



Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa - PRPG
Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC
Linha de Pesquisa: Culturas Midiáticas Audiovisuais

EVERTON DAVID SANTOS DE SOUZA

**MALANDRAGEM À BRASILEIRA:
O JEITINHO BRASILEIRO NO ROAD MOVIE *BYE BYE BRASIL***

João Pessoa, PB
Agosto de 2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S729m Souza, Everton David Santos de.

Malandragem à brasileira: O jeitinho brasileiro no road movie Bye Bye Brasil / Everton David Santos de Souza. - João Pessoa, 2018.
88 f.

Orientação: Bertrand de Souza Lira.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Identidade. 2. modernidade. 3. malandragem. 4. jeitinho brasileiro. 5. road movie. I. Lira, Bertrand de Souza. II. Título.

UFPB/BC

Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa - PRPG
Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC

EVERTON DAVID SANTOS DE SOUZA

**MALANDRAGEM À BRASILEIRA:
O JEITINHO BRASILEIRO NO ROAD MOVIE *BYE BYE BRASIL***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba, área de concentração Comunicação e Culturas Midiáticas Audiovisuais, como requisito para a obtenção do diploma de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira

EVERTON DAVID SANTOS DE SOUZA

**MALANDRAGEM À BRASILEIRA:
O JEITINHO BRASILEIRO NO ROAD MOVIE *BYE BYE BRASIL***

Aprovado em: 30/08/2018

Banca Examinadora



Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira (Orientador)

Programa de Pós-graduação em Comunicação – UFPB



Prof. Dr. Alberto Ricardo Pessoa (Examinador Interno)

Programa de Pós-graduação em Comunicação - UFPB



Prof.^a Dr.^a Luciana Maria Ribeiro de Oliveira (Examinadora Externa)

Programa de Pós-graduação em Antropologia - UFPB

João Pessoa, PB
Agosto de 2018

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao Deus que encontro na natureza, fonte de toda minha energia e força para superar as dificuldades.

A esta universidade, aos professores do PPGC que me proporcionaram ainda mais conhecimento, em especial aos membros das banca de avaliação, agradeço pelas enormes contribuições.

Aos meus pais e irmãs pelo encorajamento, onde também encontro forças para seguir ainda mais adiante. E ainda, aos amigos que compartilharam desses momentos, bons e ruins e respeitaram muitas das minhas ausências.

Dedico este trabalho a todas
pessoas que lutam contra a depressão e
os distúrbios da ansiedade.

Seja marginal, seja herói

Hélio Oiticica

Nesse negócio de amor dá pra
improvisar, mas sacanagem não,
sacanagem tem que ser muito bem
administrada

Lorde Cigano

RESUMO

Esse estudo discute os aspectos sociais, econômicos e culturais do Brasil, evidenciando o cinema como mídia palco através de suas representações. No percurso, por meio de análise fílmica e narratológica, pautamos o filme *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), traçando uma abordagem sobre cinema brasileiro, um apanhado sobre o gênero *road movie*, bem como uma contextualização histórica do período em que é retratado. Para tanto, a análise foi sendo construída na observação das representações de identidade e nacionalidade baseado em Hall (2006), bem como os aspectos de modernidade segundo Ortiz (1989), tendo como o principal aspecto analisado, as características de malandragem e jeitinho brasileiro, tencionadas no personagem Lorde Cigano e nos seus relacionamentos com os demais personagens. Nesse sentido foi necessário atualizar os estudos sobre o “jeitinho brasileiro”, a partir de DaMatta (1997), Barbosa (1992) entre outros.

Palavras-chave: Identidade; modernidade; malandragem; jeitinho brasileiro e *road movie*

ABSTRACT

This study discusses the social, economic and cultural aspects of Brazil, highlighting the cinema as media stage through its representations. In route, through film analysis and narratological, we choose the film *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), investigating an approach brazilian cinema, a catch on road movie genre, as well as a historical contextualization of the period in which the film is portrayed. For that, an analysis was constructed in the observation of the representations of identity and nationality based on Hall (2006), as well as aspects of modernity according to Ortiz (1989), having as main aspect analyzed, the characteristics of *malandragem* and brazilian way, focused in the character Lorde Cigano and in your relationships with the other characters. In this sense, it was necessary to update the studies on “*jeitinho brasileiro*”, from DaMatta (1997), Barbosa (1992) and others.

Key words: Identity; modernity; *malandragem*; *jeitinho brasileiro*; and road movie

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	11
2.	TROPICÁLIA CINEMA LÓGICO?	14
	<i>2.1 Cinema nacional: das chanchadas ao tropicalismo.....</i>	<i>14</i>
3.	ROAD MOVIE: A TRAJETÓRIA DA DESCOBERTA DE SI.....	26
	<i>3.1 A estrada como personagem e metáfora de jornada</i>	<i>26</i>
	<i>3.2 Recursos estéticos do gênero.....</i>	<i>29</i>
4.	MALANDRAGEM À BRASILEIRA: O JEITINHO BRASILEIRO NO ROAD MOVIE <i>BYE BYE BRASIL</i>.....	33
	<i>4.1 Brasil de velhas novidades: o universo de Bye Bye Brasil.....</i>	<i>33</i>
	<i>4.2 As características sociais do malandro e o jeitinho brasileiro</i>	<i>64</i>
	<i>4.3 O jeitinho brasileiro performando a identidade nacional.....</i>	<i>71</i>
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
6.	REFERÊNCIAS.....	84
7.	ANEXOS.....	88

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - "Tropicália", Hélio Oiticica - Exposição Marginália da Forma, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 2015.....	19
Figura 2 - Emile Hirsch encarna o jovem Christopher McCandless em Into The Wild (Na natureza Selvagem).....	28
Figura 3 - Lorde Cigano realiza “o sonho de todos os brasileiros”, ver a neve	37
Figura 4 - Ciço e Dasdô deixam a região onde vivem para seguir com a Caravana Rolidei	39
Figura 5 – (Sequência sertão-mar, cena 1/4) Diálogo que estabelece a mudança de rota da trupe	41
Figura 6 - (Sequência sertão-mar, cena 2/4) Caos no trânsito, chegada da trupe em Maceió.....	42
Figura 7 - (Sequência sertão-mar, cena 3/4) Poluição no mar das cidades e o processo de industrialização urbano.....	43
Figura 8 - (Sequência sertão-mar, cena 4/4) Caravana Rolidei leva Ciço para realizar seu sonho de conhecer o mar	44
Figura 9 - Um dos símbolos de modernidade em Bye Bye Brasil, antenas “espinhas de peixe”.....	45
Figura 10 - (Sequência sabotagem, cena 1/2) Lorde Cigano e salomé discutem o fracasso do espetáculo	46
Figura 11 - Público hipnotizado pela transmissão da TV em Praça pública.....	48
Figura 12 - Caminhoneiro discursa para Lorde Cigano sobre as "maravilhas da região Norte"	51
Figura 13 – João da Luz fala ao Lorde Cigano da situação da região e o desânimo nos negócios	52
Figura 14 - A caravana desbrava os interiores amazônicos e se deparam com dificuldades	54
Figura 15 - Nascimento de Altamira, filha de Dasdô e Ciço	55
Figura 16 – (Sequência Chegada em Altamira, cena 1/2) Encontro com a tribo indígena de costumes alterados	56
Figura 17 - (Sequência Chegada em Altamira, cena 2/2) desconstruindo a modernidade brasileira.....	57
Figura 18 - Recrutamento de peões para trabalhar na fábrica de papel	59
Figura 19 - Ciço e Dasdô chegam a Brasília e trabalham como caracterizados de nordestinos	61
Figura 20 - Novo caminhão da Caravana Rolidey	63
Figura 21 - Performances de Lorde Cigano por José Wilker	72
Figura 22 - O vidente Lorde Cigano responde as inquietações do público.....	75
Figura 23 - Performance de Ciço por Fábio Júnior	77
Figura 24 - Performances de Andorinha por Príncipe Nabor.....	78
Figura 25 - Performance de Salomé por Betty Farias	80
Figura 26 - Performance de Dasdô por Zaira Zabelli.....	81
Figura 27 - Créditos iniciais de Bye Bye Brasil, influências tropicalista e de pop art.....	88

1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa desenvolve-se a partir da leitura de aspectos sociais, econômicos e culturais brasileiros, evidenciados nas representações através do cinema nacional. *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) retrata um período de grande importância histórica para o país, o cenário social havia sofrido grandes transformações políticas, econômicas, sociais e culturais (ditadura militar, milagre econômico, repressão, censura, contracultura e indústria cultural). Apesar de se tratar de uma obra de ficção, a proposta apresentada pelo diretor destaca fatores como a grande extensão territorial, diversidade natural, cultural e étnica que traduzem a singularidade da formação cultural da sociedade brasileira. Dessa forma, ela é claramente pautada nas representações das concepções de modernidade, identidade e nacionalidade. Tais aspectos são retratados com humor calcado numa crítica social revelado pelas disparidades econômicas regionais.

Como gênero Diegues opta pelo *road movie* (filme de estrada), subgênero cinematográfico que traz como proposta uma narrativa que se desenvolve durante uma viagem. Os personagens centrais que habitam a narrativa são Salomé, Lorde Cigano e Andorinha, respectivamente interpretados por Betty Faria, José Wilker e Príncipe Nabor. Os três são artistas mambembes que cruzam o país de caminhão com a trupe circense caravana Rolidei fazendo espetáculos para o setor mais humilde da população brasileira. No percurso juntam-se a eles o sanfoneiro Ciço (Fábio Jr.) e sua esposa, Dasdô (Zaira Zambelli). O percurso desenhado pelo grupo cruza as regiões Norte e Nordeste até chegar à Brasília, partindo dos interiores brasileiros numa busca por uma terra em que seu entretenimento não estivesse dominado pela popularização da televisão. Enquanto os personagens percorrem seu itinerário, à medida que enfrentam dificuldades, sofrem alterações fundamentais no seu caráter, mudam sua visão sobre o mundo. Nesse sentido, e algo muito comum aos *road movies*, a estrada caracteriza-se como um dos personagens, nesse caso a rodovia BR-230, conhecida como transamazônica, que liga o extremo nordeste brasileiro, Cabedelo na Paraíba até Lábrea no Amazonas, na Região Norte, cortando sete estados brasileiros.

A viagem é, nesses termos, também uma odisseia através dos controversos projetos de desenvolvimento que, por um lado, produziram transformações tão sensíveis na dinâmica do espaço e da sociedade brasileira através do encontro entre contingentes humanos antes separados por grandes distâncias e, por outro manteve bolsões de pobreza e exploração.

Nesse sentido, as tensões são estabelecidas nos encontros entre os brasis dentro do Brasil, e nesse projeto de fazer o Brasil um país grande as diferenças, distinções e múltiplas

formas de vida o habitam. Contudo, em meio às dificuldades de um país que se projeta ao moderno e desenvolvido, as desigualdades se acentuam na formação cultural e na identidade nacional, assim surge a malandragem, astúcia e artimanhas para lidar com as crises, o famoso jeitinho brasileiro.

Mas de que forma o jeitinho brasileiro é performatizado em *Bye Bye Brasil*? De que forma é tencionado a projeção de um país que se lança ao progresso, mas que não se reconhece face à modernidade? A construção teórica a respeito da malandragem corresponde ao Lorde Cigano, ela se estende aos demais personagens? Que artifícios ele utiliza para driblar as dificuldades e garantir a sobrevivência do grupo? Qual o fluxo da dinâmica estabelecido nos relacionamentos da caravana Rolide? São esses alguns dos argumentos que norteiam e impulsionam nossa pesquisa.

Primeiramente esse estudo visa contribuir no campo estético dos estudos cinematográficos, contribuindo para o reflexão enquanto linguagem artística, foi através dele que pudemos identificar um amadurecimento do cinema brasileiro, caracterizado pelo ousado investimento em grandes produções, ainda mais dada a realidade mercadológica que vivia o cinema na época. Em segundo lugar, a discussão para campo dos estudos sociais e pela proposta de compreender o Brasil a partir de seus interstícios, interioridades e pela singular formação cultural.

A perspectiva metodológica que orientou a construção do trabalho se ancora nos métodos de análise fílmica e narratológica, além de revisão bibliográfica. Assim, buscamos reconstruir os componentes da trama cinematográfica através de contextos, narrativas e personagens de modo a deduzir a partir dessa estratégia de leitura, análises que sinalizem para conjunturas e estéticas mais amplas que a própria peça cinematográfica em si. Nesse sentido, a pesquisa teve por base identificar alguns dos aspectos imagéticos na construção das características do “jeitinho brasileiro”, além de investigar e compreender as relações sociais, políticas, econômicas e culturais que influenciam a construção dessa imagem dentro do filme. Logo, nos métodos utilizados foi necessária uma coleta de diálogos, sequências e frames imprescindível na contextualização e interpretação dos dados.

A dissertação está dividida em três seção. Na primeira apresentamos uma contextualização histórica com base nos pensamentos de Tuner (1997), Leite (2005), Lyra (2014) e Paula Neto (2015). O objetivo é alocar e reposicionar o cinema nacional desde seu surgimento, passando pelas chanchadas, a era dos estúdios brasileiros, o cinema novo e marginal, até chegarmos na estética da tropicália, movimento que influência as características visuais de *Bye Bye Brasil*. É ainda elemento constitutivo desta seção, uma

breve apresentação do percurso metodológico utilizado nessa pesquisa, assim fazemos um explanação sobre análise fílmica e narratologia, bem como as etapas de análise.

Na segunda seção, exibimos em dois tópicos um levantamento sobre o *road movie*, gênero esse cuja obra está indexada. Para isso expomos o surgimento, alusões e os recursos e aspectos técnicos, estéticos e discursivos que permeiam os filmes de estrada, além de um contraponto com o movimento tropicalista.

Por fim, na última seção, travamos um diálogo por meio dos aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais, tratados no filme, confabulados através do arcabouço teórico com a análise fílmica. Dessa maneira, oferecemos subsídios para pensar e posicionar criticamente questões como modernidade em Ortiz (1989), êxodo rural e migração em Rigamonte (1996), identidade em Hall (2006), além de elementos indispensáveis para entender o conceito de malandragem e jeitinho brasileiro em DaMatta (1997), Barbosa (1992) e Oliven (2010), pensando analiticamente a performance desse personagem nacional pautado através da representação cinematográfica vivenciada em Lorde Cigano, bem como os seus relacionamentos dentro da trama de *Bye Bye Brasil*.

2. TROPICÁLIA CINEMA LÓGICO?

2.1 *Cinema nacional: das chanchadas ao tropicalismo*

Desde a sua criação, o cinema tem sido um dos maiores fenômenos culturais mundiais. A indústria cinematográfica encanta o grande público e movimenta a economia mundial. De muito cedo o cinema sempre esteve ligado a um entretenimento de massa ou às camadas mais populares. Assim, com o cinema proporcionol à população um bem cultural artístico, antes de exclusividade das elites.

A história do cinema e dos modos pelos quais tem sido estudado já foi escrita sob várias perspectivas: como narrativa dos principais filmes, estrelas e diretores; como história de uma tecnologia sempre em evolução e de ilusões cada vez mais realistas; como história industrial de Hollywood e das corporações multinacionais que a sucederam; como história cultural, na qual o cinema é visto como reflexo ou indicador dos movimentos da cultura popular do século XX. (TURNER, 1997, p. 11).

Como colocado por Turner, é possível estudar o cinema sob diversas vertentes, mas abordaremos nesse estudo as perspectivas enquanto aspectos culturais e sociais, para isso, observaremos alguns contextos históricos, particularmente no período compreendido entre o surgimento do gênero chanchada 1930 até a atmosfera da Tropicália na década de 1970.

Os primeiros passos do cinema no Brasil foram caracterizados pela realização do filme em detrimento a sua distribuição e exibição. Dessa forma, a história do cinema nacional é marcada estruturalmente por uma emergência, além da dificuldade de lidar com o desenvolvimento da indústria cinematográfica estrangeira, principalmente com as produções norte-americanas. (LEITE, 2005).

A partir da década de 1930 o cinema brasileiro começou apostar no cinema musical e carnavalesco. “Tais filmes tinham como influência o teatro de revista, o rádio, o circo e diversos outros elementos sem prestígio cultural, repetindo fórmulas de sucesso comprovado e buscando estabelecer uma política baseada no estrelismo, como acontecia nos Estados Unidos”. (PAULA NETO, 2015, p. 04). As salas de exibição no Brasil se caracterizam por traduzir um ambiente de espetáculo de caráter popularesco, o espectadores ria alto, comia, bebia e se acariciavam, enquanto nas projeções as comédias satirizavam a cultura erudita. Dessa forma, o espírito da chanchada locou-se no Brasil desde as primeiras produções brasileiras que se destinavam a entreter o público vindo do circo e teatro. Assim, adotando o nome de chanchada, o gênero serviria a um cinema em que tudo se faz sobre o desejo de se entreter o público e não como objetivo de educá-lo ou instruí-lo, o objetivo principal é

divertir, como observa Lyra:

Os espectadores das chanchadas ansiavam por filmes populares e alegres, sem se importar que fossem ou não profissionalmente bem acabados ou que contivessem refinadas mensagens. Não é coincidência que o desprezo de um certo tipo de intelectualidade pelas chanchadas seja mesmo que as elites culturais, por um longo tempo, mantiveram a respeito do entretenimento das massas. Afinal, um dos dogmas da cultura erudita era que a arte exigia esforço para ser apreciada, sobretudo esforço intelectual, mas que entretenimento não fazia exigência alguma ao intelecto (LYRA, 2014, p. 15).

