

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

***BYE BYE BRAZIL E ELES NÃO USAM BLACK-TIE: imagens do Brasil entre
1979-1981 através do cinema nacional***



Sérgio Roberto Botelho Miranda

NATAL (RN)

2006

SÉRGIO ROBERTO BOTELHO MIRANDA



***BYE BYE BRAZIL E ELES NÃO USAM BLACK-TIE : imagens do Brasil entre
1979-1981 através do cinema nacional***

Monografia apresentada à disciplina de Pesquisa Histórica II, para fins de conclusão do curso de Bacharelado e Licenciatura em História, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, orientada pelo Professor Almir Félix.

NATAL (RN)

2006

BANCA EXAMINADORA

*BYE BYE BRAZIL E ELES NÃO USAM BLACK-TIE: imagens do Brasil entre 1979-
1981 através do cinema nacional*

Em, _____ / _____ / _____.

Ms. Almir Félix Batista de Oliveira (Professor orientador)

Dr.^a Margarida Maria Dias de Oliveira (membro da banca)

Ms. Alexsandro Donato de Carvalho (membro da banca)

NATAL, 2006

*“Apaga-se a luz elétrica, fica a sala
em trevas e na tela dos fundos
aparece a projeção luminosa, (...) dando magnífica impressão da
vida real.”*

Jornal do Commercio, 1895.

AGRADECIMENTO

Agradeço imensamente às pessoas que convivem comigo (principalmente Ana Karina, Lázaro, Michele e Tamara), com paciência e colaboração a minha pesquisa, ofereceram idéias inteligentes e materiais pertinentes.

Em especial agradeço aos professores que convivi no curso de História, que direta ou indiretamente, contribuíram e contribuem em minha formação como historiador e cidadão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
1 UM CONTEXTO DA RELAÇÃO CINEMA E HISTÓRIA.....	10
2 UM HISTÓRICO DO CINEMA NACIONAL NA DÉCADA DE 1970 E INÍCIO DA DÉCADA DE 1980.....	14
3 BYE BYE BRAZIL.....	25
4 ELES NÃO USAM BLACK-TIE.....	36
CONCLUSÃO.....	45
BIBLIOGRAFIA.....	50

INTRODUÇÃO

Utilizando o cinema como ferramenta auxiliar ao estudo de determinado momento histórico, é possível observar neste processo elementos que possam caracterizar ou representar sociedades, grupos socioculturais e suas mentalidades. A representação de um recorte temporal através da tela audiovisual nos fornece materiais para analisar a sociedade na qual o filme aborda, assim como a época da própria produção da obra.

O cinema é uma leitura, uma visão particular da realidade da qual é contemporânea, pois é produzida por indivíduos que fazem parte de uma determinada sociedade – e momento histórico –, onde aqueles transportam para o processo cinematográfico seus valores e preconceitos, críticas e defesas de seu mundo.

Através do estudo histórico (com as metodologias, teorias) é possível analisar as esferas que compõe um filme, onde é possível encontrar elementos que são visíveis ou não pelos seus realizadores. Como exemplo, temos a figura do negro no cinema sendo posto de forma marginal e secundária até meados da década de 1960, fruto de uma visão preconceituosa e equivocada por parte dos realizadores no decorrer do Século XX.

Nesta monografia toma-se como análise os filmes *Bye Bye Brazil* (1979) e *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) onde estes expõem elementos que caracterizam o período transitório à democracia no Brasil - fim da década de 1970 e início da década de 1980 –, e também às mudanças de valores que compõe a família, o trabalho, e as relações humanas no cotidiano com o desenvolvimento da modernidade no país.

A escolha destes filmes foi estabelecida pela importância destes no cinema nacional, na retração de grupos socioculturais no Brasil do período final da Ditadura Militar e início do processo democrático, além de destacar a nova geração de cineastas que se formaram após o

Cinema Novo da década de 1960, destacando, respectivamente, Cacá Diegues e Leon Hirszman.

Bye Bye Brazil e *Eles Não Usam Black-Tie* são obras cinematográficas produzidas no Brasil que apresentam uma importância na exposição de suas imagens destacando grupos sociais distintos, mas de uma mesma temporalidade.

Grupos sertanejos e rústicos buscando trabalho em localidades adversas às suas origens e trabalhadores metalúrgicos situados nas grandes cidades do Brasil sofrendo mudanças na vida pública (trabalho, greves) e na vida privada (as relações familiares), são imagens trabalhadas respectivamente dos filmes para esta monografia.

Uma análise sobre a relação cinema e história será exposta de forma a dar um entendimento ao estudo dos filmes em questão neste trabalho.

Para compreender os elementos que compõem estas obras, será necessário um histórico sobre o cinema nacional do decorrer da década de 1970 e início da década de 1980, descrito na pesquisa de forma a dar uma referência às transformações ocorridas no campo cinematográfico desde o fim do Cinema Novo – no final da década de 1960 – sendo possível observar características que influenciaram as obras *Bye Bye Brazil* e *Eles Não Usam Black-Tie*. É posto o Cinema Novo como referência por ter sido o último grande momento do cinema brasileiro até então.

No filme *Bye Bye Brazil*, tendo como protagonistas uma trupe circense, é possível observar algumas mudanças em determinados grupos sociais no decorrer de seu trajeto: vilarejos humildes do sertão em contato com a televisão, grupos indígenas em processo de aculturação – culminando com a marginalização e a prostituição – em meio à construção da Transamazônica na região Norte, e com a chegada de uma família nordestina à Brasília em busca de trabalho e moradia.

Na obra *Eles Não Usam Black-Tie* são analisadas peculiaridades nas relações de uma família de integrantes metalúrgicos e de suas aspirações à época dos movimentos grevistas em São Paulo do início da década de 1980. O pai, líder sindical, defende direitos de cidadania e de trabalho, enquanto que seu filho preocupa-se com seu bem-estar próprio, alheio às aspirações ideológicas daquele – preso anteriormente na ditadura militar –, fortalecendo uma característica da sociedade urbana nos últimos anos: a esfera privada, o individualismo.

O enfoque do estudo em questão está pautado nas idéias da História Cultural, analisando grupos considerados marginais ao grande enfoque do país. Não se detendo, aos grandes acontecimentos históricos ou a personalidades e figuras públicas, mas analisando o cotidiano do homem comum.

A pesquisa está fundamentada no uso das seguintes fontes: historiográficas, com o olhar que trata da relação entre o cinema e a História, analisando fatores contemporâneos da obra em seu tempo, analisado pelo historiador Marc Ferro¹, destacando também os estudos sobre a economia nacional e que buscam a compreensão de sua situação sócio-política no governo de João Figueiredo com Argemiro J. Brum²; iconográficas, através de análise de imagens do Brasil da época – usando os filmes *Bye Bye Brazil* (1979) e *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) e idéias e peculiaridades do cotidiano e das expressões culturais através das esferas do público e do privado, analisados por Lilia M. Schwarcz³.

A pesquisa é concluída expondo o caráter marginal de ambos os grupos socioculturais apresentados nos dois filmes: de um lado, grupos alheios às transformações ocorridas no país ao fim década de 1970 no filme *Bye Bye Brazil* – o desastre da Transamazônica na região Norte, o inchaço de favelas em Brasília por consequência do êxodo rural, e algumas das transformações ocorridas nos grandes centros urbanos no início da década de 1980 destacadas

¹ FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 13.

² BRUM, Argemiro J. *O desenvolvimento econômico brasileiro*. 20. ed. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999. p. 383.

³ SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 09.

no filme *Eles Não Usam Black-Tie*, com o fortalecimento da esfera privada em detrimento às contestações que muito caracterizaram o período ditatorial anterior e o enfraquecimento do núcleo familiar enquanto fomentador de valores.

Devido à escassez de material historiográfico especificamente sobre os filmes analisados neste trabalho, mostrou-se imprescindível o auxílio da internet, através de materiais complementares e adicionais ao assunto, como críticas dos filmes por analistas de cinema, como do próprio diretor de *Bye Bye Brazil*, Cacá Diegues.

1 UM CONTEXTO DA RELAÇÃO CINEMA E HISTÓRIA.

A análise dos filmes brasileiros nesta monografia é pautada pelo estudo histórico, destacando a importância da imagem, segundo a cientista social Mônica Almeida:

O que é importante registrar é que hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. Isto quer dizer que a utilização da imagem pelo historiador pressupõe uma série de indagações que vão muito além do reconhecimento do glamour dos documentos visuais. O historiador deverá passar por um processo de educação do olhar que lhe possibilite ‘ler’ as imagens.⁴

A relação da história com o cinema vem desde a criação deste. No final do século XIX, à época da invenção do cinema pelos irmãos Lumière, em 1895, os historiadores estavam exercendo a concepção positivista, na qual a história só se fazia por documentos, estes, para a mentalidade de então era, sobretudo o escrito, material inicial e final do fato histórico.

Segundo o historiador Jorge Nóvoa⁵, as primeiras imagens realizadas pelos Lumière foram de operários saindo da fábrica, mostrando desde o início a profunda relação do cinema com a história, já em 1895. No mesmo ano, na Exposição Etnográfica da África Ocidental, Félix Régnault exibiu, provavelmente, o primeiro documentário que se tem notícia da história do cinema, mas somente nas décadas de 60 e 70 do Século XX é que se começou a consolidar uma concepção de utilizar o cinema como documento para o estudo da história. Na França, no campo da historiografia, temos Marc Ferro, historiador da 1ª Guerra Mundial e da Revolução Russa, no centro de um movimento – entre as décadas de 1940 e 1960 – cultural que trazia elementos do movimento cinematográfico da Nouvelle Vague, que, juntamente com outros

⁴ KORNIS, Mônica Almeida. *História e cinema: um debate metodológico*. Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, v.5, n.10, 1992, p.238.

⁵ Professor do Departamento e Mestrado em História da Universidade Federal da Bahia e coordenador da Oficina Cinema-História. <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>> Acessado em 13 set. 2005.

movimentos que apareceram no pós-guerra – como o Neo-realismo italiano e o Cinema Novo brasileiro – consolidam definitivamente o cinema como a expressão artística mais completa.

Quando o historiador percebeu o cinema além do divertimento e do prazer estético, rapidamente o observou como agente transformador da história e como registro histórico. Daí a denominação utilizada de cinema-história.

Citando novamente Jorge NÓVOA, nunca nenhum elemento ou agente histórico, desde Heródoto, foi tão importante a ponto de ter a sua designação associada à palavra história⁶. A leitura de épocas ou fatos de interesse histórico através do canal cinematográfico é bastante positiva devido a sua interação.

