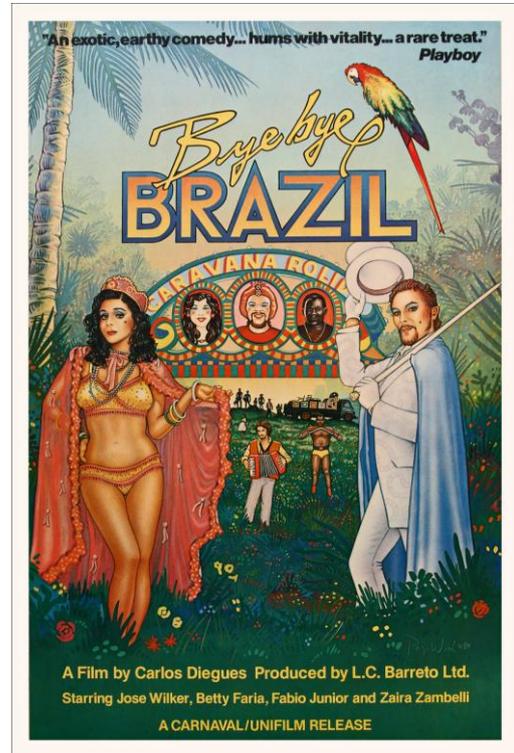
<<http://www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme>>

<<http://www.planalto.gov.br/ccivil/Leis/L8666cons.htm>>

<<http://www.cahiersducinema.com>>

ANEXOS

Anexo A: Cartazes de divulgação do filme *Bye bye Brasil*.



Anexo B: Anotações do diretor acerca das filmagens de *Bye bye Brasil*

PARAIA

NOBRE

PILOTA: AUTO DA COZINA, COQUEIROS, FERREIRO PEIXOTO, TV NA PRAÇA, DUBIDA NAS CASAS DE PÁRA.
30 MIN. DE FILMAGEM.

CARABANA: PARA FILMAR COM PÁRA — 25 MIN.

BARRA DE SÃO ANTONIO: TRAVESSIA DE BALSA, LOJAS NA LÍNEA DOS COQUEIROS — 40 MIN.

PORTO CALVO: MUITO ORANSE, BOM VISTO DA ESTADIA

JAPARATINGA: TV NA PRAÇA, O LOJISTA, CASAS DE PÁRA NA BEIRA DO RIAR, A ORANTE COMEU
NUMA CHURRASCARIA (JAPOTA) — 1,30 MIN. DE FILMAGEM
BANHOS NO CAPIM DO R/ PORTO DE PEDRAS

PORTO DE PEDRAS: TRAVESSIA DE BALSA, LOJAS NA ESTADIA, A FRENTE DA QUAL MONTOU-SE
ENTRE COQUEIROS O CIRCO POLIBET — 1,40 MIN. (PARA A BARRA)
HOTEL'S. NOVA LUL, A PORTO DE PEDRAS — 10 QUARTOS
POUSADA CAROLINA, A SÃO JOSÉ DA LORDE GRANDE — 1000 MIL-
NO, PISCINA, ETC. — 30 km. DE P. PEDRAS / 30 A 40 MIN. DE P. PEDRAS

SATIAVEL DOS FILMAGENS: PRAÇA (TV PÁRA) S/TV, NO CAMINHO LITORAL DE P. PEDRAS

SOL

LACOA ALBERTA: 100 km. DE MIZ, ARRABO DA PÁRA, FALÉRIAS VERMELHAS, LOL ELÉTRICA,
S/TV PÚBLICA

JERUÍ DA PÁRA — 30 MIN. DE LACOA ALBERTA, RIO DA POLINÉIA, S/TV NA PRAÇA

POARA: 1,30 DE MIZ, 20 MIN. DE JERUÍ, TV NA PRAÇA BEM-QUANTO A LOJAS DE 1.100

ESTADIA DE JERUÍ AO PÁRA: BEIRANDO A LACOA, PASSA POR VÁRIOS POUQUOS S/COLE-
LÉTRICA (COMO PÁRA DA PÁRA E FRANÇA), BOM R/ PASSAGEM DO CAPIM DO R/

SERTÃO

PIRAMPAS: BEIRA DO SÃO FRANCISCO, 380 km. DE MIZ (+46) — HOTEL: EMERG. FERREIRO

MORICI: TV NA PRAÇA, 1h. DE MIZ

RECORDAÇÃO: CIDADE PERUANA S/TELÉTO.