Nesse clima de otimismo da produção nacional, surge em 1941, a Atlântida Cinematográfica, principal produtora do gênero chanchada. O estúdio cinematográfico que durou até meados de 1962 foi o responsável pela produção de mais de 60 filmes de ficção e 20 cinejornais, “Com o nome de Atlântida Empresa Cinematográfica Brasil S.A, pretendia ser uma fonte de produção de filmes brasileiros que ao lado do apuro técnico exibissem o conceito de identidade cultural do país”. (LYRA, 2014, p. 22).

No contexto da Segunda Guerra Mundial e da expansão do cinema americano, e também da popularização da televisão nos Estados Unidos, o Brasil enxergou a possibilidade de crescer sua produção nacional. Assim surgem os estúdios Vera Cruz, Maristela, Kino, Multifilmes, Brasil e a Cinedistri. Alguns autores como Lyra (2014), Paula Neto (2015) e Leite (2005) acreditam que as chanchadas representam um momento do cinema nacional em que mais as produções tiveram “próximas de um espírito de brasilidade”, além de uma época mercadologicamente bem sucedida. O que era proposto nos filmes dessa época seria a valorização da cultura nacional, dessa forma encontramos duas estruturas de produção, a mercadológica e ideológica, que se alternavam.

Com objetivo de elevar tecnicamente a produção nacional, a Vera Cruz contratou profissionais hollywoodianos e europeus na tentativa de conseguir mão de obra especializada. A Vera Cruz tinha como finalidade produzir o oposto da Atlântida que “levava para as telas um país mulato, atrasado e festivo que não correspondia às aspirações estéticas e culturais da elite.”. (LEITE, 2005, p. 78). Esse contato com profissionais estrangeiros ocasionou alterações na dinâmica da produção nacional:

As chanchadas, inclusive, passaram por transformações até em sua própria estrutura durante a década de 1950: muitos dos filmes pertencentes ao gênero, que tinham como principal elemento o caráter musical, deixaram de lado este aspecto e se focaram unicamente na comédia, seja paródica, satírica ou outra, deixando cada vez mais de lado a sua dependência dos temas carnavalescos e do sucesso dos artistas de rádio. (PAULA NETO, 2015, p. 6).

Mas para os críticos da época, o processo de modernização que o Brasil passava em meados do fim da Segunda Guerra Mundial transformou as chanchadas em obras antiquadas e fora da órbita do discurso desenvolvimentista por qual passava a sociedade brasileira. Por representar a margem daquele processo de modernização, as chanchadas acabavam tidas como o Brasil que deveria ser “superado”, dada suas características “arcaicas, provincianas e tradicionais”. (PAULA NETO, 2015). E é nessa perspectiva crítica social e intelectualizada que o cinema nacional sofreria novas transformações após o cenário de declínio dos estúdios brasileiros.

Posteriormente a Segunda Guerra Mundial, em meados da década de 1950, a Europa estava vivenciando um momento social de contestação política e cultural, os debates e questionamentos sociais serviram para inspirar cineastas, criando movimentos e obras que como cerne pulsava as questões de âmbitos sociais, caso do Neo-realismo na Itália e *Nouvelle vague* na França, e mais tarde os norte-americanos encontrariam no movimento da Contracultura ideais com a mesma proximidade.

Com intuito de se opor às pretensões de estabelecer no país um modelo de cinema industrial baseado no estilo norte-americano, surgem no Brasil na década de 1950 reflexões claras e sistemáticas com objetivo de criar um cinema mais independente esteticamente e também comercialmente. (LEITE, 2005). Dada essa realidade, a produção artística engajada ganha força a partir da década de 1960, nessa época houve uma mobilização que buscava a afirmação sobre o que era nacional e popular, essa investigação revelou uma compreensão de uma identidade nacional. Nesse sentido, a produção artística nacional se voltava para engajamento político. A atividade cinematográfica não ficou de fora desse processo, e o movimento Cinema Novo encabeçou a discussão sobre o “ser brasileiro”. (RODRIGUES, 2007).

O cinema nacional esteve comprometido na busca pela sua particularidade, e não foi diferente no período denominado de Cinema Novo. Esse movimento alterou as formas de se fazer cinema no país. Influenciado pelo Neo-realismo e a *Nouvelle vague*, os cineastas adotaram a rua como cenário, abandonaram o tripé e passaram a usar a câmera na mão, utilizar poucos recursos técnicos de luz e apresentar não atores, além de expor propostas originais. O sucesso do Neo-realismo está ligado, principalmente ao fato de levar para as telas um cinema mais real, próximo do cotidiano das pessoas, assim, os atores não eram profissionais, anônimos figurantes preenchiam as cenas, não haviam cenários montados e os roteiros discutiam dramas e tragédias, injustiça social e a falta de solidariedade. Como

paisagem, apresentava uma Europa devastada do pós-Guerra.

Nesse sentido, o Neo-realismo foi a principal inspiração para o Brasil que passava por redefinições após o declínio dos seus estúdios. As ideias inovadoras das produções europeias davam suporte para o fazer cinema no país, sempre ligado a elaboração de propostas econômicas. Assim, os cineastas incorporavam um certo tipo de “consciência nacional”, as ruas e os atores sociais serviram como a essência dessa brasilidade. Dentro desse contexto é referência de produções da época *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1959), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1961) e ainda, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), nesse filme Rocha discute a trajetória sertaneja em busca de um paraíso representado pelo alcance do mar, menção que contribui a reflexão do movimento cinema-novista:

De fato, o Cinema Novo contribuiu decisivamente para revigorar as atividades cinematográficas no país. Além de deixar como herança uma lista de filmes de qualidade reconhecida internacionalmente, contribuiu para a emergência de uma geração de cineastas que realizaram produções marcantes, todos vinculados, direta ou indiretamente, às propostas contidas no movimento, tais como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni, Leon Hirszman, Valter Lima Jr. e Arnaldo Jabor, entre outros. (LEITE, 2005, p. 96).

As produções do Cinema Novo continham perspectivas audaciosas, os diretores investiram numa linha marginal. Realizados por produtoras de pequeno porte, os filmes exibidos em poucas salas, seguindo a lógica de produção do cinema brasileiro desde seu princípio. Mas, após 1964, a realidade do cinema-novista passa por alterações dada a instauração do golpe militar, entretanto o movimento continuou com seus interesses e ideais, embora o regime de censura e algumas manobras de abertura política colaborariam com o enfraquecimento. No governo de Geisel e já na época de produção de *Bye Bye Brasil*, os ideais românticos do movimento cinema-novista tornaram-se menos revolucionárias devido à abertura política do governo e a criação da Embrafilme¹, distribuidora de *Bye Bye Brasil*, levando os diretores a colaborar com o órgão do governo federal. Essas estruturas proposta pelo regime militar, no fim da década de 1960, até ofereceu sobrevida ao movimento, porém a nova realidade o foi alterando. Assim, na década de 1970 o balanço que se fez do movimento dizia muito mais sobre as contribuições para a linguagem cinematográfica, do

¹ Desde sua criação até sua extinção, no início dos anos 1990, a Embrafilme se tornou a principal referência da produção cinematográfica do país. A Empresa foi idealizada pelo poderoso ministro do regime militar Roberto Campos (LEITE, 2005, p. 111).

que propriamente para uma indústria. (LEITE, 2005)

Embora já sem fôlego, o Cinema Novo encontra uma parcial sobrevida servindo de influência para o movimento tropicalista, que constituiria a base estética para diversas linguagens artísticas entre as décadas de 60 e 70. Como visto anteriormente o, Cinema Novo procurava manter uma busca na compreensão da identidade nacional e uma possível discussão sobre. Conceitos não seguidos à risca pelo tropicalismo, embora presentes na atmosfera do movimento, ainda que os tropicalistas não tenham criado um manifesto para difundir seus ideais. (RODRIGUES, 2014).

O nome tropicalismo nasce nas artes plásticas, derivado de *Tropicália* (figura 01) obra de Hélio Oiticica². O artista cria uma instalação em que reúne num ambiente labiríntico uma composição com obras realizadas entre 1966-1967, agregando plantas, areia, araras, poemas- objetos, um aparelho de televisão e as famosas capas de *Parangolé*. Oiticica descreveu a obra como um ambiente de atmosfera tropical, algo próximo de uma fazenda ou chácara, mas também seu objetivo era criar uma sensação de caminhar pelos morros e favelas, proporcionados pelo percurso de terra e penetração nas dobras ou “quebradas”. A obra foi exibida pela primeira vez em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ.

Tal instalação faz referência a vários aspectos da cultura brasileira, porém colocados em um sistema de caos de significação, onde os elementos dessa “desordem” devem ser rearranjados pelo próprio espectador com suas próprias referências. O projeto ambiental de Hélio Oiticica diagnostica o problema cultural brasileiro, porém não resolve. A instalação de Oiticica utiliza-se da estratégia de misturar para confundir, de colocar juntos elementos culturais que parecem não se relacionar, mas que fazem contrapontos metafóricos com a elementos marcantes da cultura brasileira. Ele organiza seu discurso estético através de uma miscelânea espetacular de plantas tropicais, pássaros, ambientes, tecidos, pedras, sons, etc (RODRIGUES, 2014, p. 05).

² Hélio Oiticica (Rio de Janeiro-RJ 1937 - 1980). Artista performático, pintor e escultor e teórico das artes. Estudou pintura e desenho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em 1954. Participa do Grupo Frente em 1955-1956, em 1959, passa a integrar o Grupo Neoconcreto, onde abandona os trabalhos bidimensionais e cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis. (ENCICLOPÉDIA, 2018).

Figura 1 - "Tropicália", Hélio Oiticica - Exposição Marginália da Forma, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 2015



Foto: Omar Freitas / Agencia RBS

Tropicália é concebida no contexto de produção artística dos anos 1960. Nesse período, os artistas buscavam obras que pudessem explorar questões sensoriais, algo também presente nas pesquisas de Lygia Clark e Lygia Pape, também artistas plásticas. A utilização de signos e símbolos que reproduzem brasilidades não eram à toa, a preocupação de Hélio e outros artistas da época soava como referências claras ao antropofagismo modernista, preocupações do movimento tropicalista e também resquícios de discussões da Semana de Arte Moderna de 1922, “Ambos movimentos buscaram compreender vários pontos da vida cultural brasileira e utilizá-los em procedimentos estéticos específicos para a construção crítica de uma arte que fosse produtiva tanto do ponto de vista artístico como político”. (RODRIGUES, 2014, p. 02).

No livro *Tropicália, alegoria, alegria*, Celso Favaretto (2008), coloca como centro do movimento tropicalista a área musical, ainda que estenda-o e conecte-o com o cinema, teatro, artes plásticas e, curiosamente, a televisão, atribuído pelo autor ao fato do movimento beneficiar-se dos festivais da canção difundidos pela mídia televisiva, assim concretizando e popularizando tais ideais. Os maiores representantes do tropicalismo na música foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, além de Torquato Neto, os Mutantes, Gal Costa e

outros.

Os autores aqui discutidos acreditam que *Tropicália*³ (Caetano Veloso, 1968) é a canção que dá a tônica ao movimento, e que embora não tenha sido escrito um manifesto sobre o movimento, na letra da música encontra-se toda a atmosfera tropicalista, “Nela vemos a utilização de uma mistura, aparentemente desconexa, de várias representações “tipicamente” brasileiras, como a construção de Brasília, a figura de Carmen Miranda, o carnaval, as mulatas, as terras férteis e verdejantes, as águas azuis, os coqueiros, entre outros” (RODRIGUES, 2014, p. 03), e também colocado por Favaretto:

Através do pastiche, parodiam-se os mitos assimilados a um certo sentimentalismo nacionalista (incorporação de dilemas à José de Alencar, Catulo da Paixão Cearense, Olavo Bilac); expõem-se as mazelas do subdesenvolvimento; as posturas de esquerda e de direita; a ideia de uma fatalidade histórica, em forma de um “destino nacional”; o mito de que tudo se resolve em festa (o carnaval oficial, o futebol, a televisão), que preenche o cotidiano e alivia a tensão. O efeito crítico não provém da simples justaposição do arcaico e do moderno, que poderiam conviver numa desordem “mantida”, mas do estilhaçamento do painel que vai se montando; indica-se constantemente que o carnaval é suspeito e que a carnavalização da música é outra coisa, enquanto representa a representação. (FAVARETTO, 1979, p. 43).

Além de concordar sobre o ponto de vista que a música de Caetano Veloso está como mote geral para o movimento tropicalista, ambos autores compartilham da mesma opinião quando consideram a composição como forma de representação da identidade brasileira nos fins da década de 1960. Além de Favaretto, Paiva (2016) aponta para a *Tropicália* como movimento estético que alcançou diversas linguagens artísticas, como também o viés político no sentido de ter influência nas gerações seguintes, ainda mais pela relação direta com a ditadura militar.

Embora caminhando na discussão de esfera política, o tropicalismo criou divergências internas quando adotou interesse pelas demanda mercadológica da indústria cultural. Ainda para Paiva (2016), a questão do consumo é primordial na discussão sobre os tropicalistas. Para o autor, alguns artistas reconheceram a dimensão de mercado na produção de arte e assumiram a posição de produtores de conteúdo da engrenagem comercial, o que causou desconfiança dentro do movimento para aqueles que o abordavam com viés político

³ Título da canção de Caetano Veloso mesmo título da obra de Hélio Oiticica, a quem o músico usa como referência. Letra <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/44785/>

mais engajado, pois, “os tropicalistas, por um lado, provocavam o público destacando sua ingenuidade diante dos esquemas comerciais, por outro, eram tachados de reacionários e alienados inclusive por isso”, (PAIVA, 2016, p. 109).

Para o cinema brasileiro a realidade não era tão diferente, em 1968 Rogério Sganzerla lançava *O Bandido da Luz Vermelha*, considerado como ruptura do Cinema Novo, “marginalizado pelos circuitos e pela censura” (BERNARDET, 2001), essas produções ficariam conhecidas por “Cinema Marginal”. E assim como no campo da música, a produção cinematográfica da época estava voltada para um discurso de viés tropicalista com a carnavalização, ironia, antropofagia, metalinguagem, polifonia, mistura da cultura pop com o folclore entre outros aspectos. Reconhecendo a estética tropicalista tanto no cinema Marginal como no Cinema Novo, Paiva (2016) pontua sobre a ruptura e as oposições criadas entre ambos:

Ou seja, se de um lado podemos perceber um movimento de oposições estéticas, sociais e políticas, abrangendo esse momento marcado por uma “crise” de proporções diversas – desde a oposição à ditadura até as distintas formas de resistência dos diversos grupos artísticos envolvidos naquele contexto de repressão e censura –, de outro, há também um movimento de convergências, inclusive intermediárias, movimento que vai se dar como resposta à crise até mesmo quando os tropicalistas são obrigados a sair do Brasil para o exílio, indo em boa parte para Londres, na Inglaterra. (PAIVA, 2016, p. 111).

Embora a estética cinema-novista tenha influenciado fortemente o cinema tropicalista, absorveu de todas as referências antes aqui citadas. A apropriação dessas fontes e a preocupação com a censura pela ditadura militar resultou obras com mistura de polarizações, metáforas, bricolagens, alternâncias e revisões de evidências, uma estética cinematográfica plural e impar na historiografia do cinema nacional. Ressalvando as distinções entre as linguagens artísticas e a diversidade na gama de produção, a Tropicália resultou como um movimento em que toda classe artística compartilhava do experimentalismo e da crítica social, apresentando a sociedade muito mais que roupas, cabelos, músicas e instrumentos musicais, e sim referências culturais, sociais e políticas.

2.2 Percursos metodológicos: narrativa e análise fílmica

Quando alguém se propõe contar uma história ela está dando partida para a criação

de uma narrativa. A rede de tramas que envolvem o cinema, seja ele baseado em fatos reais ou ficcionais, sugere uma condensação do tempo, limitação da história, de maneira que, o intuito seja apresentar um recorte narrativo ou pontos de vista. Para Turner, (1997), uma forma de “dar sentido” ao nosso mundo social e compartilhar esse “sentido” com os outros, a narrativa tem como sua principal característica apresentar algum conjunto de personagens e ações que desenvolvem uma trama.

De acordo com Gaudreault (2009), a ideia de usar o cinema para contar histórias nasceu junto com o cinematógrafo. Mas, como podemos ver, o começo do argumento narrativo era extremamente simples, não duravam mais que alguns minutos e comportavam poucos planos, no início exclusivamente um, e chamado pelo autor de “unipontuais”. Ainda segundo ele, essas unidades cinematográficas eram observadas, via de regra, por três unidades “de lugar, de tempo e de ação”, dando origem assim a “situação narrativa”, como podemos observar em *L'arrivée d'un train à La Ciotat*⁴ com direção de Auguste e Louis Lumière, 1895. Vale salientar também a consideração de Gaudreault, (2009) sobre narrativa como uma sequência de acontecimentos que apresentam um começo, meio e fim, embora em alguns casos apresente uma abertura para sequências, como é o caso da narrativa seriada. (GAUDREAULT, 2009).

De acordo com Paiva (2007), para compreender as narrativas ficcionais é imprescindível observar as condições técnicas, ideológicas e publicitárias em que o entretenimento é construído. Ele também ressalta que é importante avaliar as transformações ocorridas nos modos de representação nos séculos XX e XXI, dessa maneira é possível fazer uma contextualização histórica e social dos modos de recepção, leitura e modalidades de consumo.

A proposta metodológica apresentada nessa pesquisa abrange a análise fílmica e compreensão de aspectos em narratologia. Assim, nosso objetivo é apresentar o filme em sua totalidade, dessa forma, o analista necessita mais que ver e rever o filme, ele deve apresentar um exame amplificado do registro perceptivo na qualidade de espectador, discutindo o objeto- filme de forma mais analítica e a produção de sentidos que essa mídia revela. Em *Ensaio sobre a análise fílmica*, Vanoye (2002), destaca a importância do trabalho de analisar um filme, exibindo dois motivos. Primeiramente, em respeito ao mover suas significações e seu impacto. Num segundo momento colocando em questão suas primeiras percepções e impressões, levando a reconsiderar as hipóteses levantadas, avaliando novas

⁴ A Chegada do Trem na Estação de Ciotat

opções para confirmar ou invalidar.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez uma vez que o filme é tomado pela totalidade. (VANOYE, 2002, p.15).