O cinema logo de início foi utilizado como instrumento de registros, como os festejos da nobreza britânica do início do Século XX. O advento da Primeira Guerra Mundial só fez exacerbar tal prática, pois este acontecimento histórico promoveu sua documentação visual, inicialmente para analisar os feitos dos “senhores generais” em suas confortáveis posições, e o noticiário nas trincheiras e nas retaguardas do conflito, junto à nação e aos aliados.

O fenômeno do cinema rapidamente se transformou em um excelente meio para criar e manipular evidências, elaborando uma realidade atraente que quase nunca coincide objetivamente com o processo histórico que pretende traduzir. A realidade-ficção do cinema promove, de fato, as leituras e interpretações das camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção cinematográfica. Estes que se mostraram, ao longo do século XX e início do XXI, como um dos mais eficazes instrumentos divulgadores de ideologias e do capitalismo nas diversas nações do mundo, destacadamente o cinema nazista alemão da II Guerra Mundial⁷ e na maior parte do Século XX até hoje com o cinema norte-americano. Atualmente, observamos fortemente a prática do consumo homogêneo para acentuar a ação dominadora dos meios de comunicação.

⁶ <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>>, acessado em 25 set. 2005.

⁷ FERRO, Marc. *Cinema e história*, p. 45.

O cinema, enquanto arte, divertimento e documentário serve de material para a investigação do historiador, ser analisado como veículo formador de ideologias das grandes massas da população e que pode ser utilizado como meio de propaganda. Este impacto é acentuado com a presença da televisão e do videocassete (agora também com o DVD e outras mídias).

O historiador não pode deixar de utilizar as fontes e teorias tradicionais, como a história econômica, mas devem acrescentar ao seu estudo outras fontes, como o cinema e a história oral. Os filmes podem e devem ser tratados como documentos para a investigação historiográfica do mesmo modo que a literatura, a pintura, a arquitetura e os monumentos.

O cinema que aborda fatos e eventos históricos, o faz livremente, ou seja, é uma interpretação de um indivíduo juntamente com um grupo de integrantes do trabalho cinematográfico, e esta livre interpretação não desvirtua enquanto informação (lidando com um telespectador atencioso), mas proporciona novas perspectivas e reações a respeito de fatos estabelecidos.

A crítica interpretação de fatos também serve para analisarmos as intenções dos que produziram as obras audiovisuais, ou seja, os seus interesses. Os indivíduos envolvidos em um trabalho cinematográfico estão sujeitos – e inseridos – na sociedade e temporalidade nas quais estão presentes, carregando em si valores e preconceitos de sua época.

A difusão do cinema ajudou no sentido da constituição de uma mentalidade cada vez mais urbana, mais industrial, moderna, civilizada, mas não necessariamente adquiriu uma função de fornecer ao homem uma maior consciência histórica. A mentalidade produzida pelo cinema é consequência da consciência social dos indivíduos difusores da cultura cinematográfica, detentores da propriedade privada e dos meios de produção.

A relação cinema-história também pode ter uma função didática: o uso da linguagem cinematográfica como instrumento auxiliar de formação histórica, com a finalidade de

integrar, orientar e estimular a capacidade de análise dos estudantes. Os filmes podem ser utilizados como fontes para a discussão de temas históricos, de analisar o cinema como agente da história e como documento e, mais ainda, de preparar os estudantes para a pesquisa. Somente a disciplina e o afastamento conscientemente elaborados permitem este estudo, mas sendo principal e indispensável a leitura dos livros de história para a formação da população estudantil.

Através das imagens e informações fornecidas na tela, somos capazes de analisar outros tempos e espaços, a exemplo do que acontecem nos filmes *A Guerra do Fogo*, de 1981, e *O Nome da Rosa*, de 1986 (ambos de Jean-Jacques Annaud) em que os telespectadores observam, respectivamente, a pré-história paleolítica, sua relação e conflitos entre grupos humanos em desenvolvimento, e aos subterrâneos dos mosteiros medievais, onde domina a mão de ferro da Santa Inquisição.

A compreensão dos filmes *Bye Bye Brazil* e *Eles Não Usam Black Tie* deve ser acompanhada por um contexto do cinema nacional brasileiro da década de 1970 e início da década de 1980 – buscando ainda referências da década anterior – visto no próximo capítulo, e posteriormente abordar cada obra particularmente.

2 UM HISTÓRICO DO CINEMA NACIONAL NA DÉCADA DE 1970 E INÍCIO DE 1980.

Sob a vigência do AI-5, e sob o comando do governo Garrastazu Médici, e ainda sofrendo impacto das influências do Cinema Novo, do Cinema Marginal⁸, o cinema nacional irá se comportar em direções distintas no decorrer da década de 1970 e início de 1980.

O país adentrará numa aguda modernização no decorrer da década de 1970. As transformações nas produções artísticas e no cotidiano, inseridos em um processo em formação – a democracia – são elementos observados no perfil a seguir do cinema brasileiro deste período.

O início deste período traz uma forte presença mercadológica que irá delinear o perfil desde então. Em todos os setores ocorrem expansões da produção e consumo de bens simbólicos: a indústria do disco chega a ter o sexto mercado mundial⁹, ocorre a difusão de editoras de revistas e livros, a televisão definitivamente estabelece-se no mercado com a difusão das redes nacionais e dos aparelhos televisivos. O cinema brasileiro vai acompanhar este processo, com um grande fortalecimento no mercado e com a expansão em sua produção.

Este processo traz profundas alterações na produção de cultura, com um cinema de pretensões políticas e mercadológicas. Foram perdidas as bases políticas e ideológicas do Cinema Novo da década anterior, apesar do grupo cinema-novista permanecer no início da década, oscilando entre obras que mantêm forte núcleo direcionado para grandes discussões sobre o país (*Como Era Gostoso o Meu Francês*, de Nelson Pereira dos Santos, 1971) e componentes reveladores de atingir o público mais incisivamente (*Quando O Carnaval Chegar*, 1972, e *Joanna Francesa*, 1973, ambos de Cacá Diegues). Diegues frisa, na época,

⁸ Um cinema que se contrapõe ao Cinema Novo, com propostas radicais, desprezando a idéia de um Brasil dualista entre urbano e rural, tinham como seus representantes principais Júlio Bressane e Carlos Reichenbach, vindo dos teatros de Arena e Oficina.

⁹ MORAES, Malu (Coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*: seminário. Brasília: Ed. Universidade de Brasília/Embrafilme 1986. p. 402.

que “o cinema brasileiro deixou o mercado de idéias e não conseguiu chegar ao mercado de consumo”¹⁰, a respeito do aumento expressivo de público aos cinemas.

O enfoque cultural, permeado pelas idéias políticas (mais brandas) deste cinema é que determina o segmento dos cineastas de então. Este comportamento mostra-se presente desde *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), filme que já buscava um maior relacionamento com o público, obra esta que faz constantes referências à antropologia, ao choque de culturas, à antropofagia.

O cinema de Nelson Pereira dos Santos é o que mais se destaca neste período de início da década de 1970. *Como Era Gostoso O Meu Francês* ficou entre as 25 maiores bilheterias de filmes lançados entre 1969-1972¹¹. Com questões sobre o colonialismo no Brasil e do choque de culturas, o filme, de toques irreverentes e de comédia e aventura (proibido a princípio pela censura e depois liberado), torna mais visível, por sua cristalinidade na concepção, a tendência cinema-novista, onde o diretor refere-se a uma “visão mais aberta, que é a visão antropológica”, ao mesmo tempo em que enfatiza a necessidade de conciliação entre arte e indústria.¹²

Uma análise sobre a filmografia do início do período mostra a dificuldade de se estabelecer um cinema tão definido quanto da marcante década anterior – o Cinema Novo –, o correndo indefinições e um afastamento do público, podendo se observado nos filmes *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971) e *Noite do Espantalho* (Sérgio Ricardo, 1974).

O rompimento mais radical, sob os ângulos do mercado e das relações com o nacionalismo das décadas de 1950 e 1960, vem com um filme de Arnaldo Jabor: *Toda Nudez Será Castigada*, filme baseado nas obras de Nelson Rodrigues, utilizando mitos da indústria

¹⁰ RAMOS, José Mário Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 403.

¹¹ CINEJORNAL, *Embrafilme*, n. 6, 1986.

¹² SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos – O Sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1987. p. 267. Cf. também: Nelson, em busca do filme nacional, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 out. 1973.

cultural para ir contra ela, usando de ironia e do humor para salvar dívidas com o CPC, e a ênfase na subjetividade num setor estigmatizado por generosas e grandiloqüentes discussões sobre questões nacionais.

Juntamente a este processo de estruturação do cinema no mercado e de sua produção, decorrente dos mecanismos criados pela ação estatal e pelo próprio processo de modernização do país, surge um cinema calcado no erotismo que começa a ocupar espaço, e a despeito das críticas e antipatias terá uma permanência bem mais longa do que a inicialmente prevista: a pornochanchada, influenciada pelos filmes italianos em episódios, com uma retomada de títulos chamativos e de um erotismo já presente em filmes paulistas do fim da década de 1960, e da comédia popular urbana carioca, direcionados em uma produção que, apesar de poucos recursos, estabelece um atrativo crescente ao grande público.

Inicialmente (um primeiro bloco de produção, entre 1969 e 1972), as comédias eróticas eram contidas, quase inocentes, expondo a nudez das atrizes dentro dos limites da época. Combinados com títulos de duplo sentido, piadas maliciosas e cenas cômicas de baixa qualidade, solidificam um imaginário que atinge com precisão amplas parcelas do mercado.

Daí para frente o gênero vai progressivamente se firmando (a maioria das produções começa a centralizar-se na Boca do Lixo paulista), emergindo pequenos “ciclos” em torno de temáticas ou de apelos que acusaram resposta de bilheteria, consolidando um tipo de produção que logo se diversificará, não se limitando à combinação de comédia e pitadas eróticas. Até 1975, a fórmula das produções é centralizada no humor que comanda a atração do espectador, ao percorrerem-se as 25 maiores bilheterias entre 1970-1975¹³, apresentando com nove pornochanchadas, com destaque ao filme recordista *A Viúva Virgem* (Pedro Carlos Rovai, 1972).

¹³ MORAES, Malu. *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*, p. 407.



