

UM ÉPICO MALANDRO EM TEMPOS DE ABERTURA - BYE, BYE BRASIL E AS CULTURAS BRASILEIRAS.

Izabel de Fátima Cruz Melo*

Resumo: *Através das relações possíveis entre a História e o Cinema este artigo procura pontuar algumas das mudanças de orientação tanto das esquerdas, quanto do Estado autoritário no tocante as emergentes interpretações da cultura brasileira no Brasil dos anos 1970, especialmente no que diz respeito a atividade cinematográfica, tendo como balizas da discussão, as idéias formuladas pelo filme *Bye, Bye Brasil*, do diretor Cacá Diegues.*

Palavras-chave: Cinema; Cultura brasileira; Ditadura

1.

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

Ana Maria Mauad (SOARES et alli, 2001:78)

Além desses acontecimentos enumerados por Mauad, ou melhor, fazendo parte juntamente com eles de um processo de reorganização da sociedade brasileira e de suas diversas interpretações, está também o filme de Cacá Diegues, *Bye, Bye Brasil*. Penso que ele chama atenção das pessoas que têm algum tipo de interesse pelos anos 1970 e seu cinema, pois pode ser percebido como uma síntese cinematográfica das reflexões que os intelectuais (buscando compreender este termo de um modo bastante amplo, envolvendo literatos, cineastas, professores, músicos, teatrólogos e jornalistas, por exemplo) desenvolviam, tentando construir instrumentos de compreensão que dessem conta de tantas transformações.

Compreendo os anos 70 como o período em que os modelos interpretativos que faziam parte das correntes nacionais-populares dos anos 50 e 60, perdem a capacidade de explicar uma sociedade que era integrada compulsoriamente numa modernização autoritária, que buscou inserir o Brasil nos modelos de uma organização econômica que associava a interferência do Estado com amplas possibilidades para a iniciativa privada, especialmente de capital internacional. Nesse sentido, a esfera da cultura esteve vigiada constantemente, pois num período em que os canais de participação e organização política estão bloqueados para a sociedade civil, as expressões artísticas têm a sua tônica política exacerbada, servindo como palco de tensões entre os realizadores de diversas áreas e o Estado autoritário.

* Licenciada em História pela UCSal, Especialista em História da Bahia pela UEFS e Mestranda do Programa de Pós – Graduação em História Social da UFBA. Email: izabelc.melo@gmail.com

2.

A concepção da nacionalidade perpassa necessariamente pelo campo da cultura e das suas relações com o Estado. Segundo Elisa Reis(1988:188), existe uma simbiose entre os conceitos de nação e Estado, no sentido de um conceder legitimidade ao outro no discurso que se formula em torno de uma concepção de territorialidade, hábitos e moral comum a um conjunto de sujeitos. Contudo, ela mesma chama atenta para um dado importante, esta relação se constitui num processo histórico que é sempre dinâmico. Neste sentido, podemos entender o desenrolar dos tensionamentos entre os intelectuais que se opunham ao Estado ditatorial, às estratégias e táticas que se estabeleciam e as posteriores acomodações nessas relações.

Ao se pensar na manutenção de um Estado autoritário, a principal característica a ser considerada é o recurso à violência física, contudo, ela não pode ser aplicada sem uma justificativa, sem algum escopo que legitime a sua existência. No caso brasileiro, no pós-64, a estratégia utilizada pelo Estado era a Lei de Segurança Nacional, sustentada pela “Ideologia de Segurança Nacional”¹, que estabelecia a necessidade de livrar a sociedade brasileira das influências perniciosas advindas do comunismo e do socialismo soviético, e que se manifestavam através das organizações subversivas, que subvencionariam a desordem social.

Entretanto, apesar do apoio de setores das elites ao governo ditatorial, esta estratégia ficou comprometida em fins da década de 60, especialmente após 68, com a decretação do AI-5, que suprimiu com uma intensidade ainda maior o já exíguo espaço de mobilização da sociedade civil, pondo sob suspeição uma parcela maior das classes médias, através da proibição das manifestações públicas e da implacável perseguição aos estudantes, professores, operários e toda sorte de pessoas das quais se suspeitasse minimamente, auxiliando na emergência da luta armada.

É necessário ressaltar que a modernização conservadora com seu ideal de integração nacional, ainda que pensado de forma verticalizada, consegue atingir com a expansão dos serviços de telecomunicações locais mais distanciados dos centros urbanos, aumentando assim, a possibilidade do alcance as produções culturais, e do estabelecimento de novos mercados, e fortalecendo especialmente a televisão como um dos principais modos de expressão da ideologia de cultura brasileira pensada pelo regime.