A atividade de analisar um filme aproxima ou distancia uns dos outros, oferecendo a possibilidades de o caracterizarmos na sua especificidade ou naquilo que a em comum, por exemplo, um determinado gênero (PENAFRIA, 2009).

Dentro desse contexto de análise, nos apropriaremos da narratologia na busca de conferir sentido, ou melhor, compreensão dos elementos e estruturas narrativas, assim a ponte entre os paradigmas, contextos históricos, culturais e teorias discutidas, se faz presente e se lança através das abordagens técnicas e estéticas, uma vez que trabalhamos com uma obra de caráter audiovisual. Nesse sentido, o percurso metodológico vai obedecer a uma abordagem sistemática, apresentando conjuntos de elementos classificados e organizados entre si, seguidos de critérios analíticos, ou seja, à medida que fizermos incursões teóricas sobre os fatos e fenômenos levantados em questão, buscaremos compreender os aspectos técnicos, estéticos e discursivos. Vanoye se refere às diversas possibilidades de abordagens pela narratologia:

As abordagens narratológicas do filme hoje presentes no mercado são extremamente numerosas e variadas: algumas, teóricas, têm como intuito edificar uma narratologia da expressão; colocam em jogo o conjunto de narrativas fílmicas diante do conjunto das narrativas não fílmicas (teatrais e romanescas, por exemplo). Outras, dentro do conjunto das narrativas fílmicas através da história do cinema visam estabelecer ou participam do estabelecimento de uma tipologia de narrativas definindo grandes narrativas. Finalmente, a adotada pelo analista-narratólogo visa explicar o funcionamento narrativo próprio de um filme particular, ou de uma parte de um filme particular. (VANOYE, 2002, p. 39-40)

Assumimos como adoção de procedimento três tipos de análise destacados por Penafria (2009), são elas: análise textual; análise da imagem e do som e a análise de conteúdo. Chegando nesse ponto, foi necessário o reposicionamento de alguns elementos. Para elencarmos alguns aspectos julgados importantes os métodos compreendidos na nossa análise. Apesar de divididas em três, não apresentamos numa ordem cronológica, inclusive as três etapas podem aparecer em diversos pontos do texto.

Assim, na primeira abordagem, na análise textual buscamos decompor o filme em unidades sintagmas, contudo aqui visamos compreender os códigos e identificadores, a fim de arranjar a peça alocando essa dentro da linguagem artística. Podemos observar a compreensão deste ponto na segunda seção deste trabalho, nela discutimos os recursos de gênero. Dentro do contexto da nossa pesquisa, julgamos importante a elaboração de um conhecimento mais amplificado do gênero cinematográfico. “Aqui, o gênero é um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa a que está assistindo”, (TURNER, 1997, P. 88). A compreensão deste conjunto detectável de códigos possibilita o reconhecimento do que vemos na tela, mas não de uma maneira recortada ou fragmentada, e sim de uma forma familiar causando até comparações imediatas.

Como segundo ponto, apontaremos a análise da imagem e do som entendendo o filme como meio de expressão, utilizando do espaço do filme como recurso de análise numa abordagem sobre a linguagem cinematográfica. Para isso, a revelação dos aspectos da imagem e do som nessa análise são desenhadas a partir de todos os conceitos estéticos apropriados para conferir múltiplos sentidos à obra. Todavia recursos de narrativa, sonoros e não sonoros, visuais e “não visuais” são ressaltados. Aqui se faz presente o *mise en scène*⁵, com as composições de cena, cenário, movimento dos personagens, luz, enquadramentos, duração dos planos e ângulos, sequências, e até mesmo o figurino. Bem como o conteúdo narrativo ou narratológico situando o espectador para além da paisagem fílmica, entrando em cena a enunciação, ou parte da narrativa não especificamente fílmica, os pontos de encontro entre roteiro e sinopse, a contrapartida da *diegese*⁶, “um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme”. (VANOYE, 2002, p. 41). Todos esses pontos são ressaltados nas terceira e quarta seção desta pesquisa.

Por fim, na análise de conteúdo, posicionamos o filme a partir dos seus temas. Dessa forma, a decomposição surge na verificação e explanação do que a obra conta a respeito dos temas propostos, (PENAFRIA, 2009). Nessa etapa da análise, assumimos um repertório oportuno, distanciando do texto fílmico e exibindo a “criatividade analítica”, estabelecendo

⁵ *Mise en scène*, expressão de origem francesa relacionada com a encenação, ou seja, modo de posicionar a cena, os efeitos de luz, enquadramento da câmera, entonação de voz, gestos e movimentos dos atores no cenário, entre outros. Muito usada na produção e direção cinematográfica ou de teatro.

⁶ *Diegese*, termo de origem grega empregado ao conjunto de elementos que integram a narrativa fílmica, tempo, espaço, signos sonoros e outros, chamado de “universo diegético”.

elos entre elementos isolados, a fim de compreender as proposições apresentadas (VANOYE, 2002). Esses aspectos são observados com clareza nas três seções deste texto, estão relacionadas com os contextos culturais e sociais da obra em questão, seriam eles os aspectos históricos do cinema, estudos sobre o gênero, as questões sobre a modernidade, identidade e jeitinho brasileiro, ou seja, as abordagens de problematização desta dissertação.

3. ROAD MOVIE: A TRAJETÓRIA DA DESCOBERTA DE SI

3.1 A estrada como personagem e metáfora de jornada

Segundo Markendorf (2012), se revisitarmos historicamente a origem da viagem ela estará ligada intrinsecamente à evolução da raça humana, tendo em vista os hábitos nômades e a necessidade do deslocamento com objetivo de sobrevivência. Dada essa circunstância e refletindo sobre a historiografia do cinema, os filmes de estrada concebem um potencial alegórico e poético do “retorno da viagem”, representado aqui como um pano de fundo não apenas do deslocamento, mas também como uma espécie de “remapeamento dos contornos indenitários” da sociedade. (PRYSTHON, 2006). O que esses autores colocam é que a viagem ou o deslocamento através de olhar cinematográfico se revela para além da mobilidade, e se apresentam, por vezes, de forma cultural, étnica e política, e ora de ascendência do território subjetivo da descoberta de si mesmo, apresentado uma jornada dramática de um herói conflituoso.

Como a ficção não é um reflexo sem mediação da realidade, mas uma reverberação de elementos culturais, organizados de forma mais intensa, pode-se dizer que os filmes de estrada são uma versão moderna das narrativas de viagem, atualização que incorpora a complexidade subjetiva da modernidade e transforma a experiência do viajante em uma peregrinação afetiva. Deve-se admitir, ainda, que as histórias *road movie* constituem uma categoria própria das narrativas de viagem, completamente desconectadas da noção de turismo, e são apresentadas, assim como os romances de viagem e de aventura, em uma estrutura episódica. (MARKENDORF, 2012, p. 07).

O elemento estrada sempre esteve presente na historiografia cinematográfica mundial, em muitos títulos ela se apresenta como uma metáfora para a jornada, e é nessa perspectiva que o gênero *road movie* se constrói. David Laderman (2002), acredita que o surgimento do gênero está ligado ao desenvolvimento dos *westerns*⁷ americanos. “Um dos pontos que mostram o quanto os *westerns*⁷ estão na constituição do *road movie* é a adoção da mitologia norte- americana do conquistador, o bravo pioneiro que chefiava as caravanas rumo ao oeste, o arquétipo do herói norte-americano.” (RODRIGUES, 2007, p. 18).

⁷ Tinham como estofo narrativo as viagens de grupos de colonizadores norte-americanos rumo ao Oeste, em meio a condições adversas, conflitos e romances. Durante mais de duas décadas, esse gênero, considerado por alguns teóricos, como Jack Sargeant, “o gênero por excelência”. (RODRIGUES, 2007, p. 12).

Observamos que o gênero está ligado ao ato da viagem, embora não apenas sobre o deslocamento. No entender de Markendorf (2012, p. 04), “A viagem nos *road movies*, assim, assume a qualidade de um ato de peregrinação da alma ou de uma movimentação nômade em que, muito embora mover-se implique um ponto de chegada pré-definido, mas não definitivo, a viagem torna-se a própria meta”.

Nesse sentido, podemos agregar a aventura como outro aspecto dessas viagens. No tocante narrativo, ela está associada a um universo de acontecimentos de resoluções incertas, essas experiências costumam ser marcadas pelo risco de perigo, condições precárias e abordagens problemáticas. Assim, sozinho ou acompanhado, o personagem parte em direção rumo ao desconhecido numa busca de um ou mais objetivos, algo que não necessariamente precisa estar definido, mas está relacionado com seu ambiente emocional (NOGUEIRA 2010).

Romanielo (2013), acredita que as narrativas cinematográficas em *road movie* tem diversas aproximações com os romances de formação da literatura. As narrativas de formação pressupõem o desenvolvimento do sujeito através de disposição própria, necessidade de adequação e imposição através dos recursos presentes no meio. Assim o *road movie* e os romances de formação comungam e apontam para diversos aspectos em comum, ambos se baseiam em travessias, abordam o deslocamento e questões de rupturas e subversão. “A transformação interior pelo contato com o mundo, a capacidade de adaptação e o aperfeiçoamento através da experiência com o outro, a elevação moral, a melhora física, bem como os ritos de iniciação são elementos constantes nas narrativas de formação”, (ROMANIELO, 2013, p. 10), e também presentes nos filmes de estrada. As experiências e transformações sofridas pelo protagonista dão o tom, tanto para as narrativas de *road movie* como para romances de formação, a medida que o percurso é desenvolvido, ele ultrapassa as etapas de evolução adquirindo experiências e firmando sua transformação pessoal.

No *road movie*, a estrada está além de cenário ou paisagem cinematográfica, nesse gênero ela assume papel importante no desenvolvimento da narrativa, a apropriação do espaço imagético e a presença de um veículo que conduz o enredo para as personagens, causando desordem na estrutura psicológica e emocional das figuras dramáticas presentes na película. “O escapismo, a necessidade de romper fronteiras e experimentar novas vivências são as características principais do gênero. Além desses, com o passar dos anos, outro elemento derivado dos originais, o crime, formaria a base dos *road movies* americanos.” (RODRIGUES, 2007, p. 12).

A atmosfera em que surgem os *road movies* nos Estados Unidos, no fim da década de 1960, releva muito das características do gênero e o espírito da época. Como observamos

na primeira seção, os ideais de contracultura que tomavam as revoltas sociais idealizadas por jovens, buscavam liberdade e rebelião contra o conservadorismo, contudo, esse espírito chega ao cinema e provoca interesse para a indústria do entretenimento. *Into The Wild*⁸ (Sean Penn, 2007), revela bem essa atmosfera descrita acima, o diretor nos mostra um jovem, Christopher McCandless (Emile Hirsch), que decide abandonar sua carreira promissora para se jogar numa aventura nômade pelo Alasca. No filme, a relação do jovem com a paisagem visa discutir aspectos sinestésicos, viscerais e espirituais, estabelecendo conflitos entre a natureza selvagem das montanhas e rios e as rodovias, postos de gasolina, acampamentos, automóveis e outros, colocados aqui como a iconografia dos *road movies*. (MARKENDORF, 2012)

Percepção do deserto como espaço privilegiado, um lugar vazio onde as imagens se desvanecem em um horizonte inalcançável. Daí porque nesses filmes privilegiam-se movimentos de câmera como o *travelling* e a panorâmica. E as trilhas musicais que acompanham tais movimentos em geral têm um registro *rock'n'roll* condizente com as emoções viscerais da estrada, do movimento, da velocidade. (PAIVA, 2008, p. 05).

Figura 2 - Emile Hirsch encarna o jovem Christopher McCandless em *Into The Wild* (Na natureza Selvagem)



⁸ Na Natureza Selvagem

Fonte: Framess do filme

Não era de se duvidar que todas essas influências também chegariam ao Brasil, e uma vez imersos dentro do movimento cinema-novista ou tropicalista, os diretores brasileiros experimentariam esse gênero e a linguagem híbrida presente neles. Incorporados os elementos do gênero e os ideais dos movimentos, os diretores tiveram a oportunidade de tratar questões mais específicas sobre a realidade brasileira, assim, as propostas nacionais carregavam uma particularidade, algumas vezes distintas da americana, muito embora, em ambos casos, conduz a atmosfera de jornada.

Seguindo tais princípios, é presumível, portanto, que o caráter histórico dos gêneros, considerados em suas dimensões adjetivas ou substantivas, implique considerações sobre o *road movie* a partir de experiências diversas. Nesse sentido, é possível presumir que as matrizes brasileiras do *road movie* muitas vezes não se explicam segundo os padrões dos Estados Unidos, país considerado por muitos pesquisadores como o lugar de origem desse gênero. (PAIVA, 2009 p. 3).

Embora a tônica dessas narrativas sejam o desenvolvimento individual, o aspecto social se mostra lado a lado a partir da interação com os demais agentes e o ambiente do qual o protagonista está inserido, “A estrada teria um caráter agregador e conciliatório. Muitas vezes o viajante solitário busca companhia independente de qualquer motivo, como em *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), em que Dora e Josué se unem provisoriamente ao caminhoneiro César.” (RODRIGUES, 2007, p. 19). O itinerário de viagem visa lançar os personagens sobre diversas situações que se revelam como o ritmo do filme, essa transferência de lugares constitui um dos focos da narrativa, sendo também destaque as paradas, onde se lança a narrativa até sua curva dramática, assim, o(s) viajante(s) descobre(m) novas perspectivas e sofre(m) mudanças em seu interior. Visto isso, faz-se necessário compreender alguns dos recursos estéticos apropriados na construção dos *road movies*.

3.2 Recursos estéticos do gênero

Como nosso objetivo nessa pesquisa está ligado também à compreensão do gênero *road movie*, abordaremos aqui alguns recursos técnicos, estéticos e discursivos para se pensar os filmes de estrada. Já apontamos aqui a estrada como ambiente central nas ações do personagem, todavia, também é necessário dar à paisagem, atravessada pelas rodovias, o

status de projeção dessas aventuras, aqui pautadas não só em dimensões geográficas, mas como também de embate dos limites de natureza humana e cultural. Contudo, à respeito da caracterização do *road movie*, quais aspectos formais e estéticos podem definir esse gênero cinematográfico? Como observamos acima, as estratégias das narrativas de viagens é um elemento de extrema importância para compreender os filmes de estrada, entretanto como tratamos aqui de uma obra audiovisual podemos elencar a seguir diversos recursos e elementos visuais recorrentes nesse tipo de cinema.

Ícones e símbolos como veículos, postos de gasolina, restaurantes de beira de estrada, pousadas ou locais de repouso, paisagens diversas e até mesmo a própria malha viária por onde o percurso é desenvolvido, são meios apropriados pela *mise-en-scène* que constroem e apresentam todo o pano de fundo do enredo, aprimorando o foco na jornada e os episódios vivenciados pelos personagens. Os pontos de paradas servem de transição e mudança, “são como *pit stops*, fundamentais para o andamento da narrativa” (RODRIGUES, 2007, p. 20), mas, mais que suprir as necessidades básicas como descanso, alimentação e combustível, elas apontam para o emaranhado dramático da trama, sendo pontos decisivos para as curvas do roteiro.

Um outro aspecto herdado dos *westerns* é a utilização de planos gerais e bem abertos, geralmente usando recursos de *travelling*⁹ e até mesmo planos-sequência. A adoção de tais técnicas proporcionam uma linguagem livre e criativa de expressão forte, conferindo múltiplas perspectivas e visão do carro, motorista ou viajante no *road movie*. É comum a câmera estar posicionada ou apoiada na parte dianteira ou frontal do veículo, com vista orientada para a parte interna, destacando os personagens, espelhos retrovisores laterais e frontais, bem como reflexos em espelhos para uso de metáforas com a paisagem projetada sobre o personagem. (RODRIGUES, 2007). O veículo nos filmes de estrada são sempre importantes, muitas são as produções em que ele é de grande destaque, recebendo status de personagem e influenciando a trama, é assim em *Bye Bye Brasil*, onde o caminhão da Caravana Rolidei serve como instalação e suporte para as estruturas carregadas pela trupe.

A trilha sonora também é um aspecto discutido por Laderman, (2002). Junto com o surgimento dos *road movies* americanos, o autor coloca a ascensão do *rock 'n' roll*, casando perfeitamente com a estética de liberdade conferida por esse gênero cinematográfico. Mas em nível de Brasil poderíamos associar às canções tropicalistas, à MPB como é o caso em

⁹ Recurso cinematográfico do qual a através de equipamento a câmera se desloca em cena, esse recurso se opõe ao movimento de panorâmica em que a câmera gira dentro do eixo fixado.

Bye Bye Brasil que tem na sua trilha sonora nomes como Chico Buarque, Dominginhos, The Fevers e Genival Lacerda. Além dos sons externo à *diegese*, ou seja a trilha sonora inserida em edição, a estética dos *road movies* proporcionam diversas possibilidades de recursos inseridos dentro da realidade da narrativa, como por exemplo os sons de carro, alto falantes, rádio, instrumentos musicais e outros.

Dessa forma, é possível pensar o cinema enquanto um campo amplo de estudos que visam a compreensão sobre diversos temas. Colocamos aqui também o gênero *road movie* como objeto de reflexão sobre “territórios, fronteiras, deslocamentos, fluxos migratórios, resistência contra as formas de opressão geopolíticas, tensões entre cidade e campo, metrópole e província, centro e periferia, questionamentos sobre os significados da técnica e da tecnologia na modernidade e na pós-modernidade” (PAIVA, 2008, p. 09).