Nomes como Roberto Mauro (*As Cangaceiras Eróticas*, 1974), Fauze Mansur (*A Ilha dos Paqueras*, 1970) e o produtor David Cardoso, são alguns dos exemplos de ex-atores ou profissionais secundários do cinema e da TV, que rapidamente se projetam como figuras principais da produção em processo de crescimento. O setor se estabelece em meio à inexistência de empresas capacitadas para ocupar o mercado, se privilegiando deste sem intermediários. E este tipo de cinema mostra um inevitável semi-amadorismo, de baixa qualidade, de uma fraqueza técnica e artística deste incipiente pólo produtor.

A comédia erótica sempre estabeleceu relações conflitantes no interior do campo cultural da década de 1970. Criticada pelos cinema-novistas, repreendida pela censura e por políticos moralistas, vista com reservas pelos órgãos estatais (devido à almejada conquista do mercado, mas de modos não convencionais para o gosto oficial), foi uma presença incômoda naqueles tempos de repressão e indefinições, mas pouco se refletiu e se debateu sobre este indesejado gênero que invadiu o cinema. Todas as atenções permaneciam voltadas para os remanescentes dos movimentos culturais legitimados como Cinema Novo e, em menor grau, o Cinema Marginal.

A aproximação do cinema de pornochanchada com o popular trazia a questão de que aquele seria um catalisador cultural ao público. Em 1974, um artigo de Jean-Claude Bernadet¹⁴ defende que a pornochanchada seria muito mais interessante culturalmente que produções mais bem acabadas, finas, “sofisticadas”. Ainda mais, seria este cinema emergente muito mais instigante para o debate cultural: a linguagem adotada, o tratamento formal (mesmo que banalizando a temática sexual). A piada picante, a profusão de mulheres, os componentes da vida cotidiana carregam características da chamada concepção popular¹⁵, e esta idéia atinge diretamente os (remanescentes) cinema-novistas, pois a problemática penetração dos filmes era decorrente de estarem embutidas as ambigüidades das noções de

¹⁴ Professor da ECA-USP, crítico de cinema, escritor, roteirista e cineasta.

¹⁵ RAMOS, José Mário Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*, p. 408.

“popular” e de “público” e das temáticas “cultas” das produções literárias, com o respaldo oficial. Era também uma tentativa de conciliar esta recente produção na arte e cultura com a política. No território do mercado e produção de filmes, em que números e lucros são indicadores determinantes da produção, a comédia erótica predominava mesmo cercada de ironia, e muita resistência.

A relação da cinematografia brasileira com o Estado é antiga, desde a formação daquela. Do INCE (Instituto Nacional do Cinema educativo) criado em 1936 e restrito ao plano educativo-cultural, contando com a presença ativa de Humberto Mauro – que iniciou suas produções no início da década de 1920¹⁶ – passando por congressos e comissões de cinema na década de 1950 aos órgãos da década seguinte. Não se concebe a dissociação, entre bases minimamente industriais, do cinema com o Estado, sempre com a forte presença do cinema estrangeiro no mercado brasileiro.

A década de 1970 apresenta um incentivo às produções nacionais, com a obrigatoriedade de exibição de 112 dias em 1975, com o Instituto nacional de Cinema – INC¹⁷, juntamente com o contato com empresas estrangeiras, buscando ainda que timidamente uma dinâmica de mercado, ou seja, esta é que desponta os condicionamentos ideológicos do cinema no país.

Observa-se o crescimento e a sofisticação da presença estatal no cinema. Em 1969 é criada a Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME -, e em seguida a realização do I Congresso da Indústria Cinematográfica, em 1972. Apresentando questões ideológicas de conteúdo ligado ao mercado econômico, o discurso estatal progressivamente passa a coincidir com o de alguns cineastas remanescentes do politizado período anterior.

¹⁶ <<http://www.cinemabrasil.org.br/hummauro/index.html>> Acessado em 20 out. 2005.

¹⁷ RAMOS, José Mário Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*, p. 410.

O país se encontra no auge da internacionalização econômica, criando no mercado cinematográfico uma espécie de nacionalismo de fachada. Os tempos são de repressão e censura, unido a um pensamento mercadológico cada vez mais sólido.

Em 1975 extingue-se o INC e aumenta-se o capital social da EMBRAFILME, cria-se o CONCINE (Conselho Nacional de Cinema) em 1976, responsável por normas e fiscalização¹⁸. Agora, cabe à EMBRAFILME o papel de financiadora, co-produtora e distribuidora de filmes brasileiros, passo definitivo do Estado em direção ao cinema, assumindo a direção da empresa o cineasta Roberto Farias, apoiado por produtores culturais de gabarito como Luís Carlos Barreto e Nelson pereira dos Santos.

Os propósitos industrialistas e mercadológicos são visíveis da EMBRAFILME e do INC: buscando uma espécie de cinema de cunho educativo misturado com ufanismo, o ministro Jarbas Passarinho vai sugerir o incentivo e difusão dos heróis e dos episódios históricos da história do país através das produções cinematográficas. Mas os resultados foram inexpressivos. Curiosamente, os filmes que se destacaram foram de um sistema de produção independente, caso de *Independência Ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972) e *Batalha dos Guararapes* (Paulo Thiago, 1978).

Apesar do pouco sucesso, não foi considerado um fracasso, pois cineastas e produtores foram atraídos para um campo discursivo que terá importantes desdobramentos na segunda metade da década de 1970, caracterizando um novo "nacionalismo cultural".¹⁹

A obra *OS Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) representa o cinema de contestação às propostas estatais: subversão temporal, diálogos retirados dos autos da devassa da Inconfidência e da poesia de Cecília Meireles estão presentes numa narrativa que não mais privilegia a figura de Tiradentes, mas nos intelectuais do movimento.

¹⁸ RAMOS, José Mário Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*, p. 411.

¹⁹ *Ibid.*, p. 413.

Alguns cinema-novistas ainda se mostravam resistentes à política de Estado e mercado no cinema brasileiro. Obras que merecem destaque foram: *Joanna Francesa* (Paulo César Saraceni, 1973), obra desprovida de qualquer intenção nacionalista, o diretor busca uma obra intimista, destacando a morbidez e o sobrenatural, e *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), filme baseado na obra de Graciliano Ramos, teve problemas com a censura, mas recebeu elogios por parte dos críticos.

O que vem a seguir são obras que buscam relações com o Estado, consolidando as estruturas estatais nas produções cinematográficas.

A expansão do mercado torna-se significativa, com uma média de 60 milhões de espectadores por ano, aproximando-se do domínio do filme estrangeiro, que sofre uma brusca queda em termos de filmes lançados. É elaborada uma Política Nacional de Cultura (1975)²⁰, que rearticula traços do nacionalismo da década anterior com extrema eficiência. Concepções sobre o homem brasileiro, as diversidades regionais, a identidade nacional são usados de forma mais sofisticada, de forma atrativa para os produtores culturais do campo cinematográfico.

A intensa modernização que a sociedade brasileira estava sofrendo é observada no cinema, em uma crescente diversificação das atividades cinematográficas. Com o estabelecimento do cinema estatal, as manifestações poéticas, autorais e de tratamentos de linguagem elaborada, irá se destacar eventualmente.

Algumas das obras de contato dos cinema-novistas com a esfera estatal são *Amuleto de Ogum* (Nelson pereira dos Santos, 1974), e *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976).

A obra de Pereira dos Santos aborda de forma livre e acrítica o universo da religiosidade popular, onde o diretor prega uma aproximação mais direta, respeitosa e despida de qualquer visão científica e/ou política, através das práticas populares, a certas posturas

²⁰ RAMOS, José Mário Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*, p. 419.

nacionalistas em relação á cultura popular. No filme de Diegues aparece um cinema preocupado com espetáculo, empenhado em atrair o grande público, utilizando para tais recursos da comédia e do erotismo. Totalizando três milhões de espectadores, a obra marca a definitiva aproximação de um importante autor cinema-novista com o mercado²¹.

Dona Flor E Seus Dois Maridos (Bruno Barreto, 1976), filme baseado na obra de Jorge Amado, é a maior bilheteria do cinema nacional até o ano de 1984, ultrapassando os dez milhões de espectadores²². Com *Bye Bye Brasil* (1979), o próprio Cacá Diegues se incumbiu de fechar a década, e este ciclo, de cinema-novistas no cinema de mercado.

Após 1974 o cinema mostra-se em difusão com as adaptações literárias, em retomadas de momentos da história e cultura brasileiras. Os filmes mostram diferenciadas discussões entre crítica e público, mas não conseguem atingir o nível de legitimidade cultural, de debate e polêmica da última década. Surgem obras eróticas de caráter literário, e de clima “culto”, como em setores como a Boca do Lixo paulista. Destacam-se *Iracema, A Virgem dos Lábios de Mel* (Carlos Coimbra, 1977), *Um Homem Célebre* (Miguel Farias Jr., 1977) e *O Cortiço* (Francisco Ramalho Jr., 1979).

Obras de caráter político mais acentuado, de dupla leitura, podem ser vistas em *Doramundo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) e *Aleluia Gretchen* (Silvio Back, 1976). O primeiro aborda a opressão e crimes em um pequeno vilarejo, em clima de estado Novo, e o segundo trata das tradições alemãs relacionadas ao integralismo e ao nazismo na região sul do Brasil, imerso em recordações e tradições, memórias e elementos culturais em questão.

Outros setores, não marcados por correntes ideológicas ou questões políticas, vêm neste processo industrial e comercial do cinema um meio de consolidar-se e tirar proveito daquele. São produtores e cineastas que, não necessitam de grandes análises discursivas para embasar suas atividades, buscando legitimar-se nos números da bilheteria o fortalecimento no

²¹ RAMOS, José Mário Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*, p. 420.

²² CINEJORNAL, *Embrafilme*, n. 6, 1986.

mercado. Obras como *A Estrela Sobe* (1974) e *Amor Bandido* (1978) de Bruno Barreto, *O Crime do Zé Bigorna* (Anselmo Duarte, 1977), *O Caso Cláudia* (Miguel Borges, 1979), *Lúcio Flávio*, *O Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1977) e *A República dos Assassinos* (Miguel farias Jr., 1979) são exemplos de filmes que tiveram excelentes bilheterias. É importante destacar que estas obras são trabalhadas com apuro técnico, dentro da realidade do cinema nacional, e com um domínio da linguagem clássica do cinema.