Coincidindo com este período de extrema repressão, surge o milagre econômico, momento no qual as políticas culturais do Estado repressivo começam a ser sistematizadas, de modo a tentar uma aproximação com a esfera da cultura, que estava desde a década de 50, sob a hegemonia dos grupos de esquerda. Esta aproximação realiza-se através da iniciativa de criação de órgãos federais responsáveis por áreas específicas, como o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e a Embrafilme, por exemplo. Segundo José Mário Ortiz Ramos,

É sob o signo do AI-5 e de uma nova constituição que se processa a tensa articulação entre as conseqüências da modernização, como o crescimento da indústria cultural e uma rígida repressão e censura. Nesse momento, caracterizado como a segunda fase do Estado ditatorial, assiste-se às tentativas

¹ Para Ortiz, a função da Ideologia de Segurança Nacional, é através de métodos autoritários forjar o conceito de integração nacional, pensando a cultura como suporte da nacionalidade que deve ser estimulada, mas sempre sob os auspícios do estado, visando a segurança nacional. Cf. Ortiz, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 4ªed. São Paulo, 1994.p. 83

de redefinições para o setor cultural, numa clara preparação de terreno para uma política que só surgirá de forma articulada e explícita posteriormente. (RAMOS, 1994:83)

Ou seja, a esfera cultural foi disputada de modo enfático pela ditadura nos anos 70 e as suas principais armas foram além da normatização proposta pelos órgãos de fomento federais, também a censura, que com sua tesoura, tratava de cortar (ou pelo menos tentar veementemente) os temas incômodos e refratários a idéia do “Brasil grande”, envolvendo desde assuntos relacionados diretamente a política, violência, pobreza até as mudanças de comportamento influenciadas pelo feminismo e contracultura.

A perseguição empreendida pela censura foi em grande medida responsável pelo clichê do ‘vazio cultural’ que ainda persegue os anos 1970. Todavia, estes anos supostamente vazios aninharam um grande número de produções artísticas em todas as áreas, literatura, música, teatro e cinema (NOVAES, 2005). É possível afirmar que a principal característica dessas produções uma espécie de balanço crítico em relação às propostas frustradas dos anos 60, nos quais há espaço para a ressignificação de questões como os conceitos de cultura brasileira e autenticidade, repensados a partir das novas experiências estéticas, sociais e políticas que foram colocadas a partir de meados da década.

3.

A discussão sobre a formação da identidade brasileira durante o período do regime militar, era ainda influenciada pelas interpretações tradicionalistas da mistura sincrética e democrática, utilizada pelos órgãos oficiais, tais como o Conselho Federal de Cultura servia para que “O Estado assumindo o argumento da unidade na diversidade, torna-se brasileiro e nacional, ele ocupa uma posição de neutralidade, e sua função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história” (ORTIZ, 1994:100). Ou seja, a cultura brasileira passa a ser questão de segurança nacional, porque ela serve de instrumento união e demonstração da capacidade democrática e pacífica dos brasileiros, enquanto o mesmo Estado aprofunda as suas características autoritárias.²

No que diz respeito as políticas públicas direcionadas ao cinema brasileiro, as relações entre os cineastas e o Estado ditatorial sempre foi prenhe de ambigüidades, oriundas da impossibilidade vivida pela produção cinematográfica nacional de ocupação o seu próprio mercado interno gerando a demanda de um constante subsídio do Estado, que foi inicialmente gerido pelo INC – Instituto Nacional de Cinema, em 1966, e desde já o discurso formulado era de uma neutralidade operacional, na qual o órgão não teria nenhum direcionamento ideológico e político, embora, os cineastas que participantes do Cinema Novo levantassem diversos pontos de discordâncias as práticas instituídas pelo INC, mas ainda assim, consideravam o Estado como o responsável pelo fomento da atividade cinematográfica.