De tal modo como Paiva, diversos autores como Pereira (2012), Cohan & Hark (1997) e Romanielo (2013) concordam sobre a capacidade de reflexão que os *road movies* tem através da associação com o momento histórico em que estão inseridos ou que retratam, sendo outra característica a tendência estética realista. Podemos elencar diversos exemplos de filmes de estrada com essas abordagens, como *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) que levanta a bandeira da liberdade feminina nos Estados Unidos; *Easy Ride*¹⁰ (Dennis Hopper, 1969); *Bonnie e Clyde*¹¹ (Arthur Penn, 1967) entre diversos outros, em comum, todos apresentam uma atmosfera de inconformismo, contracultura, conflito de gerações, negação de status, busca de saídas, necessidade de autoconhecimento, sentimentos esses presentes na época em que os filmes são retratados. No contexto brasileiro, é possível elencar também exemplos que traçam o paralelo com a situação histórica, como *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), que expõe o descontentamento, apatia, insegurança e frustrações dos brasileiros em relação às denúncias de corrupção, recessão econômica, processo de impeachment e renúncia de cargo presidencial.

Tendo em vista a desfavorável situação política e econômica interna, a fuga para o exterior parecia realmente uma solução plausível, assim como fez o protagonista do filme. Além disso, a política neoliberal globalizante estimulava a sensação de não lugar, de perda de referência e de um mundo sem fronteiras, o que acabou propiciando a formação de parceria para coproduções internacionais no campo cinematográfico. (ROMANIELO, 2013, p. 14).

Dado esses contextos de rebeldia, inconformismo, descontentamento político, social

¹⁰ Sem Destino

¹¹ Bonnie e Clyde – Uma rajada de Balas

e até mesmo pessoal e íntimo, é que o casamento brasileiro entre o *road movie* e a estética tropicalista funcionaria perfeitamente. Como vimos na primeira seção deste trabalho, a conjuntura em que o movimento Tropicália surge tem proximidades e semelhanças diretas com os aspectos e ideais do gênero acima discutido. Assim, a apropriação dessa estética e gênero caiu como uma luva para a produção *Bye Bye Brasil*, obra de Carlos Diegues que abordaremos na seção seguinte. Como foco de análise visaremos discutir todo o referencial debatido anteriormente e como o uso dessas estéticas beneficiou uma discussão sobre modernidade, identidade nacional e o peculiar jeitinho brasileiro.

4. MALANDRAGEM À BRASILEIRA: O JEITINHO BRASILEIRO NO ROAD MOVIE *BYE BYE BRASIL*

4.1 Brasil de velhas novidades: o universo de Bye Bye Brasil

No livro *A moderna tradição brasileira*, o autor Renato Ortiz (1989) apresenta duas palavras-chave para descrever os significados para a realidade do país, “modernidade e tradição”. A impressão estranha que a justaposição de conceitos tão aparentemente antagônicos pode supor revela, segundo o autor, as ambivalências e tensões que caracterizam uma sociedade de conflitos, encontros e disputas como é a sociedade brasileira desde sua gênese. De um lado estava o moderno, tido como urbano, desenvolvido, lugar de racionalidade e saber científico. Esta concepção disputa diretamente com o tradicional, identificado através do rural ou periférico, arcaico, provinciano, pouco ou nada industrializado e por vezes de tradições e hábitos familiares e religiosos. Ambas as pontas formam um nó, uma mescla a partir da qual se constroem imagens e interpretações que, longe de compor um significado único e singular, aponta para constantes tensões e formas de produção de multiplicidade e diferenças nos próprios projetos de modernidade, tradição e sociedade. Mas aqui colocamos um parêntese, essa proposição sugerida por Ortiz parece revelar um país demarcado, acreditamos que essa linha de separação nunca existiu, e no real Brasil que conhecemos, o tradicional convive lado a lado com o moderno, assim, a nação é pré-moderna, moderna e pós-moderna ao mesmo tempo. Uma sociedade onde o carro de boi disputa espaço numa avenida com um automóvel importado, “a tradição de contradição”, o “desenvolvimento social desequilibrado”.

É ainda nesse jogo de disputas que, para Ortiz, desde uma certa perspectiva para o “País” era importante sair daquele modelo tradicional e abrir caminho para o moderno, avançando assim, no desenvolvimento social, político e histórico. Aqui país é um substantivo próprio, uma construção e gestão do Estado e que se verifica através de grandes projetos de intervenção e ação, a exemplo da própria construção de estradas que conectariam lugares e realidades de uma território de dimensões continentais. Assim, o país não tem a ver com a multiplicidade de modos de vida, ou se tem, ele se apresenta através de uma possibilidade de vinculação, de encontro e misturas possibilitados através dessas intervenções.

A apreciação de *Bye Bye Brasil* pode oferecer alguns elementos para reposicionar e avaliar com maior profundidade o arcabouço teórico e discursivo em torno do qual se

estabelecem ideias e valores que dialogam com ideias múltiplas sobre brasilidade e projeto de nação, modos de vida em um país em franco processo de urbanização, políticas de modernidade e desenvolvimentismo, bem como as amplas disputas sociais que organizam uma sociedade com histórico marcado por desigualdades e assimetrias na distribuição do poder e dos benefícios de um estado de riquezas.

Nesses termos, uma hipótese levada em consideração aqui é que, apesar de seu contexto de produção, *Bye Bye Brasil* não é especificamente um filme sobre a ditadura militar, embora tenha uma leve atmosfera em sua composição, também não é uma obra pautada nas políticas culturais em um momento de crise e dispersão política retratado em um cenário que se poderia conceber como heterotópico¹² nos termos de Foucault (2013). É sobre esses aspectos que constituem a complexidade da amostra em análise frente as possibilidade de diálogo e intertextualidade entre sociedade e cinema que nos detemos agora.

O Brasil retratado em *Bye Bye Brasil* é um brasil onde o espaço é por definição heterotópico. São os sertões, os mares, as entranhas e interiores que constituem o cenário tanto quanto os grandes centros urbanos que usualmente constituem o lócus de representação da estética cinematográfica. O fundamento de este ser um espaço heterotópico é que os lugares através dos quais circula a trupe Rolidei se estabelecem na justaposição entre utopia e realidade que, a despeito de sua constituição ficcional, informam sobre os jogos de ideias, valores e mesmo de poder localizar-se problemas, questões, sonhos e estratégias de enfrentamento a uma política rígida dos sentidos que confere significado aos personagens e suas ações. Os sertões, matões, praias, interiores e cidadezinhas pelos quais *Bye Bye Brasil* circula oferecem uma imagem de um país imenso, diverso e constituído pelo ajuste de diferenças. É a justaposição entre o banal, o comum, o novo, o estranho e o diferente. É a justaposição entre sentidos e possibilidades do espaço que Foucault assinala como estruturante dessa noção de heterotopia.

Ainda sobre o caráter heterotópico de *Bye Bye Brasil* enquanto projeto de um certo Brasil que excede sua realização como peça fílmica. Excede, pois os cenários justapostos nos trânsitos e deslocamentos produzidos pela trupe e suas múltiplas formas de viver, falam sobre lugares que se encontram a despeito do impossível. É o lugar da mágica, da força

¹² Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que normalmente seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos. O cinema é uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões (FOUCAULT, 2013, p.24).

impensável, do cancionista e do cantante acompanhado de uma sanfona. É o lugar do encontro entre o projeto de cidade, metrópole e modernidade urbano com a pequena cidade e seus modos de vida as vezes rurais, as vezes indígenas, as vezes metropolitanos. É heterotópico na medida em que um simples aparelho televisor instalado na praça central de uma pequena cidade permite o diálogo, a intriga e a projeção que desfazem as fronteiras rígidas do cotidiano a estabelecer público e privado, lugar de socialização familiar, informação e flerte.

Mais ainda, trata-se de uma justaposição entre formas de experimentar e de sentir a temporalidade. Essa noção tem efeitos especiais quando consideramos que, se *Bye Bye Brasil* não é um filme sobre a ditadura militar, ele é um filme que busca pensar e constituir um pano de fundo ficcional-crítico sobre o que é a modernidade tal qual exposta, vendida e propagandeada a partir da década de 1950 e impulsionada nesse período de regime militar em especial. Assim, a viagem da trupe é o encontro desengonçado entre a modernidade de um Brasil que se pensa e projeta branco, masculino, urbano, à frente do seu tempo e que se engaja em uma descoberta e colonização dos seus interiores pequenos, femininos, rurais e indígenas. É o Brasil que se faz não pelo trânsito, mas pela estrada como metáfora.

O cenário apresentado no filme de Diegues é a representação de um país que tenta emergir como sociedade adaptada e incluída no processo de modernização implementado pelos militares. No entanto, a trupe de artistas ao percorrer as pequenas cidades do interior nas regiões do Norte e Nordeste acaba por se deparar com outros brasis. Territórios ocupados por pessoas, costumes e modos de vida indígenas, negros e caboclos às sombras da modernização (MACÊDO, 2009). São contingentes desqualificados em um projeto de desenvolvimento elaborado a partir de uma noção de distribuição do capital e do trabalho típica da era industrial, um país de megaprojetos, de rodovias, um país que circula numa velocidade e em escala diferentes da vida interiorana, marcadas por relações de proximidade e que se vê encarando os efeitos sublimes e perversos da chegada da “civilização”.

As primeiras décadas do século XX, marcadas pelo fenômeno de migração da população rural para as cidades, representam o surgimento das sociedades de massa. E a massa precisava de meios que lhe falassem diretamente. Assim, a difusão do novo cidadão brasileiro implementada pelo Estado Novo, aconteceu, sobretudo, na disseminação de conceitos nacionalistas através do rádio e do cinema, meios fundamentais para a transformação da ideia política de Nação em vivência, em sentimento e cotidianidade. (MACÊDO, 2009, p. 7).

Assim como a trama, Macêdo (2009) chama atenção para projeto de modernidade

que não comporta uma perspectiva de reciprocidade. Inserir-se nesse plano é abrir-se para as transformações produzidas através da chegada de recursos, agenciamentos e materiais dos grandes centros ao custo das transformações nos costumes e cotidiano da pequena cidade. É ainda, embebedar-se das referências de desenvolvimento, no caso europeia e norte-americana. Nessa possível dimensão de troca, a cultura popular é colocada numa posição de perda. É aquilo a que se precisa abrir mão. Não há a compreensão de uma possibilidade de transformação sobre ela, pelo contrário, na fala dos personagens como Lorde Cigano, transformar o popular é fundamentalmente pôr-lhe um fim.

Para entendermos melhor essa incursão, analisamos abaixo de forma mais detalhada, uma das cenas do filme. Durante uma das apresentações da Caravana Rolidei para o público de uma cidade interiorana à margem do Rio São Francisco; Uma plateia diversificada inclusive com mestiços e negros. A câmera permanece entre planos médio, americano e close, tem duração de aproximadamente 3 minutos. É possível verificar uma dimensão de que nem todos estejam bem acomodados. Logo à frente em cadeiras possivelmente mais confortáveis está o prefeito da cidade, assessores e pessoas que o acompanham, logo atrás está o público geral, nesse caso tido como mais humilde. Surge Lorde Cigano, apresentando um dos números do espetáculo, em sua fala ele revela que atenderá o maior desejo dos brasileiros, questionando o público qual seria. O prefeito da cidade responde com “Muita fartura e progresso”, revelando os traços da influência política do governo militar. Adiante, outro espectador responde por um desejo de eternidade, o aspecto onírico e de ingenuidade da população local, algo característico sobretudo de classes mais humildes, embora não seja exclusividade dela. Os artistas da trupe em muitos momentos se encontram também nos lugares de sonhos e dificuldades que envolvem os moradores das localidades por onde passam. Ilustrativo disso é a aparente ingenuidade de Lorde Cigano, quando revela na sua mágica, que segundo ele, seria o maior desejo do brasileiro, o personagem coloca ali o discurso dos valores externos, comparando as nações estrangeiras e hegemônicas, exemplos a serem seguidos pelo Brasil e brasileiros. Assim, o maior desejo do brasileiro, segundo Lorde Cigano, seria ver a neve, e por um momento o público vive a magia de uma realidade alternativa como vemos no diálogo transcrito da cena:

Lorde Cigano – E agora, em caráter absolutamente extraordinário. Em homenagem ao distinto público dessa fabulosa cidade, eu, Lorde Cigano, mestre dos sonhos, vou atender ao maior e mais íntimo desejo de cada um de nós, brasileiros, Qualé, qualé?

Prefeito – Muita fartura e progresso!

Expectador – Ser eterno!

Lorde Cigano – Ser eterno? Se o mágico, mais porreta que fosse, jamais conseguiu e nunca vai conseguir fazer a mágica de não morrer, Mas eu, Lorde Cigano, guia das nuvens e do tempo, posso fazer milagres com a vida. Eu posso, por exemplo, tornar real o sonho de todos os brasileiros, eu posso fazer nevar no país, eu posso fazer nevar no Brasil! PARA VIGO ME VOY!! [Palavras mágicas]

Dasdô – Parece coco ralado!

Prefeito – Ta nevando no sertão, ta nevando na minha administração!

Lorde Cigano – Sim, está nevando no sertão, como na Suíça, na Alemanha, La France, como na velha Inglaterra, saudade, como na Europa em geral e nos Estados Unidos da América do Norte. Agora como em todo país civilizado do mundo, o Brasil também tem neve! Agora chega!!

Figura 3 - Lorde Cigano realiza “o sonho de todos os brasileiros”, ver a neve





Fonte: Frames do filme

Logo após acompanhar o espetáculo da Caravana Rolidei, Ciço (Fábio Junior) decide deixar a região e se oferecer como um novo colaborador da trupe. Em seu discurso ele assume o papel do sertanejo que almeja prosperidade, sumarizando assim as expectativas da realidade local em seu contato com o projeto de “Brasil grande”. Apesar de ter uma paixão por Salomé, o sanfoneiro enxerga na mudança uma possível mobilidade econômica e social, colocada como o “alcance do mar”, símbolo de prosperidade, modernidade e distante das “misérias” das áreas rurais.

Para tanto, abro um parêntese aqui para citar a obra de Rosani Rigamonte (1996), em seu texto *Severinos, Januárias e Raimundos: notas de uma pesquisa sobre os migrantes nordestinos na cidade de São Paulo*, a autora apresenta um panorama sobre a influência do processo de migração nordestina na metrópole paulistana, destacando a diversificação da origem desses migrantes, em sua grande maioria dos estados do Norte e Nordeste do país, bem como a importância e o impacto no processo de desenvolvimento urbano e industrial, além de culturais naquela cidade. Visto isso, no texto da autora está contido a realidade de

Ciço e Dasdô em *Bye Bye Brasil*. Carlos Diegues não só discute o intenso fluxo migratório brasileiro que acontecia desde décadas anteriores ao período de produção do filme, mas também lança mão de novas perspectivas para entender esse processo apresentando “novos eixos”, problematizando assim, outros vieses da realidade social brasileira, sendo esses: a migração Nordeste-Norte-Centro Oeste, dado o frenesi da construção da rodovia de integração nacional, a transamazônica e também a capital Brasília.

Nesse imaginário, a “fartura e progresso” têm não apenas uma forma, mas também uma geografia. Encontram-se nos grandes centros, nas capitais, produzindo assim formas sofisticadas de reiteração dos fluxos de êxodo no Nordeste brasileiro. Por meio desse recurso, o diretor insere a percepção de um “Brasil das possibilidades”, e que mesmo dentro das fronteiras nacionais seria possível alcançar esse Brasil do futuro, e de um lugar melhor. A cena tem aproximadamente 1 minuto, os enquadramentos utilizados são de planos geral, médio, americano e close. Na sequência Ciço discursa para o pai e possivelmente dois irmãos que irá deixar a região:

Ciço – Não quero morrer aqui, pai! não quero mais ficar aqui enterrado, tirando raiz das pedras, vendo o rio passar. Eu vou me oferecer para ir com eles, pra tocar minha sanfona, carregar os pau, armar a tenda, qualquer coisa. Eu vou com eles, pai, só num vou se eles num quiser! Agora quero tua benção! Quero conhecer o mar, o rio já não chega pra mim. E Dasdô ta livre pra decidir, não é obrigada a ir comigo, faz o que achar melhor!

Figura 4 - Ciço e Dasdô deixam a região onde vivem para seguir com a Caravana Rolidei





Fonte: Frames do filme

Ainda sobre a migração de Ciço e Dasdô, podemos retomar uma das discussões tratadas na terceira seção deste trabalho em que falamos sobre o *road movie*. A metáfora de jornada que Ciço se propõe lançar-se tem significado direto com aquilo que vimos nas discussões de Laderman (2002), Rodrigues (2007), Paiva (2007) e Romanielo (2013), na qual os autores indicam a “mitologia norte-americana do conquistador” ou “a “marcha para o oeste”, mas no contexto brasileiro alocada pela rota Leste-Oeste, ou ainda, sertão-mar, baseadas nos ideais de contracultura, migração e êxodo rural, recorrentes na época, além de elementos presentes na atmosfera dos filmes de estrada como aspectos de ascensão social, descoberta de si e redenção.

Nesse ponto, observaremos com mais atenção, quatro cenas que traduzem esses aspectos discutidos pelos autores acima citados, servindo de pano de fundo para ilustrar a situação “alcance do mar”, bem como o processo de urbanização e industrialização dos grandes centros, e ainda o encontro desengonçado da trupe com os símbolos latentes da “modernidade urbana”. A pedido de Ciço e intercedido por Salomé, Lorde Cigano desvia a rota da trupe que explora o sertão e segue viagem até o litoral de Alagoas, mais precisamente

a capital Maceió. Lá a Caravana Rolidei apresentaria o mar para Ciço e Dasdô e em viagem ainda pelo litoral do estado exibiria o espetáculo da trupe.