Neste jogo mercadológico pesado, ninguém consegue se aproximar do êxito comercial dos trapalhões, já se destacando na década de 1960, como no filme *A Ilha dos Paqueras* (Fauze Mansur, 1968), chegando a sua formação clássica com *Os Trapalhões Nas Minas do Rei Salomão* (J.B. Tanko, 1976). Entre 1975 e 1984 conseguiram 14 das 25 maiores bilheterias, com média de quatro milhões de espectadores²³.

O cinema brasileiro chega ao final da década de 1970 com mercado e produção expressivos. As medidas adotadas pela EMBRAFILME e CONCINE, da co-produção às obrigadoriedades de exibição e copiagem, e a própria realidade do país criaram novas possibilidades para o filme nacional.

E esta situação vai ser aproveitada também nos domínios da comédia erótica, tanto no Rio de Janeiro (SINCRO Filmes) como em São Paulo (Boca do Lixo), com maiores dimensões neste último.

A Boca do Lixo paulista era formada por diretores que vinham de outras experiências na produção cultural, e levam para o cinema da Boca uma concepção centrada no impacto comercial, mas nem sempre com certos apuros técnicos. Confiavam seus trabalhos em roteiros de atrativos populares (o sexo sempre em evidência) e com as vedetes da época, como Vera Fischer, Sandra Bréa e Lucélia Santos.

²³ CINEJORNAL, *Embrafilme*, n. 6, 1986.

Este processo de pequenas empresas, de poucos recursos, sofre um crescente aperfeiçoamento dos grupos nele inseridos, resultando em maiores cuidados na elaboração dos filmes, e em piadas sucessivamente mais audaciosas de erotismo. *A Dama do Lotação* (Neville d'Almeida, 1978), de produção conjunta entre a EMBRAFILME e a Regina Filmes de Nelson Pereira dos Santos um exemplo deste cinema. Filme baseado na obra de Nelson Rodrigues, com Sônia Braga estrelando e trilha sonora de Caetano Veloso, foi uma das maiores bilheterias da época.

Dentro dos espasmos de criatividade desta década, um filme bem sintetiza este cinema de anseios autorais e contra a padronização comercial que prevalecia: *A Lira do Delírio* (Walter Lima Jr., 1978), projeto iniciado em 1973, documentou cenas de carnaval, com os atores no meio dos blocos de rua, onde os personagens só foram desenvolvidos posteriormente.

O relacionamento cinema-política continuou intenso nos primeiros anos da década de 1980, com destaque à obra de Leon Hirszman, que recorre a uma peça de Gianfrancesco Guarnieri do final da década de 1950, *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), expondo conflitos familiares em meios às ebulições grevistas da época.

O cinema brasileiro percorreu neste período um busca de valores herdados pelo cinema-novo, inseridos num forte (e progressivo) cinema industrial e de mercado, denotando e priorizando valores numéricos em detrimento aos valores artísticos e ideológicos. Mesmo com a presença, mesmo que esporádica, de elementos artísticos, ideológicos e de postura política, o que prevaleceu na década de 1970 foi um cinema ligado às estruturas estatais, às cifras que esta relação processou. No início da fase final da década e início da década de 1980 observa-se um cinema industrial e comercial, sim, mas de conotações críticas políticas, de visão das camadas populares com mais profundidade, dos conflitos sociais desta época, daí o destaque às obras de Cacá Diegues e Leon Hirszman.

Liberdade de expressão, idéias políticas e ideológicas agora eram conduzidas e moldadas pelos interesses do mercado e da indústria do cinema brasileiro. O processo de redemocratização política e social que o Brasil apresentou no início da década de 1980 acompanha a forte presença da máquina estatal naquele setor. O cinema brasileiro, em sua absoluta maioria, busca algumas das diversas imagens da cultura popular brasileira para expor ao público, mas sem desprezar e, sobretudo, através da bilheteria e de seus lucros, conquistar o sucesso de seus filmes

3 BYE BYE BRASIL.

Bye Bye Brasil é o ponto de chegada de um processo de discussões culminadas a partir do ciclo citado no capítulo anterior, a relação dos cinema-novistas com o cinema de mercado.

Em 1978, ao lançar *Chuvas de Verão*, uma crônica da vida nos subúrbios, Cacá Diegues faz aumentar a ebulição do campo cultural em conflito aos ideólogos remanescentes do cinema autoral e sem pretensões propriamente comerciais. O cineasta busca o afastamento das antigas posições assumidas enquanto intelectual politizado da década anterior, aparecendo agora um aprofundamento da reverência ao popular e uma defesa intransigente da dimensão mercadológica do cinema, como o fez em 1976 com *Xica da Silva*²⁴. Nesta nova fase, os antigos projetos totalizantes e essencialmente ideológicos, artísticos, com pretensões conscientizadoras, tinham perdido a atualidade, o propósito.

A perspectiva crítica não abandona o cineasta: *Bye Bye Brasil* é um vasto painel das conseqüências da modernização, ironizando com a intensa presença da televisão que tudo homogeneiza, preocupando-se com a questão da diversidade cultural em detrimento à uniformização. Acompanhando a Caravana Rolidei (um trocadilho sobre a influência estrangeira, dando um “luxo” ao nome da trupe), o cineasta continuava atrás de uma clara interpretação do país.

Diversidades regionais, pluralidade, resgate do popular eram agora elementos presentes no filme de Cacá e na política de cultura estatal, em processo de mutação com o enfraquecimento do regime ditatorial. *Bye Bye Brasil* também transcende o enquadramento ideológico, sendo extremamente feliz na combinação de análise, humor e trabalho de atores. Aqui pode ser estabelecida uma referência direta com o Cinema Novo: um modo de fazer

²⁴ ROSSINI, Miriam de Souza. <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/04rossin.html>> Acessado em 31 maio 2006.

cinema próximo à realidade brasileira, sem ilusões sobre em que país os nossos filmes estavam sendo feitos.

Ultrapassando as limitações impostas ao meio cultural deste fim de década, em 1979 – a questão dos personagens históricos, como o filme *Independência ou Morte*, de 1972, sobre D. Pedro I –, procurando se desvencilhar das malhas que enredavam os filmes situados no campo das preocupações com a cultura brasileira, *Bye Bye Brasil* acaba por ser um momento de afirmação do cineasta (e de um rico painel sobre a diversidade cultural do Brasil), e de todo um setor de tradições e lutas que travou perigosas relações com o Estado.

Uma caravana de artistas mambembes sai pelo Brasil apresentando seus números em lugares aonde a televisão, a grande inimiga do artista de circo, ainda não chegou. Salomé (Betty Faria), Lorde Cigano (José Wilker) e Andorinha cruzam o nordeste do país com a Caravana Rolidei, fazendo espetáculos para camponeses, cortadores de cana, índios, etc., sempre fugindo da concorrência da televisão. A eles se juntam o sanfoneiro Ciço (Fábio Junior) e sua mulher, Dasdô (Zaira Zambelli), com os quais a Caravana Rolidei atravessa a Amazônia até chegar a Brasília, vivendo aventuras pelas estradas.

Esta trupe circense muda o cotidiano de alguns habitantes de pequenos vilarejos, aspecto sedutor semelhante ao grupo circense que se apresenta numa pequena comunidade do interior da Itália, aqui no filme *Os Boas Vidas* (1953, de Frederico Fellini).

As relações socioculturais apresentadas no filme são analisadas a partir de suas imagens, buscando explorar alguns confrontos: o mundo urbano (moderno) com o rural (tradicional), os costumes e valores transformados pelo “progresso”, questões sociais (as migrações inter-regionais), mostrando um Brasil alegórico, carnavalesco, tropicalista, com choque entre culturas e costumes (o meio rural e o urbano) em meio ao desenvolvimento econômico. O aspecto alegórico é proposital, pois mostra grupos marginais (saltimbancos, retirantes e alguns grupos de índios) desconhecedores dos processos que atuavam no Brasil

desta época: o forte desenvolvimento industrial e urbano, o processo de redemocratização, a crise na economia, o fortalecimento das mídias eletrônicas.

Esta obra é considerada o expoente cinematográfico deste período (o cinema nacional do fim dos anos 70), mostrando determinadas comunidades em conflito com as mudanças do país nesta época: o retrato de grupos indígenas da Amazônia num processo de declínio cultural – com o desaparecimento de seus elementos culturais – por falta de oportunidades e de perspectivas, se marginalizando e prostituindo em decorrência daquelas transformações.

O rádio e principalmente a TV foram grandes difusores deste processo sociocultural: o poder da televisão é marcante no filme *Bye Bye Brasil*, que modifica radicalmente o comportamento de uma cidade.

No filme encontramos um casal de imigrantes do sertão pernambucano que se dirige à Brasília em busca de trabalho. Fixando-se lá, buscam preservar sua cultura, seus hábitos e relações sociais: tocam músicas de sua terra natal e com seus instrumentos característicos – sanfona, zabumba e triângulo –, estabelecendo um vínculo com outros imigrantes nordestinos em um ambiente diferente de suas origens; índios do Amazonas em meio ao mundo urbano e desenvolvimento econômico (as grandes mineradoras multinacionais), os imigrantes do sertão nordestino rumo à Transamazônica; o contato entre grupos do interior do sertão pernambucano com indivíduos situados no extremo norte do Amazonas e posteriormente se instalando nas periferias de Brasília.

Ocorre uma cena em um vilarejo do sertão de Pernambuco em que aparece um aparelho de TV recentemente instalado na sua pracinha, acarretando toda uma transformação nos costumes daquela cidade. Todos na cidade mudam radicalmente seu cotidiano (como deixarem de assistir a apresentação anual do teatro de rua). Em outra cena, as relações íntimas do casal da trupe circense são profundamente marcantes – e heterodoxas – para determinados espectadores daquela cidade. Segundo Cacá Diegues:



Bye Bye Brasil não é um filme contra a televisão, mas sobre seu papel na transformação que a cultura brasileira sofreu a partir dos anos 70. O filme pode ser visto tanto como um canto melancólico ao fim de uma cultura, quanto como um elogio eufórico a uma nova civilização.²⁵

Ponto de referência internacional em relação ao Cinema Brasileiro e um dos fundadores do movimento Cultural conhecido como Cinema Novo, este cineasta foi um dos poucos que freqüentemente atraiu expressivo público e boas reações da crítica especializada aos seus filmes sem necessariamente apelar para sensacionalismos modistas ou melodramas. Defende que o filme aborda um momento da sociedade brasileira, que o Brasil não é homogêneo, onde só podemos focar seus fragmentos, não tendo mais a ilusão de absorver todo o Brasil em um único filme.