Nota-se o quanto esta posição era pouco confortável para quem desejava realizar ‘filmes de autor’, dependendo do financiamento de um Estado censor, tanto que os cineastas

² Para o regime militar essa era uma evidência óbvia do caráter pacífico e democrático dos brasileiros, e para a oposição, a cultura que “emanava” do povo era um espaço propício para a revolução socialista/comunista. Essa discussão é realizada ORTIZ, Renato **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 4º ed. Brasiliense. SP.1994; RIDENTI, Marcelo. Cultura e Poética: os anos 1960 – 1970 e sua herança. In. **O Brasil Republicano**. (orgs) DELGADO, Lucília Alves e FERREIRA, Jorge vol 4. RJ: Civilização Brasileira.2003;

desenvolveram uma tática argumentativa, que persiste até os anos 70 de considerar o órgão como técnico, desvinculando – o do Estado, como se isto fosse objetivamente possível. Em 1969 é criada a Embrafilme, buscando centralizar as atividades relacionadas ao cinema, tentando conciliar de modo esdrúxulo “mecanismos institucionais visando garantir a ordem, combina-se com o crescimento dos meios de comunicação, e com a decorrente necessidade de expansão do mercado e produção cinematográficos”. (RAMOS, 1983:91)

A partir deste momento torna-se possível mapear na política cinematográfica o que Ortiz propõe a pensar em termos mais gerais ao discutir cultura durante a ditadura – o estado ditatorial se apropria do discurso nacional-popular dos anos 50 e 60, mas não num sentido exatamente diverso ao proposto pelas esquerdas anteriormente. Enquanto para as esquerdas o discurso nacional popular propunha a discussão da cultura popular sob um viés libertador e deveria revolucionar a sociedade, o Estado propõe a cultura popular como um artifício de acomodação e de demonstração da docilidade e passividade da sociedade brasileira. Além disso, a tentativa de instalação de uma indústria cinematográfica brasileira foi também incorporada pelo ministro Jarbas Passarinho às atribuições da Embrafilme, e foi a partir dessa iniciativa que os cineastas ouviram o canto da sereia Embra.

4.

O cinema é ‘novo’ porque é realizado pelos povos ‘novos’, isto é, pelo escravo a que Hegel se referia na sua dialética do senhor e do escravo. Popular significa nesse sentido o desvendamento da ‘verdade’ da nação’ (...) O cinema politiza não tanto pelo conteúdo de sua mensagem, mas pelo fato de levar o público a uma reflexão sobre sua condição humana. (ORTIZ, 1994:113-114).

Este era em resumo, a linha programática seguida pelo Cinema Novo na década de 60, através do cinema propiciar uma reflexão sobre a posição do sujeito histórico subdesenvolvido, num sentido de deslindamento de uma verdade que deveria ser necessariamente revolucionária e justamente por isso, popular. Entretanto, nos anos 70, a discussão se organizou em outras direções. De princípio as verdades fundamentais e transformadoras foram questionadas e desconstruídas, visto que a revolução faltou ao encontro. Em seguida a concepção do que seria o público para o cinema foi modificada, o que era essencial era pensá-lo sob o prisma do mercado. Filme poderia até continuar a ser cultura, mas cinema era indústria, e como tal, deveria ter produtividade e lucratividade, como sinal da concretização da identificação do povo brasileiro com o seu cinema. Por conta disso, para Marina Soler Jorge (2003:161-182), identifica que a confluência entre os cineastas que ela denomina de ex-cinemanovistas, posto que considera suas posturas da década de 1970, destoantes das da década anterior, e o Estado ditatorial faz-se a partir do discurso da necessidade do “encontro com o povo” e da urgência da construção de uma idéia de brasilidade.

Ou seja, na década de 1970, as preocupações com o mercado cinematográfico dão um outro tom as discussões - se antes havia uma preocupação política explícita na aproximação com o “povo”, a partir desse momento cria-se e aprofunda-se uma associação entre povo e mercado, com uma paulatina assunção de práticas de produção, difusão e exibição concernentes com o discurso da indústria cultural, que busca dirimir as problemáticas que são intrínsecas às criações sócio-culturais através de “soluções fáceis”, numa repetição de estereótipos e lugares comuns

estéticos que facilitam a absorção do filme pelo público, mas que empobrecem e em última instância impossibilitam a gestação de uma linguagem e estética cinematográficas brasileiras.

Contudo, essas transformações não são pacíficas e gerais, elas geraram uma espécie de impasse no panorama da produção cinematográfica brasileira, pois, não resolviam de modo satisfatório a articulação entre o aumento do público com uma produção de qualidade. E, além disso, ocasionaram outros questionamentos já sentidos pelos cineastas do período – houve de fato um aumento considerável da inserção da produção do mercado - alguns filmes como *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto e *Xica da Silva* de Cacá Diegues obtiveram bilheterias expressivas.

Todavia, os filmes que pedissem subvenção à Embrafilme, deveriam seguir um “padrão de qualidade”, e quem não o fizesse, dificilmente conseguiria algum tipo de apoio. Este tipo de enquadramento gera reações diversas e conflitantes, como uma série de críticas ao direcionamento das verbas para filmes de realizadores cariocas, e geralmente oriundos do Cinema Novo; à hipertrofia da preocupação mercadológica; ao “patrulhamento temático e ideológico” dos filmes produzidos; sufocamento da crítica em prol de um esforço de valorização do cinema nacional, entre outras.