Apresentamos a sequência, assinalada pelo título “Sertão-mar”, para melhor aproveitamento de nossa análise. Ela é dividida em quatro cenas, na primeira eles dialogam sobre a mudança da rota para Maceió:

Lorde Cigano – Como é que é, sanfoneiro, vamos conhecer a floresta Amazônica?

Ciço – Se o senhor quiser! mas eu por mim antes, iria conhecer o mar!

Salomé – É, tem muito tempo que a gente não vê o mar

Lorde Cigano – Claro, a Caravana Rolidei é coisa muito fina pra ficar no meio do mato fazendo show pra um resto ignorante, vamo pra Maceió!

Figura 5 – (Sequência sertão-mar, cena 1/4) Diálogo que estabelece a mudança de rota da trupe



Fonte: frame do filme

Dando continuidade, Diegues mostra a chegada deles até Alagoas, mostrando o caótico centro urbano da capital e alguns signos que tem como referência direta o processo de desenvolvimento urbano e industrial dos grandes centros. Em seguida, em cena diferente, a trupe vai até a orla da cidade e se depara com mais signos que traduzem esse falso pertencimento de inclusão na modernidade, reforçado pelo diálogo de Lorde Cigano e Ciço:

Figura 6 - (Sequência sertão-mar, cena 2/4) *Caos no trânsito, chegada da trupe em Maceió*



Fonte: Frames do filme

Figura 7 - (Sequência sertão-mar, cena 3/4) Poluição no mar das cidades e o processo de industrialização urbano



Fonte: Frames do filme

(...)

Lorde Cigano - Olha lá sanfoneiro, o mar!

Ciço – Seu Looooorde!

Lorde Cigano - Do outro lado é a África!

Ciço – Quantas léguas?

Lorde Cigano – Uma porrada!!

Ciço – Será que eu posso molhar o pé?

Lorde Cigano – Não, mar de cidade é cheio de cocô, altamente poluído, olha lá!

(...)

Para finalizar a sequência, a última cena exibe a trupe seguindo viagem pelo litoral até chegar numa praia de um centro não urbanizado, paisagem mais paradisíaca, sem resquícios de poluição e aspectos diretos ligados ao processo desenvolvimentista:

(...)

Lorde Cigano [Usando o alto falante] – Olha aí sanfoneiro, isso aí é que é o mar de verdade!

Figura 8 - (Sequência sertão-mar, cena 4/4) Caravana Rolidei leva Ciço para realizar seu sonho de conhecer o mar



Fonte: Frames do filme

A obra cinematográfica apresenta as tensões entre tradicional e moderno ou rural e urbano, como foi visto quando citamos Ortiz. Diegues se aproveita da estética do tropicalismo utilizando-se de referências para representar as misturas de raças, miscigenação, relação urbana versus rural e a oposição entre desenvolvimento e subdesenvolvimento, uma tentativa de traduzir a brasilidade e os contextos entre passado e presente e de herança cultural. O diretor também aborda questões sobre a cultura popular, ao representar o interior

brasileiro, abrindo a discussão sobre a popularização e o avanço dos meios de comunicação, tidos para os personagens do filme como um atraso cultural que destruiria a autenticidade das manifestações culturais brasileiras.

Aqui os personagens da trama assumem um discurso do que seriam os ideais tropicalistas, ressaltando aspectos culturais ou de identificação nacional, mais especificamente uma auto identificação, ou seja, a necessidade de manter as tradições brasileiras. Ideias não muito claras aos personagens, porém defendidas por eles, “Este pensamento subentende a existência de uma “brasilidade” única e a busca pela identificação desta brasilidade. O que o movimento tropicalista faz é jogar com os estereótipos do que seja tipicamente brasileiro, deixando ver que não é possível uma clara identificação de tal brasilidade”. (PAIVA, 2016, p. 05).

Outro aspecto questionado dentro da obra diz respeito às rupturas culturais causadas pela popularização dos meios de comunicação pelo país, particularmente a televisão. De um lado o encontro com a modernidade representado pelas tevês em praça pública e as antenas “espinhas de peixe” (figura 09). Do outro as disparidades sociais representadas pela realidade daqueles que assistem hipnotizados as belezas e ilusões de um processo de modernização que desejam, mas que não participam.

Figura 9 - Um dos símbolos de modernidade em Bye Bye Brasil, antenas “espinhas de peixe”



Fonte: Frame do filme

A Caravana Rolidei transita especialmente pelas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, seu principal objetivo durante a viagem é a fuga causada pela concorrência implicada pelo avanço da televisão. “Assim, a própria discussão em torno da concepção dos espetáculos apresentados nesse filme poderia abrir um campo de reflexão sobre as formas da representação artística – suas dimensões estéticas, sociopolíticas e econômicas – diante do *avanço* das tecnologias culturais e automobilísticas”. (PAIVA, 2008, p. 10).

Nesse momento nas falas de Lorde Cigano, fica claro o descontentamento com a modernidade. Ele assume uma postura conservadora e discursa sobre uma possível extinção da cultura popular. Diante do fracasso, eles sabotam a transmissão de TV em praça pública e são convidados a se retirar da cidade. A sequência se desenvolve através de duas cenas, na primeira se encontra Salomé e Lorde Cigano comentando o fracasso do show daquela noite, quase que sem espectadores, logo eles se dão conta dos possíveis motivos da falta de plateia, então seguem para investigar:

Figura 10 - (Sequência sabotagem, cena 1/2) Lorde Cigano e salomé discutem o fracasso do espetáculo



Fonte: Frame do filme

Lorde Cigano – Casa fraca, hein?

Salomé – Deve ser dia de procissão

Lorde Cigano – Não, não é não. Nem choveu hoje, nem teve final de futebol, e esse é um lugar onde a gente sempre se deu bem! Só se((...)) só se esse prefeitinho de merda andou inaugurando!

Chegando até o centro da cidade, na qual estavam alocados eles se deparam com uma TV instalada em praça pública. Situação vista em “a consolidação de um forte meio de comunicação de cultura de massa, a televisão, e o triste destino tanto do povo sertanejo, que, para sobreviver, há de se render à migração e tentar a vida na cidade grande, quanto da cultura popular, condenada à extinção”. (MACÊDO, 2009, p. 34). Nesse momento os personagens discutem política e como as implementações de modernismo têm atrapalhado seu empreendimento artístico. Tentativas de diálogos com o público e convites são realizados, a fim de chamar atenção para o entretenimento proposto pela trupe, mas não obtem êxito. Dessa forma, através de um falso número de mágica, eles explodem os equipamentos que exibiam as imagens da TV pública, sendo expulsos da cidade pelo prefeito:

Lorde Cigano – Prefeito! Antigamente eles prometiam ponte para se eleger, quando tomavam posse construíam uma, mesmo que não tivesse rio na cidade! Ponte de nada para porra nenhuma! Agora é isso!!

Lorde Cigano – Viado, artista de televisão é tudo viado, a igreja deveria excomungar essa pouca vergonha!! ahgrrrrr!

Salomé – Hola muchachos, hola muchachitos!! Buenas noches, senhor prefeito!!

Salomé – Ihhhhh, não tão a fim de nada!!

Lorde Cigano – É, não tem jeito, vamô no de sempre!!

Salomé – Falou!

Lorde Cigano - Atenção senhoras e senhores, pela primeira vez em praça pública, o extraordinário, e formidável, Lorde Cigano, o imperador dos mágicos e videntes, apresentará o seu fabuloso número que já assombrou as plateias de São Paulo e do resto do Sul do país, com licença! PARA VIGO ME VOY! *[Palavras mágicas]*

Figura 11 - Público hipnotizado pela transmissão da TV em Praça pública





Fonte: Frames do filme

Um dos pilares de sustentação da ditadura militar era colocar o Brasil numa era de progresso e modernidade, o que, como sabemos, não foi alcançado de modo pleno. Se por um lado, esse foi um momento de exponencial crescimento industrial, por outro, também foi um período de intensa perseguição política à manifestações contrárias ao regime, momento de exposições das dificuldades e diferenças que compõem um país tão imenso e multifacetado, marcado por uma história de violência e exploração.

Um lampejo de modernidade ainda se verificou durante o “milagre econômico”, período de crescimento econômico durante o regime militar brasileiro, que se estendeu entre 1968 e 1973. No entanto, na época da produção de *Bye Bye Brasil*, a euforia já havia cessado. “*Bye Bye Brasil* soa como um deboche do modelo desenvolvimentista empreendido pelos militares e ironiza a da forma desigual e desestruturada em que o país se lança na modernidade”. (MACÊDO, 2009 p. 02). O filme procura apresentar ao brasileiro “moderno”, que vivia nas cidades e que tinham acesso ao cinema, os interiores do país, a pobreza, a falta de recursos, a exploração extrativista de madeira e minerais no Norte do Brasil, desenvolvimento vivendo ao lado do subdesenvolvimento, o contraste da infraestrutura das cidades e a decolagem de um avião, símbolo de desenvolvimento e progresso, como coloca Rodrigues:

Fazer um *road movie* pela rodovia transamazônica não era só inusitado, mas audacioso. Cacá Diegues desejava mostrar um Brasil que a maior parte da população das grandes cidades não conhecia, e ainda hoje não conhece. A rodovia transamazônica representava o novo Brasil, uma nova fronteira de “desenvolvimento” aberta no norte do país. A ideia de progresso foi predominante na década de 1970, principalmente na mentalidade dos militares. (RODRIGUES, 2014, 07).

No filme, o mesmo país que constrói uma rodovia de grande integração ligando as

idades de Cabedelo, na Paraíba, à Lábrea, no Amazonas, e corta sete estados brasileiros, é o mesmo país que expõe uma população de pouco engajamento político, refém de processos históricos de exploração, dominação e desnível de forças, pessoas que sofrem com a seca e que apresenta um sentimento de um falso pertencimento ao processo de modernização do país.

Tais aspectos são explorados com total clareza através de duas cenas. A primeira acontece à caminho de Alagoas onde Lorde Cigano promove uma “queda de braço” entre Andorinha, integrante da trupe, com um caminhoneiro. À medida que a disputa é travada, o caminhoneiro discursa sobre “as maravilhas do Norte”, colocando a região como um “*el dourado*”, paraíso em que o progresso e ascensão social seria possível. A cena tem aproximadamente três minutos e é desenvolvida num dos pontos de parada, um restaurante de beira da estrada. Ela é desenvolvida com planos médio, americano e close, os atores ficam boa parte da cena sentados, tomando cerveja e investindo na competição entre Andorinha e o caminhoneiro:

Caminhoneiro – Altamira!

Lorde Cigano – Como é que chama, o lugar?

Caminhoneiro – Altamira

Lorde Cigano – Eu dobro a aposta

Caminhoneiro – Altamira é o centro da transamazônica, tem gente do Brasil inteiro para trabalhar lá, trabalhar na estrada e depois comprar terra. O abacaxi lá é do tamanho de uma jaca e as árvores do tamanho de um arranha céu!

Lorde Cigano – Exagero!

Caminhoneiro – Não! Tô falando sério, tem minério, pedra preciosa, tudo ali à flor da terra, floresta amazônica, nunca ouviu falar?

Lorde Cigano – Já((...)) já! Mato puro, né? E os índios?

Caminhoneiro – Hã?

Lorde Cigano – Tem muito índio lá?

Caminhoneiro – Tinha! Mas a maioria o pessoal já acabou com eles, tinha vez que o pessoal enchia o saco, ai perdia mesmo a paciência e pegava um avião e jogava umas bananas de dinamite em cima da aldeia dos índios, a caboclada saía toda pro meio do mato, mão na cabeça, pensando que era o fim do mundo!

Lorde Cigano – Vai a última? Tô danado!

Caminhoneiro – Pow meu, onde é que tu arranjou um empresário tão

fominha?

Lorde Cigano – Não adianta, ele não fala, é mudo!

Caminhoneiro – depois que fizeram a estrada lá virou lugar de branco, dinheiro pra todo mundo, todo mundo!

Lorde Cigano – Já! Morando no meio do mato eles não devem ter muito onde gastar tanta riqueza, né?

Caminhoneiro – Chega! Vocês pagam ai essa despesa

Lorde Cigano – Quanto tempo você foi lá, hein?

Caminhoneiro – Onde?

Lorde Cigano – Altamira!

Caminhoneiro – Pouco tempo, na época da inauguração da estrada

Lorde Cigano – Fica Longe?

Caminhoneiro – Não, você entra pelo sertão adentro e pega a transamazônica, na altura de Picos no Piauí, depois é só seguir em frente quatro, cinco dias

Lorde Cigano – Pow, é longe, né?

Figura 12 - Caminhoneiro discursa para Lorde Cigano sobre as "maravilhas da região Norte"



Fonte: Frames do filme

A segunda cena se desenrola na parada da Caravana Rolidei na cidade de Piranhas em Alagoas. Ali a trupe se depara com uma população que sofre com a seca. Ao chegar eles encontram uma cortejo que perigra pela cidade fazendo orações por chuvas para a região. Lorde Cigano conhece João da Luz que conduz um cinema itinerante pelo Nordeste

brasileiro, empreendimento também em decadência após as medidas desenvolvimentista da época. No diálogo, João revela para Lorde que dificilmente ele conseguiria um grande público pagante naquele local, dada à situação da cidade. A primeira cena se desenvolve em plano médio e basicamente é focada no diálogo:

João da Luz – Quer espalhar o sangue? Tão pedindo chuva a padroeira. A barra aqui é pesada, a nuvem carrega, carrega, mas num cai água, esse ano ainda não chueu. Ta pensando em se instalar aqui?

Lorde Cigano – Num sei, talvez!

João da luz – Hoje não presta, eles vão passar a noite toda na igreja, rezando e cantando, mas amanhã é bem capaz de aparecer gente

Lorde Cigano – O amigo não mora aqui, mora?

João da Luz – Não, também tô aqui de passagem. Tenho um negócio parecido com o seu, quer ver?

João da Luz – Já corri esse sertão inteiro, da Bahia ao cariri. Houve tempo em que o negócio era bom. Eu chegava nas feira, nos circo , nas festa de igreja e o povo vinha correndo pra ver a novidade. Agora não, só mesmo num fim de mundo como esse, onde não chega nem jornal! Meu camarada, por aqui num dá nem para se cobrar ingresso, eu troco a entrada por comida, uma cuiá de farinha, água ardente e até uma melancia, é o que dá. Amanhã vou me embora, essa praça já ta feita, vou deixar ela toda para a Caravana Rolidei!

Figura 13 – João da Luz fala ao Lorde Cigano da situação da região e o desânimo nos negócios



Fonte: Frames do filme

Ambas cenas ressaltam com aproximações as situações distintas vivenciadas pelo povo brasileiro na época, quando se falava de um “progresso” ou “milagre econômico”, da construção de uma estrada que faria uma integração nacional proporcionando desenvolvimento através das riquezas naturais. Um frenesi e agitação movia o processo de migração até o Norte do país. Por outro lado, em uma realidade geograficamente não tão distante dali, estavam os sertanejos nordestinos que sofriam com a seca, e apelavam para as tradições religiosas, uma busca pela sobrevivência, uma população vivendo à margem do processo desenvolvimentista, processo esse que não chegava nem ao conhecimento dos mesmos, uma vez que além de água faltava-lhe energia elétrica, logo a modernidade televisiva era algo distante, o acesso ao entretenimento era feito via empreendimentos como o de Lorde Cigano e João da Luz, itinerantes da cultura. Sobre o estado de “milagre econômico”, Afirma Heloísa Buarque de Hollanda:

Passe-se a viver um ufanismo, com o Estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do “milagre”, vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneio. (HOLLANDA, 2005, p. 101).

Nesta análise, é possível verificar os diversos traços da nossa formação cultural, país do indígena, negro, branco, do rural e urbano, do avião e carro de boi, das riquezas em minérios e da pobreza extrema e fome. Todos esses aspectos em *Bye Bye Brasil*, refletem as características da estética tropicalista, ou a busca por uma identidade tipicamente nacional, embora estejamos lidando com uma ficção, logo, representações dessa identidade.

Incluso na atmosfera de uma país que ansiava crescimento, o cinema também compartilhava desse desejo, um exemplo é *Bye Bye Brasil*, embora representando uma realidade irônica deste Brasil. “Comprometido com os valores da esquerda e uma investigação sobre a essência do povo brasileiro da década anterior, Diegues, como muitos de sua geração, adota uma postura engajada e de grande teor político e apresentando uma obra culturalmente híbrida e sem fobias nacionalistas”. (MACÊDO, 2009, p. 33).

A proposta de Diegues em conhecer esse o país soa como referência direta as obras de Mário de Andrade, autor que serviria de inspiração ao ideais tropicalistas. Os trabalhos de Andrade são considerados como uma “primeira tentativa de tradução de Brasil”, ele viajou pelo país conhecendo o folclore, personagens e a cultura nacional e essas pesquisas serviram de base para suas obras.

Ao chegar na região amazônica, a imagem de paraíso constituída durante a viagem vai sendo desfragmentada, a trupe se depara com diversas situações em que o subdesenvolvimento e desníveis sociais são latentes. À medida que vão desbravando os interiores amazônicos a trupe vai vivenciando situações e se deparando com imagens opostas à poética do “*el dourado*” prometido. Chuvas fortes, a estrada de terra e lama, as travessias de barco, o desmatamento e a destruição da fauna. Durante a viagem, o grupo assiste ao nascimento da filha de Ciço e Dasdô, a jovem dá a luz em cima do caminhão. Lorde Cigano dá o nome de Altamira para a criança, nome da cidade de destino da caravana.