Numa narrativa de *road-movie* – expressão para filmes que se passam pelas estradas, onde a obra passa sua trama sempre em decorrência destas viagens – e nesse trajeto, várias cidades, vilarejos e paisagens são transformadas pela modernização, e a caravana também sofre esse processo: televisão, música estrangeira, o *neon*.

Um Brasil novo se anuncia em conseqüência da transformação acelerada provocada pela modernização. Esta, que desagrega as antigas formas de cultura. Em *Bye Bye Brasil*, a trupe da Caravana Rolidei é quem traz o show de novidades para as velhas cidades, apegadas ainda ao calendário periódico da liturgia e das feiras, distantes dos centros que operam a mudança. Segundo Caio Polesi, do Departamento de Educação da USP:

A Caravana é um agente indeciso, falsificado dessa modernidade: trazendo numa forma de apresentação mambembe, apenas suas roupagens e palavras são novas. Apresentam uma modernização de fachada, feita de promessas, mas que não atingiu um ponto de ruptura. São os anunciadores, não os promotores do processo. Lord Cigano e Salomé, o núcleo da Caravana ao qual o casal sertanejo vai se espelhar, iludem-se e se deixam iludir. Ao mesmo tempo em que concorrem com as formas originárias de expressão do povo, o cordel e o repente, são alvos da disputa com

²⁵ <www.sitedecinema.com.br> Acessado em 28 nov. 2005.

modernização radical trazida pela TV. O filme é testemunha da história das contaminações sofridas nos deslocamentos da trupe, veículo que serve de ponte para que a velha e legítima forma de expressão ressurgisse revigorada na nova ordem. Na vila de beira de rio temos o Brasil arcaico das arquiteturas coloniais. Feiras de artigos manufaturados, declamação da poesia de cordel e bandinha repentista. Chega a Caravana Rolidei como um retorno que de novo anuncia o novo, trazendo novidades de São Paulo, o sul desenvolvido. Novidade esperada que já retorna com os velhos conchavos com o prefeito. Seu show, atendendo aos mais profundos desejos do povo brasileiro, faz nevar, como em todo o país civilizado²⁶.

Ingenuamente inspirado pelo espetáculo, Ciço, jovem sanfoneiro da banda da cidade, abandona a família, presa a um passado que não oferece perspectiva. A forma de representação da família, deslocada do resto do filme (uma seqüência de montagem da miséria de sua vida sertaneja), alude ao estilo cinema-novista que também é abandonado pelo filme. Levando junto sua mulher grávida, Ciço se oferece à Caravana, iludido com as promessas de progresso e sonhando ver o mar. Apesar de arcaico em relação à Caravana que já conta com uma vitrola, Salomé simpatiza com o garoto e eles partem.

Deixam a vila, caem no asfalto. O filme se torna uma viagem a localidades desprezadas pelo Estado, onde a nova Caravana passa a levar um elemento do Brasil antigo. Pelos caminhoneiros com quem faz apostas, Lord conhece a lendária cidade de Altamira, o centro da Transamazônica, descrita como um fabuloso Eldorado. Na cidade grande, Ciço vê o mar, mas é informado de que não pode entrar porque está poluído – indício da modernização destruidora.

Na nova cidadezinha em que se instalam não há público para o show. Não é a concorrência tradicional do futebol ou da missa: o prefeito encontrou um novo meio de se promover com o advento da televisão. Nela um novo se anuncia: a cidade pára para ver a danceteria. Sem espaço para as apresentações mambembes, a Caravana é obrigada a deixar o lugar.

²⁶ POLESI, Caio L.D. <<http://cidade.usp.br/educar/2005/cinefilo/textos/asfaltocangaco.html>> Acessado em 28 jan. 2006.

Os saltimbancos são atraídos para lugares mais distantes à procura de uma cidade intocada pelo novo concorrente. Interrompendo numa vila a procissão que clama a Padre Cícero por chuva, encontram Zé da Luz, outro perambulador de novidades que levou até aquela cidade em desaparecimento o cinematógrafo. O Sanfoneiro finalmente aborda Salomé, que o seduz fazendo esquecer de sua esposa.

A trupe encontra um público não letrado, estupefatos à apresentação do Lord Cigano, que, depois de arrancar lágrimas com seus truques de cartomante, é visto como um místico. Então o povo sedento o questiona sobre as razões da seca, Lord, sem saber o que dizer, invoca seus próprios sonhos e fala de Altamira – cidade paraense de fronteira com o Amazonas –, convencendo a ele mesmo de que lá é o *El Dourado* que ele tanto almeja.

A Caravana parte para Altamira. No meio da Transamazônica nasce o filho de Ciço e Daslô. A paisagem torna-se devastada e inóspita. Índios abordam a caravana, trajando macacões e portando uma mini-TV esculpida em madeira. Pegam carona para Altamira para viajarem de avião. Não há diálogo com os integrantes da caravana - os índios sofrem um outro e incomparável processo de modernização – usam óculos escuros e bebem refrigerante –, comunicando-se em meio a percepções e línguas próprias.

Ao chegarem naquela cidade, se deparam com as espinhas de peixe – expressão usada por Lorde cigano – das antenas de TV: a modernização chegou antes deles. No meio da Amazônia foi erguida uma cidade já atualizada com o *rock in roll* e com as danceterias. Sem chances artísticas, Lord primeiro explora Andorinha com as apostas de queda-de-braço: perde tudo. Depois, com o fim da Caravana Rolidei, vão para Belém onde Salomé e Daslô prostituem-se. Porém, a honra de Ciço, que aparece como um traço arcaico frente à liberalização de Lord – que não se importa com mais nada – não permite que sua mulher sirva outro homem: resolve partir para Brasília, não sem antes reafirmar sua paixão por Salomé, personagem forte, ativa e polarizadora. É Lord que o encaminha para a nova Capital. Lá são

recebidos pela assistência social, que os leva para a periferia depois de mostrar-lhes os esplendores da nova cidade.

Anos depois, a redenção é mostrada pela TV: Ciço, Daslô e sua filha Altamira se tornam sanfoneiros com baile próprio. A cultura arcaica, transformada de acordo com as novas regras do show, encontra seu lugar na cidade grande. A Caravana Rolidei reaparece, mas agora não são mais acompanhados pelo Sanfoneiro: parte para reencontrar o Brasil antigo e mostrar-lhe as novas novidades do néon, nova roupagem da trupe. Tomam o rumo da estrada em direção às montanhas, dando continuidade ao processo de que foram promotores.

Em *Bye Bye Brasil* temos um processo de modernização dividido, em que cada etapa que se estabelece suprime a anterior. A Caravana Rolidei cumpre o papel de mediador entre a cultura antiga e a nova, tanto nas formas do espetáculo quanto nos costumes sexuais. No espelhamento dos dois casais compete a Ciço e Daslô dar continuidade a uma nova esperança de utopia, que no filme é chamada Altamira. Assim, a antiga cultura adquire seu espaço na modernidade.

A gama de espaços e personagens é mais abrangente e heterogênea: o filme se espalha analisando regiões do país seguindo o percurso errante da Caravana: das cidades pequenas às grandes, das grandes às pequenas. O espaço que torna possível sua existência se afunila, de um lado pelo avanço da modernidade, do outro pela pobreza das cidades pelas quais a modernização não tem interesse. Fogem da TV até não terem mais escolha. São assimilados pela modernidade. Carregam consigo um negro que é tratado como escravo – índice do seu arcaísmo; deparam-se com uma população indígena – marginalizada – onde não há contato possível; perdem apoio dos poderes locais.

O filme aponta uma reconciliação possível entre o arcaico, tradicional e o moderno, constantemente mutável. A nova síntese é apresentada destacadamente pela televisão, a portadora de todos os finais felizes. Brasília cumpre as promessas trazidas pela modernidade,

e quem diz "Bye Bye Brasil" é apenas a heróica Caravana Rollidei. Pode ser interpretado como uma alegoria sobre a devastação do Brasil simplório (representado pelos vilarejos visitados pela Caravana Rollidei) frente ao avanço predatório da modernidade. A TV mantém as pessoas em casa, alheias às expressões outrora populares.

A obra de Cacá Diegues trata com humor o fenômeno de "destruição das culturas locais" e da influência da cultura norte-americana: o nome da caravana, é um exemplo. Sua visão nos permite uma compreensão das realizações audiovisuais do período e funciona, ao mesmo tempo, como uma crítica e aquecimento da cultura de massa que abrange produtos importantes como as novelas televisivas.

Bye Bye Brasil constitui um dispositivo de "antropofagia estética" por assimilar os objetos da cultura de massa, deslocando-os de suas origens e colocando-os em diálogo com as diversas imagens da cultura brasileira.

Música, circo, teatro, televisão funcionam como base para a estética do filme, que nos mostra o percurso de uma trupe intrépida, composta por quatro saltimbancos que viajam pelas estradas longínquas do país, a bordo de um caminhão transportando uma espécie de teatro mambembe. Os personagens viajam pelos cantos distanciados dos grandes centros, pelas matas cerradas do país, no norte, nordeste e centro-oeste do Brasil, pelos lugares esquecidos na imensidão do país. Buscam as regiões ainda intocadas pelo ruído da mídia eletrônica, mas encontram por toda a parte as "espinhas de peixe", as antenas de televisão. Não há público possível para o teatro mambembe nos espaços minados pela antenas, pois ali o público prefere assistir televisão. Através das lentes da câmera, a apresentação das culturas locais ganha outros matizes.

Há cenas que levam a refletir sobre as visões barrocas do Brasil: os índios amazônicos, em regiões longínquas, mostram-se, ao natural, curtindo rock e coca-cola; nas festas populares das cidades fronteiriças, a música típica é substituída pela música das discotecas; as pessoas

recusam assistir os números do circo, do mágico e da bailarina, preferindo assistir "*Dancing Days*", sucesso novelístico da época²⁷. A obra mostra o Brasil no plural, ou seja, um país diferente daquele mostrado nas telenovelas.

Em entrevista sobre *Bye Bye Brasil*, à época de seu lançamento em vídeo (em meados da década de 1980), Diegues fala dos motivos centrais que o levariam a pensar o filme: "Eu estava fazendo um filme sobre religiões populares na Amazônia [...] entrei em contato com aquela realidade [...] e percebi que o Brasil vivia muitos tempos, e que aquilo estava mudando."²⁸

Essa identificação das diferentes temporalidades que marcavam (e marcam) o espaço físico do país, como um traço típico de brasilidade, é a marca de um pensamento de cinema que reitera o desejo por uma imagem-síntese, calcada na procura de uma identidade capaz de se tornar um objeto de ligação, um modo de ser Brasil, heterogêneo.