VALCO AFORDO: VISTAS ESPECIAIS, MONUMENTOS, DA HIRMELETRICA (+46 DE MIZ) — ACOFONOS —
"P.A., a cidade que ilumina a terra" — HOTEL: CHES & TROPICAL

ESTADIA SANDRA-ALBERTA: CIDADES S/TV e/15 PÁRA DE PEDRAS; CAPELA DO PE. CÍCERO NA
PÁRA; CARILINDAS; CASA VELHA NA BEIRA DO RIO; FOLGEMAS DE J. SÃO C/1
PÁRAS NA POLÉIA DE FORA

SACARÍ DOS HOMENS: SERTÃO ILUMINADO POR MIZCOL (1204)

POCNOBET: ESTADIA ARNALDUICA

ESPETACULO P/ (UNOS)

MARCIANTO - RIO ESTIMAN

ALMENA -> (CIDADE) e (CABANA) e (ROSA)

AVUDA
COUNCIOS: Dr. ALEXANDRINO - 222-0266 (Escr.) Banco Sul Brasileiro F.PES. 222-3651
Pca. (X) PEDRO VERIANO - 223-7133 (CARA) - GOV. SOSE MALCHER, 366 - 223-3600
- ROBERTO PASSAGHEIRO - 223-3741 - Av. Roney Aguiar, 35/14: - 223-3600

- SERGIO (MIGUEL) - TV GIBRIL
- ODDO LIDA MORA - SECR. DE CULTURA
* LUCIO FLAVIO PINTO - (AM-ATO DA DEFENSA) 223-1323 - Campos Sales, 268/103
- Rui BARATA (POETA FATA) - 222-8937 - Veiga Cabral, 382
* MICKEL SILVA (JORNALISTA) - 223-3189 - Av. Francisco Leal, 1846

ALMA (X) EDUARDO MARTINS (JORNAL) - Bco. da Amargosa
* GUILHERME AUGUSTO PEREIRA - Veja e Parr. do Pau
- JOSE ABERIA BRAGA SILVA - (Lucio Flavio) - MARACA

ALMA (X) CAVALO BARBADA (DR. MARCEL) - Roberto Augusto Martencos - Rua XX1 - Quilada 2061
- VANDA LUCIA RIBEIRO - Mendocinos, Conj. Alacid, Alacid Im. Olimpico, 56 # 226-9019

POCNOBET (X) SOUZA SAUVAGE GUEDES (ABB) - Av. Guilherme Furtado, 1923, Bloco, of. 302 - tel. 222-632
ROTEIRO (X) JOAO DE JESUS PAES LOUREIRO (POETA DO VICARIO) - R. São Balbi, 200/202 - tel. 223-0602

* OSNIAR FIDELINO JR. (MONTANHEIRO) - Quintana Brasileira, 772 - tel. 222-3581
* TEATRO BARBADA (NOCTURNO) - OSCAR (CARO) e BIODORO (MIA-IONAE)

ROTEIRO ALMA (X) GIL PERES (POUCO) - (E) R. BARRA ABCEU, 137, tel. 222-6553; (E) 222-2595
* ALFREDO PAES BARRETO (MEDICO STERIL) - (E) 223-2088, (E) RUI BARBOSA, 418
ROTEIRO (X) PEDRO TEIXEIRA (ULKE) - AUTOMAC - P. Gl. Batalha, 1470 - Fone - 2215-2745-2696 - MARACA
Tels - 222-9968
222-9794

JARLES: CONTACT - MONTANHEIRO
FONDI - Av. Nazare, 489
* CENA ALMA - Wilfredo Barbosa
* CORLA - Av. INDEPENDENCIA
RODRIGUES ALVES
VICENTE LECIA - P. dos Tenorios, 1481, casa 7