Figura 14 - A caravana desbrava os interiores amazônicos e se deparam com dificuldades





Fonte: Frames do filme

Figura 15 - Nascimento de Altamira, filha de Dasdô e Ciço



Fonte: Frames do filme

Diegues expõe a região Norte e o extremo de suas mudanças, colocando diversos contraste, índios usando símbolos da modernidade ocidental como roupas, objetos e adereços industrializados, além de meios de comunicação como um rádio portátil. Indígenas forçados pela colonização branca a viver uma cultura que não a deles. “Espinhas de peixe”, radiofonia local, construção civil, indústrias e agricultura ao preço da vasta exploração da mão-de-obra local financiada pelo discurso do progresso e modernidade, sonho de fartura, riqueza e paraíso. Tais situações são exploradas com uma riqueza de detalhes, numa sequência de cenas em que apresenta o contato da Caravana Rolidei com o povo indígena e a chegada da trupe em Altamira. Apresentamos a transcrição dos diálogos e imagens de duas cenas dentro dessa sequência que chamamos de “Chegada em Altamira”, nessa longa sequência fílmica, uma série de conjunto de signos e símbolos são utilizados para reposicionar discursos sobre modernidade tratados aqui, oferecendo diálogos interpretativos

para nossa análise.

Logo na primeira cena observamos um som em *diegese* do rádio portátil que a mãe do cacique carrega, nele está sintonizado uma rádio local, o locutor discursa sobre um novo empreendimento que chega até a região, uma distribuidora de arrame farpado, posicionando assim, o discurso de modernização e avanço da região segundo a mídia veiculada:

Rádio (Locução) – Está no ar a primeira edição d'O Mensageiro com mensagens para o interior paraense. Os agricultores da Amazônia não mais precisam importar arrame farpado para proteger sua propriedade. Arrame farpado de primeira qualidade por um preço menor é o que oferece a Aliança Industrial S.A., uma indústria da Amazônia, Belém-Pará. (...)

Figura 16 – (Sequência Chegada em Altamira, cena 1/2) Encontro com a tribo indígena de costumes alterados



Fonte: frames do filme

Em seguida, Salomé apresenta o cacique da tribo para Lorde Cigano, dizendo-lhe que eles desejam carona até a cidade de Altamira. O mágico, sempre malandro e espertalhão, diz que os leva até a cidade, em troca de um preço, sugerindo assim, uma barganha por estar de olho no macaco que o cacique carrega em sua companhia. Ainda na fala do chefe da tribo, ele demonstra o descontentamento frente à dura colonização sofrida pelo seu povo, e afirma que os objetivos do deslocamento ou migração para o centro urbano tem três motivos, o fim da sua aldeia, a pacificação com os brancos e a realização do sonho de alcançar a modernidade simbolizada por um voo de avião. É perceptível também através de um diálogo entre alguns integrantes da tribo e Dasdô a falta de noções sobre a realidade política que o país vivencia no momento. Fica clara a dissolução no que se refere ao sentimento de “integração nacional” tão difundido na época:

Salomé – Esse aí é o Cacique da tribo, ta pedindo carona até Altamira!

Cacique – Depois que os brancos chegaram minha aldeia se acabou, agora eu vou pra cidade pacificar os brancos

Lorde Cigano – Ta bom, eu levo vocês, mas tem um preço!

Cacique – Minha mãe quer ir pra Altamira pra viajar de avião

Lorde Cigano - tem avião em Altamira, pow? Isso aqui é floresta amazônica, meu amigo! como é que você vai querer andar de avião no mato? Floresta amazônica, nunca ouviu falar?

(...)

Mãe do Cacique – Você do Brasil?

Dasdô – Como do Brasil?

Mãe do Cacique – Eu [croarí], mãe do Cacique

Cacique – Meu pai ta perguntando como vai o presidente do Brasil?

Dasdô – Sei lá!

Lorde Cigano – (Alto falante) Alô, Alô atenção, Altamira à vista! Alta- mira, a princesinha do Xingu! Altamira, e o rio Xingu, aquele rio lá é o Xingu

Salomé – Espinha de peixe!

Lorde Cigano – Hã?

Figura 17 - (Sequência Chegada em Altamira, cena 2/2) desconstruindo a modernidade brasileira





Fonte: Frames do filme

Nesses processos e projetos de trânsito e transformação durante a longa viagem da trupe, e ainda, após a idealização de uma vida de riquezas ao atingir a região Norte do Brasil, resulta no encontro ao fracasso. E cada canto de Altamira a dualidade entre a “modernidade” e a falta dela está presente, se observa um frenesi e agitação de um centro urbano em desenvolvimento, um comércio em efervescência, o carro de boi, os automóveis, cinema, índios tomando picolé pela primeira vez, comercialização de artesanatos e *souvenires*,

música e alto falantes, em *diegese*, num carro de som anunciando recrutamentos de migrantes para trabalhar nas fábricas na região do Rio Negro:

Anúncio publicitário (carro de som) – Atenção a todos os homens solteiros que queiram trabalhar como peão. Você que veio do Sul, Centro e até do Nordeste em busca da sorte da fortuna na transamazônica, não pode perder essa oportunidade!

Recrutador - Isso é uma moderníssima fábrica de papel, a maior do mundo, trazida do Japão assim, inteirinha, pelo mar e pelo rio aqui pra perto de Santarém. Nós estamos contratando gente para trabalhar lá. Você pode até escolher o setor, a lavoura, serviços gerais ou cortando madeira para a fábrica. Estão interessados?

Lorde Cigano – Não!

Recrutador – Coisa de gringo, bicho! Paga bem e em dia. Luxo e conforto. Se você tiver a fim, é só dá o nome ali para meu assistente e embarcar amanhã no avião da companhia que vem buscar vocês

Cacique – Avião? Com licença, seu moço!

Recrutador – Atende esse ai moreno, índio é mais barato, viu?

Figura 18 - Recrutamento de peões para trabalhar na fábrica de papel





Fonte: Frames do filme

Na sequência, Andorinha abandona a caravana, triste por ter perdido o caminhão numa aposta de queda de braço feita por Lorde Cigano, a trupe segue para Belém para tentar a vida. Lá Salomé e Dasdô se prostituíam para garantir a sobrevivência do grupo. No entanto Ciço não consegue aceitar a realidade de vê-la com outro homem, e, por força de Lorde Cigano e Salomé, o casal e a filha mudam para Brasília, enquanto Lorde Cigano recebe uma proposta para trabalhar com contrabando de minérios. Diegues sinaliza e reitera mais uma vez os processos migratórios, dessa vez para a região Centro-Oeste, outra pretensão de inclusão na modernidade através de uma reinserção geográfica.

Bye Bye Brasil reforça as discussões tratadas na terceira seção deste trabalho, caracterizando a estrada, o trânsito, a mobilidade e o movimento como estratégias narrativas, estéticas e políticas, constituídas não apenas nos fluxos, mas também compondo os personagens enquanto seres plausíveis, sinalizando para os referenciais críticos a partir do qual a obra permite refletir sobre os modos de ser brasileiro. As paisagens, artimanhas e astúcias constituem o estilo de vida em um país marcado por desigualdades, diferenças e assimetrias frente a um projeto de Nação que insiste em uma noção específica de modernidade.

Na capital brasileira, eles são encaminhados pela assistência social até a zona periférica da cidade e passam a trabalhar caracterizados de “autênticos nordestinos”, uma forma de “ganhar a vida”, tocando forró para contrerrôneos que assim como eles enxergavam na cidade um símbolo de modernidade e prosperidade. Aqui, a cultura popular é elaborada dentro do processo e dos centros da modernidade brasileira como uma caricatura; sua transformação, inconcebível na fala de Lorde Cigano, é remontada como uma forma de mercadoria, uma negociação entre tradicional e moderno que se materializa através da

performance paródica da vida como nordestino. A posição ocupada pelo casal em certo sentido não é muito diferente da de outras trajetórias de migrantes, em especial de migrantes nordestinos que foram assim como eles trabalhar na construção da cidade. Eles participam da produção de um espaço, mas ocupam suas margens. São candangos, trabalhadores precários que consomem o projeto de modernidade de uma posição que não a imaginada no início da jornada, muito bem pontuado por Diegues com a introdução da personagem de Marieta Severo, a assistente social que recepciona Ciço e Dasdô em Brasília:

Assistente social – Um milhão de habitantes, mais de um milhão de habitantes. Cabe mais alguém? Não cabe. E no entanto continua chegar gente como vocês, do Brasil inteiro. E é justo! O futuro está aqui, no planalto central. Agora nós, da assistência social, nós cuidamos de vocês, nós orientamos vocês, nós abrigamos toda família. Bem, não dá pra ser aqui no centro da cidade!

Mais uma vez retomamos o debate com base em Rigamonte (1996) e (2001), quando a autora coloca São Paulo como “maior cidade nordestina do país”, isso em termos migratórios, defendendo também a importância do migrante no processo de desenvolvimento urbano e industrial, bem como na inserção de novos hábitos culturais na metrópole. Rigamonte também expõe um diálogo entre tradições, modernidade e sociedade urbano-industrial, através de identidades fluídas e em transformação, dada a integração do estilo de vida. Logo, a transformação do espaço torna-o um universo “globalizado”, assim, o migrante, a cidade e também o campo, isso porque a cultura é colocada aqui como uma via de mão dupla, passam por ressignificações e transformações. (RIGAMONTE, 2001). E não distante disso se encontra a Brasília representada em *Bye Bye Brasil*.

Figura 19 - Ciço e Dasdô chegam a Brasília e trabalham como caracterizados de nordestinos





Fonte: Frames do filme

A importância do elemento estrangeiro está presente em diversas partes da obra. Primeiramente a trupe é sempre vista pela população como pessoas que não pertencem ao mesmo contexto de Brasil do qual eles têm em mente. Prova disso é a personagem Salomé, a Rainha da Rumba, descrita por Lorde Cigano como uma caribenha latino-americana. Para reforçar tal aspecto, a mesma fala em boa parte do tempo em “portunhol”, mistura de espanhol com português, confundindo a todos sobre sua origem. Aliás, o espanhol parece ser um idioma de conhecimento da dupla circense, pelo menos um pouco da língua. Prova disso são as palavras mágicas sempre evocadas durante os números de mágica por Lorde Cigano, “*Para Vigo me voy*”, trata-se de uma canção estrangeira de composição de Ernesto Lecuona¹³, música presente na trilha sonora do filme e orquestrada em diversos pontos da trama.

Além disso, o encontro desse elemento estrangeiro pode ser visto de outra maneira e ainda conectado ao aspecto de modernidade. Diegues satiriza o modelo de modernidade brasileira, colocando como uma apropriação mal elaborada e copiada da cultura estrangeira e hegemônica. Assim, Lorde Cigano adiciona elementos como a adoção sugerida por um gringo da letra “y” como signo do moderno, passando a se chamar Caravana Rolidey, “*Não rapaz, o ípsilone no fim. Eu encontrei um gringo em Belém que me ensinou que Rolidei tem ípsilone. Porra, como a gente era ignorante em cara!*”. Assim, no reencontro com Ciço, a trupe exibe um novo caminhão, esse ganha ares de musical da Broadway, músicas em inglês, néons e paetês em profusão, uma despedida americanizada, descaracterizando aquele que seria um refúgio do autenticismo popular, antes defendido por Lorde Cigano. Ciço é convidado para retornar para a caravana, mas recusa a proposta do mágico que segue junto

¹³ Letra da música <https://www.lettras.com.br/ernesto-lecuona/para-vigo-me-voy>

com Salomé para Rondônia.

Figura 20 - Novo caminhão da Caravana Rolidey



Fonte: Frames do filme

A pergunta que se faz então é, nessa justaposição heterotópica, nos termos adquiridos anteriormente em Foucault, nos espaços de trânsito de viver, entre o tradicional e moderno, entre fracasso e recomeços, nos projetos e experiências, quem pode performatizar o Brasil? Quem pode desenvolver os jeitos, astúcias, artes e manobras para flexibilizar a mão do progresso e a estrada da modernidade que pretende adentrar e cortar os interiores mais profundos? Encontrar o equilíbrio e sobreviver sem perder sua origem, absorver o “novo” sem sem transmutar sua identidade.

Pensar as feições de modernidade trabalhadas aqui, abre-se uma discussão e necessidade de se entender a identidade nacional, e isso foi acompanhado em diversos pontos do texto. Para compreender o jeitinho brasileiro, a esperteza, a malandragem e todos os aspectos contidos nele, é necessário avaliar os caminhos por onde se transita essa performance da cultura nacional, e performance entra aqui no sentido de desempenho, de como se comporta, sobre sua eficiência ou rendimento, assim, também abrimos caminho para uma melhor concepção dos personagens em *Bye Bye Brasil*.

4.2 As características sociais do malandro e o jeitinho brasileiro

Historicamente o final da escravidão no Brasil não expressou uma sociedade mais justa ou aberta, e sim uma continuação do padrão oligárquico de dominação. Mesmo com a intensidade no processo de industrialização no país e o aumento na criação de novos empregos durante as primeiras décadas do século XX, o trabalho assalariado não era sinônimo de qualificação, pois ainda existia uma ordem social intensamente excludente. Dessa forma, as classes populares se configuravam numa sociedade marginalizada aos processos, não se assegurando das condições de vida.

A década de 1930 ganha destaque nesse processo de industrialização, pois é nela que as questões sociais passam a ser responsabilidade do Estado, embora também seja nesta mesma época em que a indústria utiliza mão de obra migrada do campo para a cidade como força de trabalho, e nesse mesmo contexto entra em cena o povo e o populismo como personagens, como pontua Oliven:

A legislação trabalhista criada por Vargas, na medida em que se antecipou às reivindicações dos trabalhadores e lhes concedeu vantagens e direitos pelos

quais a classe operária como um todo ainda não tinha lutado, criou uma estrutura sindical atrelada ao Ministério do Trabalho, que funcionou como um poderoso e eficiente mecanismo de controle, impossibilitando a organização a nível horizontal entre trabalhadores. Isto, em última análise, reedita, no contexto urbano-industrial, o padrão do paternalismo e do clientelismo no qual mais vale procurar favores do patrão do que se unir e se organizar com seus iguais. É fácil perceber como o favor continua existindo. (OLIVEN, 2010, p. 23).

Esse contexto de transição da realidade do país está ligado à formação cultural e de identidades de um povo. A percepção de si como sujeito portador de uma identidade (pessoal e social) é um processo tributário a todos os contingentes humanos, ainda que se encene de maneiras diferentes caso a caso.

Para Hall (2006), a concepção de identidade é um processo histórico marcando por tendências e formas variadas de configuração. Se por um lado é possível reconhecer na história uma perspectiva de identidade fixa e única, estável no mundo social, o contexto contemporâneo é marcado pela maior intensidade de uma perspectiva e realização diferente das identidades. As identidades seriam flexíveis e circunstanciais, estabelecidas à medida dos encontros e dos conflitos, sendo esse processo característico da modernidade pós-industrial onde os sujeitos incorporam uma multiplicidade de atribuições e deslocam-se entre espaços heterogêneos. Esse processo fragmenta o indivíduo moderno, até então visualizado como sujeito unificado e unificador. Lembra Hall que essa “crise de identidade” é observada como parte de um processo mais amplo de mudança. Construir uma identidade é estabelecer um pertencimento a um grupo social, um processo de reconhecimento de si apoiado em determinada posição que torna a presença individual social, política e cultural. As identidades são múltiplas, coexistindo e sendo acionadas conforme demanda cada situação de interação. Dizem respeito a demandas de reconhecimento étnico, regional, de raça, de orientação sexual ou identidade de gênero, profissional, entre outras que competem e produzem sujeitos multicentrados.

Como visto em Hall a construção psicológica dos personagens é também uma tentativa de atribuir identidade aos participantes da ação. Em âmbito mais geral, podemos destacar a formação das identidades nacionais levando em consideração a reivindicação das características e peculiaridades distribuídas ao longo do processo histórico social, as quais os indivíduos recorrem para afirmar e reforçar identidade. Em *Bye Bye Brasil*, há diversas construções de uma possível identidade nacional. Apesar de localizada em um presente concreto, hoje passado, a narrativa retoma questões anteriores e ainda hoje presentes, dentre as quais aquela sintetizada na obra de Roberto DaMatta sobre o que faz o Brasil Brasil?

(1984). Mais que isso: a possibilidade de uma identidade nacional miscigenada e única é tensionada a fim de através da justaposição de múltiplas identidades, formas de vida e modos de se relacionar com o espaço que foram possíveis de serem vistos através da integração dos pequenos municípios com a construção da estrada.

A representação de um tempo presente é fortemente influenciada pelo contexto político e social vivenciado naquele momento. No filme de Diegues, esse sujeito multicentrado, que observamos anteriormente na discussão sobre identidade em Hall, é representado pelo conflito entre identidades, entre as vidas e modos de sentir-se no mundo que encarnam os membros da trupe e as pessoas nos lugares em que vivem, como coloca Macêdo:

O filme revela algumas riquezas do país, o talento e as misérias de seu povo, bem como apresenta um forte conteúdo social ao retratar os problemas da sociedade brasileira da década com humor calcado em doses de ironia - um convite ao brasileiro rir de si mesmo -, levando à reflexão. Dessa forma, este filme aborda a cultura do brasileiro e demais características tidas como inerentes ao caráter nacional, tais como a alegria, a criatividade, a sensualidade, a espontaneidade, entre outras. (MACÊDO, 2009, p. 2).

A suposição de uma identidade nacional que caracterizaria a todos como brasileiros é tensionada a todo o momento por dinâmicas micromoleculares nos quais as pessoas se percebem ou são colocadas como homens, mulheres, cidadãos, pessoas da capital ou do interior, prefeito, lavrador, artista, enfim. Nesse encontro o jocoso e o risível, e mesmo a ironia são recursos comuns para externar a dimensão de conflito que esses pertencimentos produzem no entendimento de um Brasil único.