Essa questão da diversificação cultural aparece como o desejo ainda de uma integração nacional cômoda, capaz de esmorecer as recorrentes relações sócio-culturais do vasto território.

É mostrado o país da década de 1970, que, por meio do projeto de modernização implementado pelos militares, tentar emergir como uma sociedade adaptada ao processo de modernização. O que vemos é um país de traços caboclos, índios e negros que absorve as sobras do moderno.

Traços culturais emergentes se sobrepõem às culturas e costumes locais. O Brasil que constrói a Transamazônica é o mesmo que deixa à margem populações inteiras. Cacá Diegues "desbrava" o Brasil como os brasilianistas (estudiosos de assuntos brasileiros) de outrora e mostra uma população marginalizada pelos interesses políticos do país que tenta se manter

²⁷ PAIVA, Cláudio Cardoso de. Departamento de Jornalismo da UFPB <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=cardoso-claudio-hollywood-dancing-days.html> Acessado em 03 mar. 2006.

²⁸ <www.sitedecinema.com.br> Acessado em 20 dez. 2005.

entre a cultura tradicional – transmitida por seus antepassados – e a modernidade, que como um bandeirante penetra nos mais longínquos recantos do Brasil. O filme é uma forma contemporânea de denunciar o Brasil que desconhecemos. E é essa população considerada descompromissada que precisa vir à tona, ser redescoberta pelos letrados que constroem a história oficial, como a população autenticamente brasileira.

É a época em que a televisão e a indústria de massa se generalizam, “ameaçando” as procissões, os costumes do Norte-nordeste, os artistas do meio da estrada e o cinema.

Nota-se o otimismo e a esperança do brasileiro, devidos ao incentivo e expansão do Norte e Centro do país, desde os anos inaugurais da nova capital, Brasília, à construção da Transamazônica. Esses lugares são vistos como verdadeiros lugares de salvação para todos os desempregados e sem esperança. Um equívoco. Poucos eram os que conseguiam escapar da prostituição e do trabalho escravo das grandes empresas multinacionais que ali vinham se instalar.

Entre aviões, antenas de TVs e a pobreza dos espectadores, a Caravana vai resistindo e se adaptando, através da malandragem dos personagens, as mutações da realidade nacional.

Podemos observar a ironia dos personagens em utilizar de influências do “estrangeiro”, assim como o diretor usa daquela sobre os filmes hollywoodianos: a expressão “Caravana Rolidei”, escrita assim literalmente, e a neve artificial nas apresentações, buscando a atenção e fascínio do público na busca de uma realidade brasileira, na condição de determinados grupos sociais em meio ao processo transitório, à industrialização, à busca de uma democracia.

Na segunda metade do filme, a trupe se encontra com um grupo de índios, meio que isolados do processo industrial em decorrência no Amazonas, e um daqueles pergunta como anda o país. Resposta irônica à inútil tentativa oficial de um Brasil homogêneo.

O personagem de Lorde Cigano aparece como a figura de um empreendedor isolado, percorrendo caminhos de pouca visibilidade e acesso por parte do Estado, longe da civilização cosmopolita. A trupe lembra os piratas da obra de Daniel Defoe²⁹, onde a felicidade era aventura em si, cuja ingênua euforia da conquista se contrasta com os interesses da burguesia, no caso do Brasil, do empresariado capitalista. A indiferença das elites leva a uma desconfiança em nós mesmos, irônicos em uma sociedade sem oportunidades.

Na construção dos personagens, a rusticidade é marcante, excetuando o personagem de José Wilker. São quase todos de poucas palavras, e portadores de emoções um tanto repetitivas e restritas, com uma relação em seu trabalho um pouco sem revitalização e criatividade, e de uma representação teatral até mesmo sem carisma, exemplificado nos trejeitos mecânicos do mágico ao realizar seus atos e o cuspidor de fogo na tarefa que lhe cabe. Uma representação da falta de esperança e futuro de grupos marginais em meio ao desenvolvimento industrial e urbano.

É possível observar um paralelo do filme à obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade – e também ao filme homônimo, de Joaquim Pedro de Andrade, em 1969 – um anti-herói multifacetado, em meio a exemplos heróicos sem fundamento, distantes de suas realidades.

Bye Bye Brazil abre uma discussão sobre a uniformização da sociedade através do mercado de consumo. A difusão dos meios de comunicação de massa em detrimento à diversidade cultural de um país de dimensões continentais, de formação social bastante estratificada e de diferenças econômicas acentuadas. Traz uma discussão sobre a própria sociedade, esta, estabelecendo-se em um processo democrático, só que mais consumista e menos reflexiva.

²⁹ Escritor, autor de *Robinson Crusoe* (1719).

4 ELES NÃO USAM BLACK – TIE.



Eles Não Usam Black Tie, filme dirigido por Leon Hirszman, em 1981, foi adaptado a partir da peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri para o teatro, em 1958³⁰, onde este se baseou na periferia carioca para desenvolver seus personagens: operários e mulheres de operários, no espaço das favelas. O autor Guarnieri privilegiava o operário cansado, o verdadeiro morador do barraco, em detrimento à imagem do malandro irreverente, do samba e do carnaval. A beleza existia nos barracos fincados nos morros, destacando a dramaticidade desta realidade. No filme de 1981, a história se passa numa vila operária da periferia de São Paulo.

Gianfrancesco Guarnieri vem de uma geração de jovens atores e dramaturgos que surge na década de 1950 com o desejo de conferir ao teatro uma dimensão maior do que uma opção de lazer para a elite, e elegendo uma dramaturgia e a busca de um estilo de interpretação puramente brasileiro. Propuseram uma ruptura com a Bossa Nova e a prática de idéias do Modernismo da década de 1920 – prática defendida pelo Tropicalismo³¹ da década de 1960 -, tendo como líderes Caetano Veloso e Gilberto Gil. A peça é transportada para o início da década de 1980, período de efervescência dos movimentos grevistas do operariado paulista, no filme de Hirszman.

O título da obra mostra uma crítica à sociedade carioca inserida na relação com os estados Unidos, na supervalorização do ambiente *high-society* (alta-sociedade), na importância exagerada aos grã-finos de “black-tie”.

Eles Não Usam Black-Tie: são os periféricos, os trabalhadores de condição simples em meio aos privilégios dos poderosos num mundo industrializado, trazido então para o filme de

³⁰ ANDRADE, Paula Valéria. escritora e diretora de arte.

<<http://www.blocosonline.com.br/teatro/TMundi/tmundi007.php>> Acessado em 29 abr. 2006.

³¹ <http://www.artesbr.hpg.ig.com.br/Educacao/11/interna_hpg12.html> Acessado em 05 mai. 2006.

Hirszman, no processo de redemocratização sofrido pelo Brasil no início da década de 1980 e de seus conflitos sindicais (movimentos grevistas) e familiares (condições sociais desiguais).

A obra enfoca um abrangente e minucioso corte sociológico do quadro conjuntural dos lares de duas famílias operárias, o relacionamento amoroso entre representantes de ambos, todo o universo familiar de dificuldades e carências e as convivências entre marido, mulher e filhos. *Eles Não Usam Black-Tie* é um filme que busca a reflexão da sociedade de então, a captação e fixação da realidade através dos acontecimentos de forma mais natural possível, em estilo de documentário. Segundo o diretor Leon Hirszman, “(o filme) pode ser facilmente alcançado pelo espectador, é o reencontro do cinema político com a emoção popular.”³²

Tião (Carlos Alberto Riccelli), jovem operário, namora Maria (Bete Mendes), colega de fábrica. Quando toma conhecimento de que ela está grávida, resolve marcar o casamento. Mas as dificuldades financeiras do casal são imensas: a empresa que ele trabalha entre em greve, e resolve furar o movimento para garantir o seu emprego. Nisso eclode uma greve, onde o pai de Tião é um líder grevista (Otávio, interpretado por Gianfrancesco Guarnieri) já preso anteriormente pela ditadura militar.

O jovem operário se estabelece como um protagonista anti-herói à medida que não comparece à greve menos por covardia e mais por convicção, já que a greve era a defesa de um direito que ele não quer usar, temendo perder o emprego, o que dificultaria seu casamento com Maria (Bete Mendes), que estava grávida.

O filme traça um panorama do cotidiano de grupos sociais periféricos no Brasil (operários) e aponta o abismo social existente entre periferia e burguesia nos grandes centros brasileiros (a obra especifica em São Paulo), fazendo crer que esta distância tinha mais a ver com caráter (ou a falta dele) do que com fatalismo socioeconômico.

³² Entrevista: Leon Hirszman. *Revista Veja*, n.1681, 1981, p. 05. 23 set. 1981

Esta característica do filme refere-se ao movimento neo-realista do cinema italiano no pós – II Guerra Mundial, caracterizado pelo engajamento político e pela posição antifascista, e rejeita as produções de entretenimento nos moldes das realizadas em Hollywood.

Eles Não Usam Black-Tie se deixa conduzir intensamente pela mensagem original da obra de Guarnieri: Uma crítica mordaz à sociedade urbana, onde a greve é o seu tema ostensivo, uma greve operária, de reivindicação por melhores salários, que acaba por separar pai e filho. O pai, revolucionário consciente de seus fins, forte da força de sua classe, é um dos líderes do movimento. O filho, criado por circunstâncias e ambientes diversos, pensa em primeiro lugar no próprio futuro. Corajoso quando se trata de enfrentar os homens – e o fato mesmo de furar deliberadamente a greve põe isso em evidência – o seu medo é o de outra natureza: o grande medo de nossa sociedade moderna, o medo de ser pobre. Jovem, nas vésperas de se casar, com mulher e filho em perspectiva, só tem um cuidado: fugir de sua condição operária, melhorar de vida, ascender socialmente, fortalecer sua individualidade, seu espaço privado.

A obra, com seus conflitos e contradições, é a recuperação do espaço de participação política, o aumento do desemprego, o achatamento salarial, o autoritarismo dentro das fábricas, a revolta dos trabalhadores, da preservação do núcleo familiar.

É a experiência de pessoas que viveram a década de 1970, a repressão, a tortura, que adquiriu a consciência de que, para mudar, é preciso organizar-se e pensar coletivamente. Vale destacar a contestação política escrita pelo autor da obra original para o teatro, Gianfrancesco Guarnieri, com então 21 anos, militante do movimento estudantil paulista da década de 1950³³.