BALCO: HOTEL REGENTE: GOV. SOSE MALCHER, 415, tel. 222-0755 - ± 600,00 casal

POCNOBET: 12 ANOSINHOS, 40 ANOS CASA e Sopa
POCNOBET: PROSITO POCNOBET - Carlos Freire, Alfredo e Vania # FONDI - SANTIAGO
CHUVAS: COTO do DEL/SOU, imagem NOV. # Coca-Cola: 7,00!
HOTEL: ATRACAO (2 PESSOAS: ARIANO-300; VANI-200; UANI) ou HOTEL BOMIL NOVO (12 AN)
BANCOS: BANCAL, AMALOUA, PEARL e CAIXA
LUGOS CARLOS # BANCOS BANCOS: KAIATO e FATA (VIA)
CHOFETE DE TAXI - MADRID (PERUAMBICO)
"ALVARO GUTIERREZ" (AV. DO S. FELIX do KIPU) - FERVAUDO (EREAUICA (ADUFINO))
BELCHOUVE: ± 14. DE AG., HOTEL BRABO, BAR e ARMAZEN

ALMEIDA - LOCAÇÕES DE ESTRADA

① ALT. - BELMONTE (BIRCAN DE PARANÁ): 67 km., ± 1h.

0 - RONDON

3 - ENTRADA NA CÍRCULO DO AÇO E CONTORNO

7 - BERTAS DESMATADAS

21 - IGARAPÉ SÃO - DESMATAMENTO FINAL

29 - PIMENTAIS

⊕ 35 - MELHOR TRILHO C/ MATAS, BIRCAN, LOMBAS

38 - TRAVESSIA DOS CILINDROS (CARRETERAS LÁTRIO)

57 - BARRAGEM EM BELMONTE (TEMPO DE TRAVESSIA = 10 min.)

OUTRO LADO DA BARRAGEM - FERTAS E LOMBAS, CARCAÇAS METÁLICAS

TRILHO PLANO E CHEGADA À BARRAGEM VIMDO DE PARANÁ

② ALT. - PORTO VITÓRIA — 49 km., ± 1h.

③ ALT. - ITRAITOMA (ATÉ FINAL DA RESERVA): 125 km., ± 2h.

0 - RONDON

20 - 1ª ARRANJAÇÃO DO UPM: SÃO FELIX

25 - TRAVESSIA DA ARRANJAÇÃO NOVO PARAÍSO

38 - AGRÍCOLAS E ALMOXARIFE BOMIL NOVO

45 - BARRAGEM DESMATADA DEPOIS DA AÇÃO P. KELLER

? - km. 50 - TRAVESSIA DA BARRAGEM: MATAS VITÓRIA

1,08 - km. 80 - CAUCHO BONFERRES; SACIAURITOMA: 86 m.s.h. x 8 m. 10 s.

1,25 - km. 90 - USINA

1,45 - BARRAGEM C/ MUITO TRILHO CORDÃO

* 1,52 - km. 120 - INÍCIO DA RESERVA

2,07 - IGARAPÉ DA ONÇA E ACOMODAMENTO DO AZEITE: BARRAGEM E DEPOIS LOMBAS

2,13 - " S. PEDRO - MATAS VITÓRIA E BARRAGEM

⊕ 2,18 - " S. PAULO ATÉ S. MIGUEL - MELHOR TRILHO

2,22 - FINAL DA RESERVA

BRASILIA

FORO - FORO KIBO - R. NE 16, Lote 14, TAGUATINGA

ACTACION (± 1.400 km. de Belén)