Assim, dado esses contextos de classes sociais, a fluidez da identidade que corre e se expande feito líquido, e ainda no clima de rejeição do trabalhador, que a ética da malandragem merece ser entendida como estratégia de sobrevivência. Vale também ressaltar como sempre o trabalho manual foi desmerecido historicamente pela sociedade no Brasil, como uma “atividade não-dignificadora” (OLIVEN, 2010, p. 24), colocada sempre nas mãos de índios, escravos e mais tarde imigrantes. Dessa forma foi sendo criada uma cultura contrária ao trabalho devido às condições que continuavam sendo opressivas desde a escravidão. Assim, ao se recusar o processo de adesão a conjuntura urbano-industrial, abriu-se caminho para “o jeitinho, o galho-quebrado, o pistolão, a panelinha e a malandragem” (DAMATTA, 1997), práticas que tem como filosofia burlar as ideologias burguesas, no sentido de contrapor privilégios. No entanto, na literatura se acha algumas versões que discordam que o negro foi avesso ao mercado de trabalho como apresenta Gomes:

Contudo, à luz de pesquisas mais recentes, percebe-se que essa versão da história da malandragem possui pontos problemáticos. Pode-se observar que pressupõe uma fuga generalizada dos ex-escravos e seus descendentes em relação ao trabalho por várias décadas após 1888, o que é uma reprodução dos argumentos dos senhores de escravos em sua defesa da imigração europeia por considerarem os escravos e libertos incapazes de servirem como trabalhadores assalariados (GOMES, 2004, p. 172)

É nesse contexto de identidades fluídas e coexistentes que a figura do malandro se revela:

Mas lá, no mundo da malandragem, o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação: aquilo que, em nossa sociedade, é definido como pertencente ao “coração” e ao “sentimento”. Vale, Assim, o que está lá dentro, dentro das emoções e do coração. No universo da malandragem, é o coração que inventa as regras. No mundo das paradas, porém, o importante é o exterior: medalhas, uniformes, armas, formas fixas de conduta, continências e reverências. (DAMATTA, 1997, p. 265).

Desde muito cedo, nos primórdios da construção da identidade nacional, o malandro é uma figura presente no imaginário popular. Indo nessa direção, os diversos registros literários atestam para a apropriação e fortalecimento da imagem do malandro pela literatura, cinema, publicidade, música entre outros, como um personagem essencial que vem sendo lapidado ao longo do tempo. Faz-se necessário lembrar-se do português Leonardo Pataca, personagem do romance de Manuel Antônio de Almeida, e ainda de Macunaíma de Mário de Andrade, o herói sem nenhum caráter, que está sempre morrendo de preguiça. A dupla Chicó e João Grilo, os malandros da peça *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. A compadecida de Suassuna, em defesa de João Grilo, atesta que a sua malandragem era uma forma de suportar as agruras da vida, “João foi um pobre como nós, filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca como a nossa.” (SUASSUNA, 2005, p. 156). Suassuna, aliás, bebe da fonte dos cordelistas e cantadores de viola do nordeste, um terreno bastante fértil para as malandragens. É dos cordéis que brotam os personagens de Suassuna e é de lá também que nascem as situações de malandragem que permeiam suas obras. Cancão de Fogo, personagem de Leandro Gomes de Barros que teve como berço a literatura de cordel, ou ainda, Pedro Malasartes, personagem da cultura portuguesa e brasileira são figuras que transbordam malandragem por todos os poros.

Antonio Cândido, em *Dialética da Malandragem*, lembra que em sua origem, o malandro é no fundo um ingênuo e que são as situações pelas quais passa que o colocam à

prova ao exigirem saídas criativas e em grande parte desonestas que forjam o seu peculiar caráter: “a brutalidade da vida é que aos poucos vai o tornando áspero e sem escrúpulos, quase como defesa” (CÂNDIDO, 1970 p. 69). É nesta perspectiva que Antonio Cândido discute, *Memórias de sargento de Milícias*, refletindo a abordagem do malandro no livro, colocado como de origem “pequeno-burguesa”, residente de áreas centrais cariocas, transeunte dos subúrbios e arredores rurais da cidade.

O malandro como pícaro é uma espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogô-em-si que afasta do protagonismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. (CÂNDIDO, 1970 p. 71).

Mas não é só a literatura que está povoada pelo malandro, o cinema também cultua esse personagem. É assim em *Ópera do Malandro* (Rui Guerra, 1985), musical também assinado por Chico Buarque de Holanda (1978), que por coincidência tem um gosto particular por retratar esse personagem nacional em suas composições¹⁴. E ainda em *Vai Trabalhar, Vagabundo!* (Hugo Carvana, 1973). Até o cinema hollywoodiano já lançou a versão do malandro brasileiro através do Papagaio Zé Carioca, personagem criado por Walt Disney, um carioca caracterizado como o malandro simpático e cordial, a composição do “espírito brasileiro”. *Saludos Amigos*¹⁵ (Norman Ferguson, 1942) e *The Three Caballero*¹⁶s (Norman Ferguson, 1944) exibiam para o mundo o jeito malandro de ser do brasileiro, sempre escapando dos problemas pelas vias mais fáceis, o famoso jeitinho brasileiro. Que para Leite resulta numa redução dos nativos a tipos, desprovidos de personalidade e história, estereótipados.

A estreia do papagaio Zé Carioca, o mais “novo amigo de Donald”. A criação de Disney pretendia resumir, no plano simbólico, os laços de afeto e cooperação que uniam os Estados Unidos ao Brasil. De fato, a sequência mais famosa do desenho se passa durante o carnaval brasileiro, quando o Zé Carioca convida Donald para tomar um trago, este não resiste ao ritmo contagiante da música brasileira e “cai no samba” ao lado de uma linda baiana, ao som de Aquarela do Brasil, composição de Ari Barroso e símbolo do nacionalismo do Estado Novo (1937-1945). (LEITE, 2006, s/p).

¹⁴ Álbum trilha sonora de *Ópera do malandro* <https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/discografia/opera-do-malandro.html>

¹⁵ Alô, Amigos

¹⁶ Você Já Foi à Bahia?

Dessa forma, os autores aqui colocados tratam o malandro como um personagem da cultura nacional. Ele é apontado pelo seu modo de viver a vida, sem culpas, capaz de fazer coisas reprováveis pela sociedade, mas que também pode realizar coisas dignas como uma forma de compensação. Quase sempre um personagem urbano, e em seus costumes estão a visão folgada sobre vida, esperteza em enxergar a facilidade nas situações, promoção pessoal e por muitas vezes individualidade. (OLIVEN, 2010).

Para alguns autores, o jeitinho brasileiro tem origem nas relações de poder e na formação da cultura brasileira, esse é o caso de Barbosa (1992), Costa (1982), Vieira (1982) e DaMatta (1997). Suas análises estão pautadas a partir da mistura das inúmeras influências culturais que originou a cultura brasileira, sejam elas portuguesas, indígenas, africanas e tantas outras culturas que se instalaram nos país durante sua formação. Há diversos hábitos no cotidiano brasileiro que muitas vezes passam por despercebidos ou são simplesmente ignorados, até mesmo naturalizados. Para Gomes e Moraes (2015), atitudes como furar filas especiais, tirar vantagens através de amizades ou até mesmo usar do poder que tem para conseguir privilégios, são conceituados por “jeitinho brasileiro”, também conhecido como “dar um jeito”, e estão presentes na cultura nacional.

Mais especificamente, é a partir da expansão ultramarina, quando a lógica do trabalho é modificada em Portugal passando-se a buscar formas mais fáceis de ganhar dinheiro, que novos valores são gerados e passam a influenciar na colonização do Brasil, fazendo com que a administração pública brasileira fosse pautada em um sistema de privilégios. Este, por sua vez, convivendo também com um sistema burocrático, passou a encontrar na pessoalidade, uma forma de escapar de tal burocracia, conseguindo através das relações pessoais, burlar o sistema. Essa forma de lograr as leis estabelecidas, nada mais seria do que o “jeitinho”. (GOMES; MORAES, 2015).

Visto como uma espécie de resolução facilitadora de problemas ou situações para burlar regras, burocracias e formalismos, o jeitinho brasileiro também abre caminho para a corrupção. A troca de favores seja ela solidariedade pela causa ou barganha de bens financeiros e/ou materiais pode ser tornar um desdobramento para a corrupção. Dessa forma, podemos caracterizar o jeitinho como um favor, que pode vir ser acompanhado de algum tipo de recompensa. Na maioria das vezes, ele busca ir de encontro às leis e tem como objetivo favorecer indivíduo ou grupo, a intenção não é prejudicar o coletivo.

A retórica do jeitinho brasileiro é uma retórica que constantemente aciona e tenciona imagens sobre o Brasil e certa noção de brasilidade que reitera o mito freyriano das três raças, como coloca Lilia Schwarcz (1995). Não estranha assim que a particularidade que

marca o personagem do malandro é o a conjunção de sinais diacríticos que informam sobre noções de classe, raça, origem. Essa noção é retomada pelas elaborações dos intérpretes do Brasil, a exemplo do próprio Gilberto Freyre e sua suposição de que no Brasil há um movimento intenso que busca adaptar às coisas a certos interesses (particulares), e de Sérgio Buarque de Holanda (1969) para quem a cordialidade constitui um traço organizador do ethos nacional. Essa cordialidade tem duas frentes de ação, se por um lado diz respeito a uma ideia de ganho para si, por outro tem fundamento em certa noção de não-envolvimento e evitação de uma amistosidade.

Retomando Schwarcz (1995), a malandragem e o jeitinho brasileiro são processos que infundem noções racializadas e que falam também sobre uma certa expectativa de classe. Aqueles que se valem, no imaginário social brasileiro, do “jeitinho”, da tentativa de moldagem dos eventos cotidianos do mundo urbano, são as classes populares mestiças. Em sua análise dos discursos históricos sobre a malandragem, a antropóloga sinaliza que a malandragem se constitui como uma espécie de experiência peculiar e singular para se pensar o que seria a brasilidade e um ethos nacional. Nas suas palavras, tratar-se-ia de:

Um processo acelerado de elaboração de sinais diacríticos que apontam para uma identidade brasileira mestiça e nesse sentido distinta do restante do mundo. Elaboração de "mão dupla", a identidade local surgia no interior desse movimento que vem do olhar de fora para dentro e de dentro para fora, resultando daí seu espaço de consagração. Afinal, o samba, a capoeira, o candomblé, a mulata e o malandro carioca são, em graus diferentes, transformados em ícones nacionais, produzidos e reproduzidos interna e externamente. (SCHWARCZ, 1995, s/p).

Nesses termos, pensar *Bye Bye Brasil* através da malandragem e jeitinho brasileiro se constitui como um esforço interpretativo de inserir o filme nesse lugar heterotópico, nos termos observados em Foucault (2013), onde se encontram e estranham imagens complexas e díspares sobre o que faz o Brasil, ou mais ainda, quem é pensado como brasileiro e a partir de quais marcadores. É emblemático também o título do filme, de modo que, como se verá a seguir, a despedida americanizada pode ser um indício mais consistente do questionamento de uma certa imagem de Brasil e de urbanidade em favor de um olhar microscópico a problematizar, avaliar, medir e estranhar a própria interioridade (no sentido de dentro e de profundidade) de um país complexo e marcado por trânsitos: trânsitos de espaço, de gente, de experiências, de narrativas e projetos. Enfim, trânsitos de jeitos e malandragens que continuamente repensam e flexibilizam o Estado e o projeto de Nação, não em virtude de um favorecimento pessoal, mas de uma interpretação minimamente plural.

4.3 O jeitinho brasileiro performando a identidade nacional

Segundo o dicionário Michaelis, Lorde significa um título dado a alta nobreza inglesa e que é conferido a alguns funcionários ou a certos ministros daquele país. Num sentido coloquial da palavra Lorde também significa um indivíduo rico e que esbanja dinheiro, além de bem vestido. Ainda de acordo com o dicionário, o termo Cigano refere-se a um povo nômade de origem indiana que emigrou para a Europa Central e que na atualidade está presente com sua cultura e costumes em diversos países do ocidente, esse povo dedica-se ao comércio, música, prática de artes divinatórias e ao artesanato. Além disso, o cigano é sempre tratado como um viajante, mercador e ambulante de vida itinerante e boêmia.

São com essas duas denominações que o personagem Lorde Cigano se apresenta. Numa breve análise sobre sua imagem podemos observar as descrições de ambos os aspectos denominados. O personagem de José Wilker se exhibe enquanto nobreza e realeza em relação aos demais personagens da trama, por muitas vezes ele esbanja ser o detentor do poder monetário do grupo e se porta como “bem vestido” em muitos momentos. Por outro lado ele comporta-se também com características ciganas devido ao seu comportamento cultural, costumes e dado ao trabalho que exige a comercialização de sua arte. Dessa forma, o diretor coloca Lorde Cigano como um viajante, mercador de vida boêmia e itinerante. O mágico ilusionista é o típico malandro brasileiro, muito bem alocado nos termos de Cândido (1970), sua picardia o torna aventureiro, astucioso e sedutor.

DaMatta (1997) descreva o malandro como uma figura de classe social inferior, indivíduo fora do mercado de trabalho, com um modo de vida divergente da lógica urbana de organização do trabalho e que carrega em seu comportamento um jeito peculiar de vestir e andar:

Malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás, definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se. Em outras palavras, criar um “carnaval significa basicamente procurar desempenhar em um universo individualizado percebido pelo esqueleto hierarquizante da sociedade como muito mais criativo e livre”. (DAMATTA, 1997, p. 263-264).

Já Oliven (2010), lhe atribuí à capacidade sutil, audaciosa e, acima de tudo, de inteligência e esperteza para manipular as regras, leis e regulamentos em benefício próprio. Estando no paradigma entre ser bom e/ou mal, perdedor ou vencedor, malandro é o tipo

de brasileiro que é capaz de “vencer sem fazer força”, de permanecer na “sombra e na água fresca” enquanto os demais lutam pra cumprir as regras. (OLIVEN, 2010).

No entanto, na análise dentro do universo do filme *Bye Bye Brasil*, percebemos que essa não é uma leitura que cabe a Lorde cigano, pelo menos não em sua completude, sofrendo algumas variações. É bem verdade que Lorde Cigano exibe diversas características do universo da malandragem, claramente um sujeito de poder aquisitivo inferior, no entanto está presente no mercado de trabalho, ainda que de maneira autônoma. Durante a trajetória, ele busca diversas maneiras para ganhar dinheiro, algumas até de forma honesta, outras usando de seu controle sobre o grupo, como é o caso sobre o poder que ele exerce em Andorinha e Salomé, projetando no viés de malandro masculino, branco que toma as decisões, diz para onde ir ou ficar, explorando o contraponto feminino e racial presente no grupo.

Figura 21 - Performances de Lorde Cigano por José Wilker



Fonte: Frames do filme

Criar normas que estabeleçam e contrariem o bom senso e as regras sociais abre caminho para a corrupção burocrática e desconfiança do poder público. No Brasil, é algo comum tentar tirar proveito das situações ou tentar “se dar bem”. Ações como “furar uma fila”, “estacionar em vagas preferenciais” ou “fumar em locais proibidos” são diariamente desrespeitadas no intuito da promoção pessoal (DAMATTA, 1986). São nessas situações que o autor identifica o caminho para o desenvolvimento da esperteza, malandragem e até do “jeitinho brasileiro”.

Para Barbosa (2005), o jeitinho está ligado a algum problema ou situação de difícil resolução e que necessita uma maneira especial para resolver. Dessa maneira, a autora coloca o jeitinho como a forma criativa e urgente para resolver determinada situação, seja essa de maneira que burle alguma regra ou norma preestabelecida, ou sob forma de esperteza e/ou habilidades. De fato o malandro é o indivíduo que foge das regras do sistema, muitas vezes para a promoção pessoal, ou seja, “se dar bem”, suas características comportamentais, carregando peculiaridade na forma de vestir, andar e até falar.

Voltando ao filme, as necessidade e dificuldades por que passa a caravana Rolidei, colocam Lorde Cigano a usar da malandragem, jeitinho e quebra das regras, é assim quando explodem a transmissão de tevê em praça pública, *“Atenção senhoras e senhores, pela primeira vez em praça pública, o extraordinário e formidável, Lorde Cigano, o imperador dos mágicos e videntes, apresentará o seu fabuloso número que já assombrou as plateias de São Paulo e do resto do Sul do país, com licença! PARA VIGO ME VOY!”*.

São inúmeras as formas que Lorde Cigano utiliza para enganar o público, se aproveitar, tirar dinheiro mais fácil, inclusive são ações que ele comete até mesmo com o próprio grupo, embora essas situações se sobresaem na relação Lorde Cigano e espectadores da caravana Rolidei. É assim na apresentação da trupe no município de Piranhas, em Alagoas, onde o grupo encontra uma cidade que sofre com a seca e não tem dinheiro para pagar pelo show, trocando a entrada por mantimentos. Em seu número de ilusionismo lorde Cigano se apresenta como vidente, detentor de conhecimento místico e do plano espiritual. Ele diz revelar as inquietações e dúvidas do público, mas acaba caindo no seu próprio conto, o público acredita em seus “poderes”, encurralado, Lorde Cigano procura saídas para as situações que não tem respostas. A cena tem aproximadamente quatro minutos, uma iluminação pontual nos rostos dos personagens é feita por Lorde Cigano, assim, um close no rosto é proporcionado por sua iluminação, carregando um ar de mistério na cena:

Lorde Cigano – Em meu corpo a luz entra pelos sete buracos da minhas cabeça. E meu terceiro olho místico, pode ver o que os restos dos mortais, não veem. Alguém quer saber alguma coisa? Eu Lorde Cigano discípulo de Nostradamus e São Malaquias, o vidente que já adivinhou a morte de três Papas, estou disposto a satisfazer a curiosidade de vocês. Está bem, não precisam perguntar, vamos nos concentrar e as suas perguntas chegaram até mim por telepatia, te-le-pa-tia! A comunicação das mentes privilegiadas como o nome diz! Vamos nos concentrar!