Para o diretor, “*Black-Tie* é o resultado de um sentimento e de uma reflexão sobre o momento brasileiro. É claro que se tornou possível por causa desse momento.”³⁴ Este se

³³ <<http://www.blocosonline.com.br/teatro/TMundi/tmundi007.php>> Acessado em 10 jan. 2006.

³⁴ Entrevista: Leon Hirszman. *Revista Veja*, p. 06.

refere à abertura política, a anistia, ao processo democrático se delineando em detrimento ao enfraquecimento das bases ditatoriais, à própria liberdade de expressão e dos movimentos culturais, do cinema nacional em associação com a EMBRAFILME.

A construção do filme emerge das “condições de discussão existentes no próprio país, onde a sociedade passa a participar mais ativamente da vida política – e isso influencia os artistas. Além disso, hoje existe mais confiança, menos medo. Isso diminui a autocensura.”³⁵

No personagem de Otávio, observa-se que sua consciência está apoiada na força do ser humano enquanto componente de um grupo, cujas possibilidades de transformar a sociedade injusta que habita são máximas. Uma idéia contrária a do filho, cujo individualismo é o fator preponderante de suas ações, ou seja, segundo o rapaz, a possibilidade de uma ascensão social só seria viável quando o próprio indivíduo caminhasse solitariamente em busca de melhores oportunidades de vida, enxergando prioritariamente o seu próprio universo e não o coletivo. São posições antagônicas entre pai e filho, a força individual em detrimento à força coletiva.

Segundo a peça teatral de Guarnieri, aquele que caminha sozinho, não consciente na força do grupo, está sujeito à solidão e ao abandono: isso fica evidente no texto quando o filho foi desprezado pela família, amigos e pela própria noiva, após ter traído a greve.

O autor justifica que a postura do rapaz, ser indiferente aos problemas sociais, está baseada na educação que recebera fora de casa, ou seja, o fato dele ter sido criado longe da família e da realidade a que esta pertence garantiu-lhe uma outra consciência. Tião acha que a política sindical é a causa da miséria da família e tem seus interesses voltados para o interesse materialista, o seu próprio bem-estar, seu casamento. Maria, sua apaixonada noiva, sonha com o filho que vão ter, mas tem uma visão do mundo mais ampla que Tião, pois o pai daquela, desempregado, acaba de ser morto em um assalto e é cada vez maior a revolta de Maria contra

³⁵ Entrevista: Leon Hirszman. *Revista Veja*, p. 06.

a injustiça social. Romana (Fernanda Montenegro), mulher de Otávio, sofrida, teme que uma nova prisão do marido lhe venha destruir o lar.

São grandes os conflitos: o pai lidera um movimento grevista que o filho fura. Maria quase perde o bebê fugindo da polícia na porta da fábrica e se decepciona com a atitude do noivo, a família se desintegra. Tião é obrigado a sair de casa, expulso por Otávio. Maria segue sozinha seu rumo: para ela é importante que o filho acredite na luta pela igualdade de todos. Romana, que já fez sua opção definitiva pelo marido, mais uma vez lhe oferece apoio para sempre. A greve termina, um dos líderes é assassinado, mas há em todos a esperança de dias melhores.

A obra representa uma consciência do mundo em que vive, por vezes, apresenta uma visão romanceada dos movimentos grevistas, na qual o comunitarismo e a união dos seus integrantes podem parecer ilusórios, mas constitui uma visão do autor sobre a possibilidade de um mundo mais humano, consciente e verdadeiramente social, que se contrapõe ao individualismo tão comum na nossa sociedade contemporânea. É aqui que o filme de Leon Hirszman capta a essência da obra de Guarnieri: o trabalho coletivo, a ideologia em prol de uma maioria, a união de indivíduos no meio privado e urbano buscando conquistar a justiça social, em detrimento ao individualismo e aos interesses particulares, independente da condição social.

A luta de Otávio (Guarnieri) é a busca por uma harmonia, um equilíbrio entre o trabalho e a família. Ele viveu o regime ditatorial anterior, onde atualmente – fim da década de 1970 – presencia as contradições desta nova ordem social – o processo democrático – e suas contradições: austeridade das empresas e indústrias em detrimento à modernidade que se desenvolve, como a profusão de elementos de uso individual, os eletrodomésticos,

cosméticos, vestuários, o crescimento da corrupção, do atraso político-social e do fim das perseguições políticas³⁶.

O personagem acredita em valores que transcendem a política, o Estado – até por ter sido perseguido e preso pelo regime anterior –, mas acredita na dignidade humana, no papel do homem em sua comunidade, na preservação da família. Ele simboliza o homem comum de classe média baixa que luta por manter sua dignidade em um período de transição ao regime democrático que traz aqui o fortalecimento das esferas individuais.

O filme de Hirszman adapta a peça de Guarnieri – da década de 1950 – à contemporaneidade para o início da década de 1980, onde é possível observar semelhanças entre as épocas: as diferenças sociais, o sentimento de exclusão e desrespeito ao trabalhador, às injustiças sofridas pelos trabalhadores e humildes, o núcleo familiar buscando manter seus valores, a busca pela cidadania.

Na época da produção e posterior exibição deste filme, o país estava sofrendo um processo de abertura democrática, onde os sindicatos trabalhistas se fortaleceram e fizeram ressurgir as primeiras greves de operários contra a redução dos salários. Dentre estas manifestações, destacam-se as greves dos operários metalúrgicos de São Bernardo do Campo em São Paulo, sob a liderança sindical de Luís Inácio Lula da Silva, posteriormente líder do Partido dos Trabalhadores (PT).

O processo de redemocratização neste início ainda não exclui as repressões do quase extinto regime militar, como é mostrado no filme quanto ao conflito com as greves trabalhistas. É nítido na obra como os personagens sofrem dificuldades por uma liberdade expressão: os protestos na esfera pública – o desemprego –, e na esfera privada – o difícil diálogo entre pai e filho em detrimento das dificuldades financeiras –, mostrando que o processo e o exercício da democracia ainda estavam longe de serem efetivos. Otávio teme

³⁶ NOVAIS, Fernando. *História da Vida privada no Brasil*, p. 551.

pela volta ditadura, da repressão social, das condições de vida precárias, daí o forte embate com seu filho ausente da situação.

O personagem Tião é um exemplo de negação a qualquer pensamento em prol de um grupo. Foi criado pelos padrinhos de classe média enquanto seu pai (Otávio) estava na cadeia. Enquanto este é solidário com os outros de sua comunidade – trabalhadores, família – o filho é individualista e só pensa em sua própria condição.

O processo democrático deste fim da década de 1970 vem acompanhado da extinção das bases ditatoriais, e o indivíduo busca fortalecer-se no âmbito privado, em seu regozijo próprio. As novas gerações de então não vêem motivos para contestações: o conforto financeiro particular é o bastante. O fortalecimento da esfera privada leva à incapacidade de leitura da sociedade como um todo por parte de seus membros.

O que fica claro na obra, a partir de sua leitura, é que não há condenação ao crescimento individual, social, mas que ser alheio aos problemas de sua comunidade, de seu meio, da política e das diferenças sociais do país é um atraso intelectual, social, humanitário. O indivíduo, de certo modo, perde seu propósito em um grupo e/ou comunidade.

Na cena final de *Eles Não Usam Black Tie*, o casal interpretado por Gianfrancesco Guarnieri e Fernanda Montenegro celebra seu amor e cumplicidade de anos de vida em comum, reconfortando-se de suas dores e frustrações, no ato de catar feijão juntos na cozinha, típica leitura/imagem do cotidiano de um casal brasileiro de baixa ou média classe que batalha pela sobrevivência.

É importante destacar a presença das mulheres no filme. Maria é a mulher que participa da política, diferente de algumas interpretações que deixam o personagem feminino fora desta escala de poder. Ela luta na greve e tem seus próprios ideais, nunca submissa ao homem. Romana, a dona de casa parece-nos uma mulher que dá a última palavra no recinto do lar – quase literalmente uma mulher romana, uma matrona, rainha absoluta da casa,

quando manda o marido ir dormir pra trabalhar cedo, pois já tinha bebido bastante, e este prontamente a obedece; “(...) além do que podemos observar a força dela quando Otávio é preso e ela simplesmente vai ao DOPS e consegue libertá-lo”.³⁷

A presença da mulher, quase sempre marginalizada na história – e também no cinema – é marcante, sendo capaz de atuar em igualdade com o homem, de ser consciente da situação social em que vive, e ser capaz de refletir e agir.

Leon Hirszman é consciente em sua obra que, apesar do advento da democracia, do enfraquecimento da censura, o cinema, enquanto órgão cultural de difusão de elementos que constituem uma sociedade de forma, ainda não atingiu o grau de desenvolvimento em compatibilidade com a própria modernidade sofrida no país:

No Brasil tudo foi tardio: a universidade foi tardia, a imprensa foi tardia, a indústria foi tardia. Em uma situação como essa, a cultura brasileira sofre um atraso crônico, é retardatária como não poderia deixar de ser. Assim, o cinema é uma indústria ainda não realizada no Brasil, ainda não implementada. Por outro lado, o cinema vive em confronto com uma sociedade de alta tecnologia, da mesma forma que a literatura, o teatro. Nem o cinema, nem o teatro, nem a literatura chegaram ao grau de consolidação industrial e tecnológica atingido, por exemplo, no campo da comunicação eletrônica ou em um setor da indústria cultural, como é a imprensa.³⁸

A modernidade altera profundamente não só os anseios e objetivos no mercado de trabalho, mas também altera de forma intensa o núcleo familiar. Os pais não mais exercem a influência de antes aos seus filhos. O mercado competitivo, o consumo exacerbado, o individualismo rege as necessidades, não propriamente construtivas aos indivíduos, mas aos empresários capitalistas, à mídia.

O que permanece inalterado é a indiferença do Estado, dos órgãos responsáveis à segurança, educação e saúde, aos indivíduos pobres, simples, sem condições de imporem seu

³⁷ LOURENÇO, Jaqueline. Graduada em História na UNICAMP <<http://www.klepsidra.net/klepsidra22/black-tie.htm>> Acessado em 02 maio 2006.

³⁸ Entrevista: Leon Hirszman. *Revista Veja*, p. 08.

direito de cidadania. O processo modernizante ultrapassa, ou melhor, despreza, os direitos e necessidades da cidadania.

CONCLUSÃO

A partir da relação cinema/história, e utilizando a metodologia da História Cultural, foi possível analisar as várias esferas socioculturais que se apresentaram nos filmes em estudo.