- HIDROELÉTRICA
- BOBINAS (CORROS CHEGANDO) APROXIM. EM AUT.
- DISTÂNCIA
- VER FOTOS EM ARQUIVOS DE SPURVAL E/CONSTRUCOES DE ACTACION
- PECARIA - BARCOS E SUBSTITUIRNAS ORIGENS, UEDONBIBLOS ARMAZEN FLUTUANTES
- PORTO DE FOR: ACESSO A ACTACION, NA FOR DO YIPU
- SEDE DA FUNAI: SALOMÃO SANTOS, em frente ao ~~PORTO~~ AEROPORTO
- INDIOS: KAPARAO - 1 FAMILIA DE 30, D FAMA PORT. $\left. \begin{array}{l} \pm 500 \text{ km. BELÉN} \\ -100 \text{ km. ACTACION} \end{array} \right\}$
- KOTIDEAO - TUPIS, UNS 60, " " " " $\left. \begin{array}{l} \pm 600 \text{ km. BELÉN} \\ +100 \text{ km. HIGUAYINÁ} \end{array} \right\}$
- IPXUKA - " , 120, BELÉN CONTRAINDOS, D FAMA PORT.
- ADOES: VASA (MIRAVELLE) - 0 TON DIA - 2.200 (ida e meto. BEL/ALT/BEL)
- VASP (BOBINAS) - 2 x SEM. - 2.000 (" " " " ")
- OUBOS: TRANSBACIADA - 3°, 5° e SAS - 425,00 (100) - 24 hs. de viagem
- CIVE BOBINAS - 7 de setembro, 2.224
- ADOES DO TEMA ELÉTRICIDADE
- *

CULTURA

A ESQUERDA

EA

ABERTURA



Paulo Medeiros

Glauber: patrulhável ou candidato ao martírio?



João Bittar

Fernando Henrique: o Senado ou os trabalhadores?

Quem patrulha quem

NIRLANDO BEIRÃO (*)

Caetano Veloso botou as mãos nas cadeiras e pediu para o povo dançar. Se dançou, não se sabe. Mas Caetano desagradou profundamente. Glauber Rocha avisou que estava com Geisel e não abria. Quiseram interná-lo num hospício no dia seguinte. Luís Inácio da Silva, o Lula, disse que queria ver os intelectuais e os estudantes longe de seu sindicato. Revelaram que ele recebe dinheiro da CIA. Fernando Henrique Cardoso quer trocar o Cebrap por uma cadeira no Senado da República. Em coro, proclama-se: "Traidor, reformista, vendido à burguesia". Chico Buarque e Paulo Pontes fazem *Gota d'Água*, alguns críticos fulminam: "Populista, demagógico". O MDB fecha com Euler Bentes, a Libelu se alvoroça: "Palhaçada".

Perdeu-se a paz no seio da família dos que se opõem ao sistema? Desmoronou a ampla frente político-intelectual-artística dos que odeiam a tortura, desprezam a censura, apóiam a anistia, desejam a redemocratização? Ou as divergências que começam a brotar seriam meros achaques de intelectuais melindrados? Quem sabe é coisa séria: sintoma de que, com a abertura do espaço político, as fissuras na oposição, sobretudo na oposição da esquerda, tendem a explodir num terremoto de retaliações, sopapos, uma briga de foice no escuro? O fato é que, sob as bênçãos do AI-

(*) Participaram desta reportagem Lúcia Romeo e J. Nunzio

Agora há espaço para o debate. Mas as cicatrizes da censura ainda doem

5, a censura operou, por quase uma década, no Brasil, o milagre de fazer conviver, no mesmo pacote, as mais desiguais manifestações culturais, artísticas, políticas. A censura nivelou por baixo. Bastava que algum zeloso patrulheiro do regime farejasse, numa música, num texto literário, numa reportagem jornalística, um remoto odor de inconformismo, de anticonvencionalismo, de desconfiança, para que a tesoura castradora caísse sobre autor e obra, amputando-lhes o suspeito apêndice. Criou-se, do outro lado da trincheira, uma esdrúxula solidariedade de censurados, ameaçados, malditos. Desceu sobre o universo cultural o sombrio reino do eufemismo e da metafóra, que a tudo aplasta, uniformiza, adocica.

Engalfinhados. Daí a confusão ao se deparar, subitamente, no mesmo saco, com o *Estado de S. Paulo* e o *Casanova* de Fellini, as trancinhas de Gilberto Gil e a platitude panfletária das letras de Luís Gonzaga Júnior,

Terra em Transe e o *Movimento*, dom Hélder Câmara e Pier Paolo Pasolini. Não se precisou nem esperar pela luz no fundo do túnel para entender que se trata de um saco de gatos. Os cães se retiram, os gatos atiram-se uns sobre os outros. Será esta uma fatalidade histórica na esquerda cabocla: na hora de se unir, engalfinhar-se?