O cineasta Carlos Diegues é um dos que se posiciona de modo mais incisivo, mas não menos contraditório sobre essas questões. É ele quem dirige um dos filmes mais representativos desse momento da cultura cinematográfica brasileira - *Bye, Bye Brasil*. Nele Diegues retoma a proposta do “cinema popular”, mas abre mão da postura do intelectual conscientizador e assume uma postura mais modesta, ou menos compromissada politicamente, considerando que o saber sobre a realidade estava nas mãos do povo, e por isso seria necessário um cinema brasileiro que procure dar conta das diversidades do real. E sendo assim, para se aproximar desse povo seria preciso assumir uma linguagem cinematográfica menos complexa e por isso mais “popular”.

Diversos textos e entrevistas de Cacá Diegues (1999) rebatem as críticas que recebeu a respeito dos seus posicionamentos que os seus críticos consideraram ‘vendido’ e alienado. Embora na sua interpretação, ele estivesse trazendo novos elementos para o debate cultural no Brasil. É interessante porque ele diz abrir mão da função de liderança e luminar intelectual do povo brasileiro que era uma das características do cinema novo, mas ao mesmo tempo é *ele* quem traz novos elementos para a discussão de cultura e cinema brasileiro. No material que tive oportunidade de consultar, não consegui identificar nenhum elemento profundamente inovador, além de repetidas argumentações a favor de filmes que pudessem ser assistidos pelo grande público. Tanto a ditadura quanto os cineastas seguiam, de braços dados, com algumas tensões, muito em virtude da censura, que em alguns momentos proibiu filmes financiados pelo próprio Estado, através da Embrafilme.

5.

Bye, Bye Brasil é um filme que trata do cotidiano, sonhos e expectativas dos componentes da “Caravana Rolidei”, que viaja pelo interior do nordeste brasileiro, exibindo espetáculos circenses tradicionais e que tem sua existência ameaçada pela expansão da televisão. A partir desse mote, o filme procura problematizar as questões relativas a identidade nacional e modernização.

A abertura do filme é composta por fotos de diversas imagens que são parte do cenário do filme, que começa focalizando um rio com uma jangada e artefatos de argila. Em seguida, abre para um plano geral de uma “típica feira nordestina”, com direito a repentistas, banda de pífanos, barracas de folhas e um sanfoneiro. Tudo corre na paz costumeira até a chegada da Caravana (formada por Lorde Cigano, Salomé e Andorinha), que através do Lorde Cigano saúda o prefeito garantindo que “o espetáculo continua exatamente o mesmo do ano passado”. A imagem construída inicialmente é do interior do nordeste enquanto seria o espaço do arcaico, onde as transformações custam a chegar e a Rolidei seria a representante da modernidade e civilização, tanto que a possibilidade de fama e fortuna seduz Ciço e Dasdô que se integram na trupe.

Por conta do desejo do sanfoneiro em ver o mar, a Caravana se dirige à Maceió, e lá é possível perceber o contraste entre a cidade com seu trânsito, poluições, eletricidade e “espinhas de peixe” e o silêncio, grandes espaços, e a beleza agreste do sertão. Há uma valoração negativa da urbanidade, e os integrantes da Rolidei sentem-se pouco à vontade na zona litorânea, tanto que é em uma pequena cidade do litoral de Alagoas que Lorde Cigano e Salomé, fazem o truque de “sempre”, que é explodir a televisão que hipnotizava os habitantes, na qual passava a novela *Dancing Days*. Com essa experiência frustrante, a Caravana, ou melhor, o Lorde Cigano, resolve que o melhor para a sobrevivência da trupe é estar no interior, longe “desse brochante de televisão”.

Nesse retorno para o interior, há o encontro com o caminhoneiro que dá notícias de Altamira, cidade no Pará, prenhe de riquezas a serem exploradas, como uma releitura dos mitos do *El Dorado*, e que se torna o objetivo da trupe. No meio do caminho, a Caravana passa por uma pequenina cidade em que há muito tempo não chove, e encontra um senhor com um antigo projetor e filmes antigos como “O Ébrio”, que se queixa das dificuldades encontradas. Fala de um passado áureo que contrasta com as dificuldades e limitações do presente. Nessa seqüência do filme, considero que exista uma reflexão sobre a trajetória do cinema brasileiro – que teve um passado considerado áureo, mas que estava desarticulado, perdido, e que não conseguisse criar uma estratégia de aproximação perderia realmente seu público e desapareceria nas brumas da madrugada.