Um aspecto relevante entre as obras *Bye Bye Brazil* e *Eles Não Usam Black-Tie* é a posição marginal dos protagonistas na sociedade, tanto a caravana circense como a família e os operários são excluídos de direitos e de incentivos socioculturais, como melhores condições de trabalho, moradia, saúde, educação.

Em *Bye Bye Brazil*, a Caravana Rolidei busca, através das estradas do Brasil, um "lugar ao sol", fugindo do progresso: a televisão, e buscam a sobrevivência por conta própria, vivendo do rendimento de suas apresentações, e em determinados momentos do filme, precisam prostituir-se para manterem-se. Na busca de fugir da homogeneidade provocada pela modernização, findam inseridos nela.

Em *Eles Não Usam Black-Tie*, o personagem de Gianfrancesco Guarnieri é um ex-líder sindical e chefe de uma família humilde, onde luta entre greves operárias e a falta de sensibilidade social de seu filho para manter valores, decência e condições financeiras à sua vida e para seus entes. Ao final do filme o filho indiferente às lutas sociais sai de casa, só, enquanto que o resto da família unem-se na esperança de fortalecerem os laços da família, assim como os direitos da cidadania.

O estudo do cinema, a leitura de filmes, nos possibilita a capacidade de observar elementos que compõe nossa cultura, nossa contemporaneidade, nossas diferenças e preconceitos.

O espaço privado sobrepondo-se ao público, a decadência dos valores coletivos – como a família –, a busca de melhores condições de vida no mundo urbano – como os movimentos grevistas e de combate à opressão – são observados em *Eles Não Usam Black-*

Tie; assim como a busca pela sobrevivência de minorias sociais, de grupos marginais, o mundo rural sendo transformado e condicionado pelo mundo urbano e industrial – a presença da televisão é um símbolo disso – transformando as relações socioculturais entre aqueles no Brasil são observados por sua vez no filme *Bye Bye Brazil*. Estes são alguns dos inúmeros exemplos que podemos captar através do uso da ferramenta do cinema em busca de um entendimento mais profundo e de uma análise mais crítica, observar e buscar diminuir as barreiras das desigualdades de nosso mundo, nossos preconceitos, compreender a nossa contemporaneidade e outras também.

A família é um ponto de interseção entre os dois filmes: em *Bye Bye Brazil*, o personagem Ciço abandona sua família, deixa para trás sua herança do sertão nordestino em busca de uma promessa ilusória de fama, riqueza, mesmo que para isso deixe sua companheira – em meio à prostituição – pelo caminho. No filme *Eles não Usam Black-Tie*, o personagem Tião não respeita os valores coletivos e militantes de seu pai, mais ainda, acredita em valores antagônicos a aqueles: o que a vida material e a ascensão social podem oferecer.

Alguns aspectos da modernidade, como o conforto material e individual, a sedução de necessidades ilusórias por parte da mídia, principalmente da TV, das revistas, dos shoppings, mostram elementos fundamentais na mudança de estrutura do núcleo familiar e dos brasileiros em geral.

As obras são imediatamente posteriores ao governo Médici (1969-1974), governo este de grande intensidade nas práticas ditatoriais, como o decreto AI-5 (1969) em plena atividade. Por isso, é possível observar elementos que manifestam esta repressão tão recente: o empregador autoritário na Amazônia e de comportamento agressivo em *Bye Bye Brazil*, e a visão distante e fria – e também repressora – dos grandes industriários metalúrgicos em *Eles Não Usam Black-Tie* aos seus empregados.



É interessante observar o engajamento da população brasileira letrada na década anterior, a de 1960: eram contestadores, reivindicadores de melhores condições de vida, lutavam contra a repressão em prol do coletivo, da sociedade. Na década posterior, a de 1970, e em transição com a década de 1980, aproximando-se do regime democrático, observamos que a melhor qualidade de vida do trabalhador de classe média havia melhorado, em função da expansão das indústrias de bens de consumo, assim como da facilidade de créditos, trazendo a aquisição de eletrodomésticos, automóveis e casas, Isso dava ao brasileiro a sensação de progresso, liberdade, conforto pessoal, a esfera privada estava se consolidando. Eram apenas alternativas para amenizar a falta de liberdade plena.

O movimento das Diretas Já foi um dos últimos momentos realmente contestadores da época. A aquisição de bens materiais e de confortos privados levou boa parte dos trabalhadores brasileiros de classe média a uma letargia social, cultural e política.

Mas para a maioria da população, pobre e carente de condições de exercer a cidadania, a situação econômica refletia brutalmente em desemprego, miséria, violência, condições subumanas de saneamento. A escassez de trabalho tornou o êxodo aos estados mais desenvolvidos uma prática crescente neste período. A classe média também sofria com as conseqüências desta economia, a inflação agia diretamente na aquisição dos consumidores.

A democracia, seus regozijos que trouxeram tantos confortos materiais e fortalecimento das individualidades – como a competição no mercado de trabalho – forma uma idéia contemporânea do trabalho como meio de obtenção do conforto material. A própria formação da família se divide em aspirações ao futuro, e não mais às lembranças e valores do passado. A aspiração individual se sobrepõe às tradições pela busca incessante ao consumo, mas a casa, o apartamento, o local de moradia, ainda é o centro da existência social³⁹.

³⁹ NOVAIS, Fernando. *História da Vida privada no Brasil*, p. 605.

O que se conclui neste período é que o Brasil caracterizava-se por uma extrema desigualdade social. A democracia estava prevalecendo, mas só na aparência, as elites tinham acesso a esse novo regime, e se mostravam autoritários e indiferentes a aquelas desigualdades. O conceito de democracia restringiu-se ao plano jurídico. O direito ao voto era pleno, mas para exercer na prática que todos são iguais perante a lei e dos direitos iguais a todos os cidadãos, era preciso ter privilégios para tal. A democracia não chegou ao cotidiano do povo. O acesso ao saber, condições de trabalho, saúde, de conforto, de uma vida digna não foram administrados aos menos abastados e pobres.

Torna-se nítido, de um lado, a elite orientadora de um padrão de vida de primeiro mundo e usufruindo plenamente os direitos democráticos, e do outro lado, um enorme contingente de subnutridos, de miseráveis abaixo da condição de cidadãos. Pessoas que vivem diariamente com a fome, o sofrimento, a violências e as doenças. São evitados, desprezados, como se fossem responsáveis por sua condição. A pobreza gera mais pobreza, e o preconceito gera mais preconceito.

O crescimento acelerado dos sem-terra, dos meninos de rua, das favelas, do tráfico, do crime organizado, dos mendigos urbanos, dos analfabetos, mostra que o processo democrático se deu a quem tinha condições de consumo, condições financeiras de por seus filhos em escolas particulares, de ter condições médicas dignas, de ter seus direitos respeitados.

O individualismo se fortalece e prevalece, a vida inserida numa competição selvagem, implacável, de consumismo exacerbado, do narcisismo, na homogeneização, na presença intensa da TV mudando – e moldando – valores caracteriza esta sociedade que forma no início da década de 1980. Segundo Jair Ferreira:

O consumo e atuação no cotidiano são os únicos horizontes oferecidos pelo sistema. Nesse contexto, surge o neo-individualismo pós-moderno, no qual o sujeito vive sem projetos, sem ideais, a não ser cultivar sua auto-imagem e buscar a satisfação aqui e

agora. Narcisista e vazio, desenvolto e apático, ele está no centro da crise de valores pós-moderna.⁴⁰

Os dois filmes trabalhados mostram elementos do Brasil na época de 1979 a 1981, elementos ditatoriais se extinguindo e democráticos se formando. O preconceito social é uma imagem forte e presente neles. O cinema oferece imagens a serem analisadas no âmbito social e econômico, e com o auxílio do estudo da história é possível observar as esferas de realidade que se mostram, dentro e fora das telas.

⁴⁰ SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 30.

BIBLIOGRAFIA

- ARQUIVO Nacional (Brasil). **Os presidentes e a República: Deodoro da Fonseca a Luiz Inácio Lula da Silva**. 2. ed. Rio de Janeiro: O Arquivo, 2003.
- BARROS, José D'Assunção. **O projeto de pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BILHARINHO, Guido. **O Cinema brasileiro dos anos 80**. Uberaba: Instituto Triângulo de Cultura, 2002. (Ensaios de Crítica Cinematográfica).
- BRUM, Argemiro J. **O desenvolvimento econômico brasileiro**. 20. ed. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema: um debate metodológico**. Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, 1992.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 18. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- MOCELIN, Renato. **A história crítica da nação brasileira**. São Paulo: Editora do Brasil, 1987.
- MORAES, Malu (coord.). **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília/Embrafilme, 1986.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)**. São Paulo: Art Editora, 1987. p.399-454.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. República: da belle époque à era do rádio. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: VAINFAS, Ronaldo & CARDOSO, Ciro Flamarion (orgs.). **Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia**. Campinas: Campus, 1997. p. 127-162.

VASCONCELOS, José Gerardo, MAGALHÃES JÚNIOR, Antônio Germano (Orgs.). **Linguagens da história**. Fortaleza: Impreco, 2003.

REVISTAS:

Entrevista: Leon Hirszman. **VEJA**. 1981, n.1687, p.05-08, 23 set. 1981.

SITES:

ANDRADE, Paula Valéria. **TEATRO MUNDI**. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/teatro/TMundi/tmundi007.php>>.

LOURENÇO, Jaqueline, SOUZA, Rafael de Abreu e, DOMINGOS, Simone Tiago. **Usando o Black-Tie: Despindo a obra de Gianfrancesco Guarnieri – O Cinema, o Marxismo e a Escola dos Annales**. Disponível em: <<http://www.klepsidra.net/klepsidra22/black-tie.htm>>.

NÓVOA, Jorge. **Apologia da relação cinema-história**. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>>.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Xica da Silva e a luta simbólica contra a ditadura**. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/04rossin.html>>.

<www.sitedecinema.com.br>

<http://www.artesbr.hpg.ig.com.br/Educacao/11/interna_hpg12.html>

POLESI, Caio Lopes Degelo. **Asfalto sobre o cangaço**. Disponível em:
<<http://cidade.usp.br/educar/2005/cinefilo/textos/asfaltocangaco.html>>

PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Hollywood com filtro no país da abertura**: Uma leitura da telenovela "Dancing Days". Disponível em:
<http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=cardoso-claudio-hollywood-dancing-days.html>