É sempre bom lembrar que a ligeira claridade não significa a luz: ainda há os serviços de segurança nas universidades, ainda há a censura ideológica ao rádio e à TV, ainda há salvaguardas do regime.

Na berlinda está agora o cineasta Carlos (Cacá) Diegues. Em recente entrevista ao *Estado de S. Paulo*, a propósito do lançamento de seu último filme, *Chuvas de Verão*, Cacá cunhou a expressão "patrulhas ideológicas" para definir aqueles indivíduos ou grupos que tentam impingir a todas as manifestações artísticas uma camisa-de-força estética e ideológica, como se fosse uma traição à classe trabalhadora e à revolução fugir à pachorra monocórdia do tradicional cantochão estético de uma certa esquerda. Apenas trocou-se a censura policial, lamentou Cacá Diegues, pela censura ideológica daqueles que se dizem adversários do autoritarismo, mas que, no fundo, são autoritários (leia quadro ao lado).

Vindo de onde veio, de um cineasta que em 1963 trabalhava com os Centros Populares de Cultura da UNE, que se identificou com a "estética da

Anexo D: Ficha técnica de *Bye bye Brasil*

Direção: Carlos Diegues

Roteiro: Carlos Diegues e Leopoldo Serran

Fotografia: Lauro Escorel

Montagem: Mair Tavares

Diretor de Arte: Anísio Medeiros

Música: Chico Buarque, Roberto Menescal e Dominginhos

Diretor de Produção: Marcos Altberg e Nair Tavares

Produtores Associados: Walter Clark, Lucíola Vilella, Bruno Barreto, Carlos Braga

Produção Executiva: Lucy Barreto

Produção: Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto

Distribuição: Embrafilme

Elenco: José Wilker, Betty Faria, Zaira Zambelli, Fábio Júnior e Príncipe Nabor

Duração: 100 minutos

Anexo E: Letra da música *Bye bye, Brasil*, de Chico Buarque

Bye bye, Brasil

Roberto Menescal - Chico Buarque/1979

Para o filme *Bye, bye Brasil*, de Carlos Diegues

Oi, coração

Não dá pra falar muito não

Espera passar o avião

Assim que o inverno passar

Eu acho que vou te buscar

Aqui tá fazendo calor

Deu pane no ventilador

Já tem fliperama em Macau

Tomei a costeira em Belém do Pará

Puseram uma usina no mar

Talvez fique ruim pra pescar

Meu amor

No Tocantins

O chefe dos parintintins

Vidrou na minha calça Lee

Eu vi uns patins pra você

Eu vi um Brasil na tevê

Capaz de cair um toró

Estou me sentindo tão só

Oh, tenha dó de mim

Pintou uma chance legal

Um lance lá na capital

Nem tem que ter ginásial

Meu amor

No Tabariz

O som é que nem os Bee Gees
Dancei com uma dona infeliz
Que tem um tufão nos quadris
Tem um japonês trás de mim
Eu vou dar um pulo em Manaus
Aqui tá quarenta e dois graus
O sol nunca mais vai se pôr
Eu tenho saudades da nossa canção
Saudades de roça e sertão
Bom mesmo é ter um caminhão
Meu amor

Baby, bye bye

Abraços na mãe e no pai
Eu acho que vou desligar
As fichas já vão terminar
Eu vou me mandar de trenó
Pra rua do Sol, Maceió
Peguei uma doença em Ilhéus
Mas já tô quase bom
Em março vou pro Ceará
Com a benção do meu orixá
Eu acho bauxita por lá
Meu amor

Bye bye, Brasil

A última ficha caiu
Eu penso em vocês night and day
Explica que tá tudo okay
Eu só ando dentro da lei
Eu quero voltar, podes crer
Eu vi um Brasil na tevê
Peguei uma doença em Belém

Agora já tá tudo bem
Mas a ligação tá no fim
Tem um japonês trás de mim
Aquela aquarela mudou
Na estrada peguei uma cor
Capaz de cair um toró
Estou me sentindo um jiló
Eu tenho tesão é no mar
Assim que o inverno passar
Bateu uma saudade de ti
Tô a fim de encarar um siri
Com a benção de Nosso Senhor
O sol nunca mais vai se pôr