A viagem para Altamira é cheia de percalços e sublinha a importância da estrada na narrativa – a Transamazônica é o elo entre a modernização que emana dos centros urbanos e os rincões do interior do Brasil. Contudo, a modernidade desvelada pelo filme é bastante diferente das propagandas oficiais. Junto com o asfalto, maquinário, rádio e televisão, a estrada leva doenças, destruição da natureza e, sobretudo desagregação e destruição das culturas que existiam no seu entorno. É um questionamento da modernidade que poderia fazer uma interface com a crítica benjaminiana do progresso. Ao chegar em Altamira, a Caravana percebe que o real está completamente distante dos sonhos acalentados, e além disso, perdem os bens da Caravana, sendo necessário que Salomé se prostitua para obter recursos para a saída da cidade.

Nesse percurso pelo interior do Brasil, a Caravana Rolidei e seus componentes se reiventam apropriando-se das diversas influências, intercambiadas entre si mesmos, e também externas, inclusive da televisão. Acontecem pequenos romances entre Salomé e Ciço; Lorde Cigano e Dasdô. A caracterização das personagens segue também um esquema binário, que se organiza de forma complementar, com as características de um, influenciando na vivência do outro. Por exemplo, enquanto o Lorde é amoral, trambiqueiro, aproveitador e moderno; Ciço é moralista, sério, ingênuo e arcaico. A relação entre esses dois personagens se faz enquanto uma representação da síntese da idéia de Brasil dos anos 70 – um país que na verdade eram no

mínimo dois – com a modernização conservadora proposta pelo regime ditatorial, buscando a unificação através das inovações técnicas e tecnológicas.

A dualidade entre arcaísmo e modernidade dentro do qual gira o argumento do filme é uma atualização das discussões sobre cultura brasileira, sustentada em um modelo binário, que foi sistematizado desde Freyre, no qual duas culturas se relacionam, gerando um terceiro que não necessariamente é uma síntese, mas um novo elemento fundante de uma outra sociedade que se elabora a partir daquele momento. É possível Diegues tenha dedicado o filme aos brasileiros do século XXI, justamente por perceber que a sociedade brasileira que emergiria desse encontro dos avanços mais poderosos da tecnologia e a pobreza e limitações mais contundentes, gerariam um outro povo. Foi uma perspectiva otimista, e suspeito que ainda informada pelas utopias cinemanovistas.

Com a falência da Caravana, Ciço e Dasdô seguem para Brasília, sendo alocados na periferia da moderna capital do Brasil, e depois conseguem montar uma famosa casa de shows de forró, onde posteriormente Lorde Cigano e Salomé vão procurá-los com o convite de voltar a estrada, que é recusado. A Caravana Roliday agora é cheia de néons, televisões e dançarinas em trajes sumários, devidamente integrada nos novos parâmetros de entretenimento. Agindo como um mediador simbólico entre as capitais “modernizadas” e os rincões “atrasados”, a Caravana Roliday/Roliday abre também perspectivas de reflexão sobre os tortuosos caminhos da intelectualidade brasileira imprensada entre a modernidade e a busca pela “essência” da brasilidade – revelando as inquietações e polêmicas dos fins da década de 1970.

REFERÊNCIAS

DIEGUES, Carlos. **Cinema Brasileiro: idéias e imagens**. 2ªed. Ed da Universidade/UFRGS. Porto Alegre, 1999

JORGE, Marina Soler. Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80. In. **História: Questões & Debates**. Curitiba, nº38, p. 161-182, 2003.

LINO, Sonia Cristina. **Bye-bye Brasil, fronteiras culturais e televisão**. Comunicação apresentada no 3º Congresso Internacional de Latinoamericanistas na Europa. Amsterdã. Holanda. 03.06.2002

ORTIZ, Renato **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 4º ed. Brasiliense. SP.1994

REIS, Elisa P. O Estado Nacional como Ideologia: O caso brasileiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 1988

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais- anos 50, 60 e 70**. SP: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e Poética: os anos 1960 – 1970 e sua herança. In. **O Brasil Republicano**. (orgs) DELGADO, Lucília Alves e FERREIRA, Jorge vol 4. RJ: Civilização Brasileira.2003

SOARES, Marisa de Carvalho e FERREIRA, Jorge (orgs) **A História vai ao Cinema**.RJ: Record, 2001.

FILMOGRAFIA:

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