Lorde Cigano – Silêncio, ahhh eu estou ouvindo alguém da plateia que quer fazer uma pergunta. Vai falar? É lorde Cigano, pois não? Hãaa, estou ouvindo sua mente, estou vendo o que você me pede, estou vendo seu morto querido. É, ele está aqui diante de mim, e pede pra você não chorar mais, ele está bem sim, ele sente saudade, mas está bem. É, ele está no reino de Deus!!

Espectador - Com licença, a terra não é nossa, e também já não presta mais. Há dois anos que a gente não vê um maxixe na roça. Já fizemo promessa, ajoelhamo nos pés da cruz, rezamo pro Padim ciço, pra vê se chovia. As nuvens carregam, ameaçam trovoar, mas chover, não chove. Será que Deus ta distraído? Ou não gosta do pessoal desse lugar?

[Mulher canta uma oração]

Lorde Cigano – Luz, LUZ!

Espectadora – Meu Santo, minha família foi embora, meu Santo, filho, nora, netos. Fiquei Só com meu Velho que morreu a semana passada. Agora quero vê o meu povo. Meu Santo, me diga, onde é que eles foram?

Lorde Cigano – E eu sei lá, como é que eu vou saber? Quer dizer. Eu sei, eu tô vendo, eu estou vendo a sua família, eles estão há muitas léguas daqui, pronto!

Expectadora – Vivos?

Lorde Cigano – É, vivos, se acostumando a lugar novo

Expectadora – A gente se acostuma com tudo. Onde é que eles tão agora, meu Santo?

Lorde Cigano – Perai, deixa eu ver. Eu tô vendo. Eles estão num vale muito verde, onde chove muito. As árvores são muito cumpridas e os rios são grandes feito o mar. Tem tanta riqueza lá que ninguém precisa trabalhar. Os velhos não morrem nunca e os jovens não perdem sua força. Não há terra tão verde, Altamira!

Figura 22 - O vidente Lorde Cigano responde as inquietações do público



Fonte: frames do filme

Como forma de ampliação de análise, traçamos também trajetos entre as relações de Lorde Cigano com os demais personagens em *Bye Bye Brasil*, assim, apresentamos o performar do jeitinho nas relações afetivas humanas. São quatro os personagens que Lorde Cigano estabelece um vínculo mais ativo durante a trama: Salomé, Andorinha, Ciço

e Dasdô. É nítida a transformação na curva dramática dos personagens durante a viagem, e também as influências que cada um exerce sobre o outro, sendo esse nosso ponto de foco na análise.

A relação de Lorde e Cigano e Ciço soa em diversos pontos da trama como conflituoso, o sanfoneiro apresenta uma forma distinta do que é o mágico, a inocência do sertanejo vibra como irritante ao mágico, mas à medida que vão se conhecendo ambos criam um respeito mútuo, “*Sanfoneiro, sabe por que a mata é virgem? É porque o vento é fresco!*”. Embora uma relação carregada de autoritarismo, Lorde Cigano exerce uma forte influência sobre o rapaz, um dos momentos que se exalta isso com mais clareza é quando a filha do tocador nasce e o mágico escolhe o nome da criança, “*Vai se chamar Altamira. Legal, quem não gostar pode chamar de Mirinha. Algo de registro de batismo vai ser Altamira!*”. Todavia, Ciço nutre um “carinho” pelo ilusionista, apesar de sútis, são muito os momentos em que Lorde Cigano se coloca como a referência ao lhe apresentar a dinâmica de mundo, “*Sanfoneiro, do outro lado é a África*”, “*Não mar de cidade é cheio de cocô*”. Detentor de conhecimento, vemos o mágico por vezes assumindo essa posição, o que como verificamos ao longo da análise, o conhecimento adquirido por ele é das situações vivenciadas em seu cotidiano, “*Com é que você vai querer andar de avião no mato? Floresta amazônica, nunca ouviu falar, não?*”, e embora o grupo observe seus erros, isso não muda seu status de respeito e posição de chefe.

Recrutador – Não vai se inscrever?

Lorde Cigano – trabalhar em fábrica de papel?

Recrutador – trabalho joia, oportunidade rara de vencer na vida

Lorde Cigano – Escuta aqui moço, eu mal sei ler e escrever papel pra mim só serve pra embrulhar o pão e pra limpar a bunda.

Ainda de acordo com DaMatta, existe um personagem oposto ao malandro, o Caxias, visto pela sociedade como o ator das paradas militares e dos rituais de ordem. Diferente do malandro, ele anda uniformizado, é popular entre as pessoas, muito embora uma popularidade diferente da conquistada pela malandragem. Trata-se, portanto, de outra “leitura” desse universo, algo definido por decretos, regulamentos, portarias e regimentos, pela presença clara e consolidada na lei e na regra, em oposição ao mundo individualizado, universo esse da malandragem. (DAMATTA, 1997).

Embora não se tenha em Ciço essa atmosfera de popularidade, e nem esteja ocupando

posições militares ou estabelecendo a ordem, moral e bons costumes, pelo menos não conscientemente, o sanfoneiro traz o contraponto do Caxias referente a Lorde Cigano. Ciço se mostra por vezes o oposto ao mágico, e apesar de não compreender bem a mecânica social na qual está inserido, apresentando pequenas contradições, como tentar abandonar sua esposa para viver com Salomé, ele tenta reproduzir regulamentos sociais padrões. É assim quando pede que largue a vida de artista e fuja com ele: *“Salomé, vamo embora daqui junto, agora”, “Vamo embora, vamo, ficar longe de tudo, pra sempre, só eu e você!”*.

Figura 23 - Performance de Ciço por Fábio Júnior



Fonte: Frames do filme

Por sua vez Andorinha, o “Rei dos Músculos”, tem relação mais direta com Lorde Cigano, durante a trama não é muito claro de que maneira se deu a constituição dessa amizade, bem como os aspectos mais claros que a rege. Andorinha é mudo, e por não ter a capacidade de falar, os recursos cênicos são limitados para sua análise, entretanto, se

observa sobre ele a influência de poder exercida por Lorde Cigano, não se sabe com exatidão se questões raciais ou devido sua deficiência, mas que embora o rei dos músculos esteja a todo momento cumprindo ordens do ilusionista, não se percebe a contraposição do personagem em momento nenhum. Contudo, mesmo exercendo domínio em Andorinha, Lorde Cigano não reluta quando o homem decide abandonar a caravana, provavelmente decepcionado por ter perdido o caminhão da trupe numa aposta que o mágico o colocou. Durante a trama, não é perceptível a relação mais aprofundada de Andorinha com outros personagens, mas é notável o quanto ele é atencioso e cuidadoso com o resto dos integrantes.

Figura 24 - Performances de Andorinha por Príncipe Nabor



Fonte: Frames do filme

Entre Salomé e Lorde Cigano paira uma atmosfera de respeito mútuo, talvez, entre o grupo seja a relação afetiva mais madura, ainda que distante dos padrões. O que se prega entre ambos é a admiração profissional, carinho e o desejo sexual, “*Venham ver Salomé, A*

Rainha da Rumba, A Princesa do Caribe que já foi amante de um presidente dos Estados Unidos, venham ver essa beleza internacional, vinda diretamente das ilhas fabulosas do mar das Antilhas". Embora seja colocada na prostituição por Lorde Cigano, ela não contraria a situação, apenas julga como necessário para a manutenção da sobrevivência do grupo, dessa forma, o que se instaura sobre essa situação é a confiança e companherismo presente na relação dos dois, *"Salomé eu não queria, mas a gente precisa de dinheiro para sair dessa situação"*, *"A gente vai para belém ganhar a vida de outra maneira"*. A "rainha da rumba", exerce influência sobre os dois companheiros, a sensualidade e o sexo é o mecanismo de poder utilizado por Salomé, é a sua esperteza, é sua malandragem, assim ela participa das tomadas de decisões. *"É, tem muito que a gente não vê o mar!"*, além do sexo sem paixão, uma extensão do seu ofício, ainda que seja tentada há todo momento ser conquistada pelo sanfoneiro, *"Salomé, eu te amo, de verdade"*, *"A gente passa a vida inteira esperando ouvir isso de um homem com sinceridade, quando isso acontece o coração da gente já está gelado"*. Macêdo (2009), afirma que durante a Contracultura a liberdade sexual pregava a busca do prazer sem limites e a ausência de repressões e/ou relações possessivas, fato esse que influencia o tropicalismo. Salomé prega um amor livre, atitude liberal e descompromissada que defende com vigor ao contrário do amor obsessivo de Ciço:

Ciço – Salomé, desde que.. Eu não consigo mais pensar em mais nada.
Vamo embora, junto, pra sempre!

Salomé – Olha aqui menino, eu botei você uma vez na minha cama, mas isso não quer dizer que eu tenha que botar outra vez, muito menos pra sempre

Ciço - Salomé, eu amo você

Salomé – Não pense nem um pouco que seu amor me comove. Muito pelo contrário, até me enjoa

Ciço - É que nem fogo, uma doença!

Salomé - É isso, uma doença, trate dela. Eu não tenho nada a ver com isso, ninguém tem nada a ver com isso!

Ciço – Eu acho que sou capaz de tudo!

Figura 25 - Performance de Salomé por Betty Farias



Fonte: Frames do filme

Diferente de Salomé, Dasdô se apresenta doce e ingênua, desde o início da jornada ela não se mostre aquém das situações, embora não esboce reações nítidas. Seguindo Ciço junto com a caravana Rolidei, por decisão própria, a moça grávida sofre grandes transformações, logo após dar à luz a menina Altamira. É o contato com a “rainha da rumba” que faz despertar na moça sua maturidade e sexualidade. Todavia, diferente de Salomé, Dasdô não sabe usar tais artifícios para ter poder de decisões. A relação de ambas se desenvolve sobre uma perspectiva do tipo mãe e filha, ainda que sutil. Lorde Cigano não esconde o seu interesse pela moça. *“Quando esse bucho baixar, vai ser difícil resistir a você”*. Apesar de relutar, Dasdô se sente desejo pelo mágico, e uma vez que só observava as investidas de seu esposo por Salomé, ela se sente abandonada por Ciço, e numa ausência do sanfoneiro Dasdô cede ao sedutor Lorde Cigano. Durante toda a trama, Ciço se mostra indiferente aos sentimentos da jovem, ele não se importa com o que ela pensa em relação a sua paixão por Salomé, ela não reage, apenas se mostra indiferente. Quando a trupe muda-se

para Belém, Dasdô seria iniciada na prostituição, no entanto o sanfoneiro por ciúmes desiste da ideia.

Figura 26 - Performance de Dasdô por Zaira Zabelli



Fonte: Frames do filme

Essa dinâmica sexual do quadrado amoroso onde se prega o amor livre tem grande influência dentro da trama, os pontos de fusão e mudanças de rumo dramático tem em sua grande parte culminância após os encontros e desencontros dos casais. Aqui além de ressaltar a atmosfera de referências e ideais conquistados até então pelo cinema brasileiro, apresenta tais aspectos muito mais do discursivo, é também técnico e estético, e visualmente apresentado na metáfora da contracultura tropicalista no trânsito da estrada, essa que por sua vez é a representação de sonhos, ascensão e êxito profissional. E em meio as diversas performances de ser, sentir e viver o Brasil, os caminhos sempre se mostram turvos e incertos. Mas aqui fica um *bye bye*, não é adeus, é um tchau, tchau, é uma janela ou porta aberta, é um sentimento de que um dia haverá retorno.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção deste estudo foi de extrema importância ao autor na ampliação dos seus conhecimentos acadêmicos, um vez que os temas aqui tratados são recorrentes em sua área de formação. Estabelecer discussões relacionados aos aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais, evidenciando o cinema como palco dessas representações, é relevante no sentido de que nesse trajeto se constitui um dos caminhos para a construção e entendimento sobre a sociedade.

A análise de *Bye Bye Brasil* contribui para o aprimoramento dos estudos cinematográficos, trabalhando aspectos como linguagem, gênero e estética. Posiciona também reflexões inerentes ao processo de desenvolvimento da formação cultural brasileira. Desse modo, entende as variáveis para a construção dos aspectos de modernidade e identidade brasileira, que, numa perspectiva mais ampla, considera inúmeros outros contextos que nascem nos fluxos histórico e social do país, como é o exemplo do antagonismo entre o moderno e o tradicional, através da política de modernização implementada pelo governo militar. A situação de pobreza da população brasileira, a seca, os fluxos migratórios, as disparidades econômicas, industriais e de acesso à tecnologia, fazendo emergir a malandragem e o jeitinho brasileiro, tencionados pela desigualdade.

Partindo do objetivo de analisar de que forma o jeitinho brasileiro é performatizado em *Bye Bye Brasil*, verificou-se que um aspecto muito relevante na extensão de que ele nasce como resistência das desigualdades e crises, por sua vez cenário para a figura do malandro, personagem da formação cultural e da identidade nacional. Contudo, observou-se também que o trânsito das distinções, diferenças e múltiplas formas de relacionar-se e viver gera revela as dinâmicas de entendimento sobre o pertencimento ou não a um país que se lança sobre a modernidade, mas não compreende suas múltiplas formas de existir.

Sobre o personagem Lorde Cigano, é possível encontrar em sua criação diversos aspectos descritos por DaMatta e os demais autores, muito embora, também haja algumas divergências. A incursão pelo gênero *road movie* e a estética tropicalista foi extremamente necessária para compreender melhor os contextos de representação no filme, nos relevado menções discursivas, imagéticas, cômicas e de revelação sobre o caráter do Brasil enquanto nação. São aspectos válidos e de consonância social, econômica e cultural, próprio do Brasil ao período de produção de sua obra.

Dessa forma, encontramos no percurso caminhos para novas análises, utilizando

possíveis outras metodologias que deem conta de características mais profundas, sobre a trama e também das características do personagem. As análises aqui obtidas apontam para desdobramentos do tema, e até mesmo a ampliação das discussões tratadas aqui, como a malandragem e o jeitinho brasileiro, abordando outras obras ou outras linguagens artísticas, como a literatura, música, as artes visuais, além de peças publicitárias, reportagens e entrevistas.

6. REFERÊNCIAS

- BARBOSA, L. **O Jeitinho Brasileiro** – A arte de ser mais igual do que os outros. 2. Ed. Rio de Janeiro: Campus, 2005.
- _____. **O jeitinho brasileiro**. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- BARROS, A. (org). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2011.
- BERNARDET, JC. **Cinema marginal?** categorização antiquada pode reduzir as possibilidades interpretativas das obras do período. 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- BYE Bye Brasil. Direção: Carlos Diegues. Brasil, 1979. (105 min.), son., cor.
- BONNIE and Clyde. Direção: Arthur Penn. Estados Unidos, 1967. (111 min.), son., cor.
- CAMARA A. S. “Figurações, mitificação e modernização: visões do Nordeste na cinematografia brasileira”, In: NÓVOA, J.; BARROS, J. D’A. (org). **Cinema – História: Teorias e Representações Sociais no Cinema**. Rio de Janeiro; Apicuri, 2008.
- CÂNDIDO, A. **Dialética da Malandragem**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 8, 1970.
- CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil, 1998. (113 min.) son., cor.
- COHAN, Steve; HARK, Ina Rae. **The road movie book**. London, New York: Routledge, 1997.
- COSTA, F. L. VIEIRA, C. A. BARBOSA, L. O. **O “jeitinho” brasileiro como um recurso de poder**. Revista de Administração Pública, Rio de Janeiro, v. 16, n.2, pp. 5-31, abril-julho, 1982.
- DAMATTA, R. **Carnaval, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. **O que faz o Brasil, Brasil?**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. (125 min.), son., pb.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 07 ago. 2018.
- EASY Rider. Direção: Dennis Hopper. Estados Unidos, 1969. (94 min.) son., cor.
- FAVARETTO, C. **Tropicália, alegoria, alegria**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FOUCAULT, M. “As Heterotopias”. In: **O Corpo Utópico, as Heterotopias**. São Paulo: n1 edições, 2013.
- FREYRE, G. **Casa Grande e Senzala**. São Paulo: Global Editora, 2006.
- GAUDREAULT, A. FRAÇOIS, J. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GOMES, D. C MORAES, A. F. G. & HELAL, D. H. **Faces da cultura e do jeitinho brasileiro: uma análise dos filmes o auto da compadecida e saneamento básico**. HOLOS, Ano 31, Vol. 6, 2015.

GOMES, T. M. **Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República**. Topoi (Rio J.) vol.5 no.9 Rio de Janeiro jul./dez. 2004

HALL, S. **A identidade Cultural na Pós-modernidade**. 1. ed. Rio de Janeiro. DP&A. Editora, 2006.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

INTO The Wild. Direção: Sean Penn. Estados Unidos, 2007. (148 min.), son., cor.

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodansky e Orlando Senna. Brasil, 1974. (91 min.), son., cor.

L'ARRIVÉE d'un train en gare de La Ciotat. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. França, 1895. (1 min.), mudo, pb.

LADERMAN, D. **Driving visions: exploring the road movie**. Austin: University of Texas Press, 2002.

LEITE, S. F. **Cinema Brasileiro: Das origens à retomada**. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2005.

_____. **Um pouco de malandragem**, 2006. Disponível em: <<https://fauufpa.org/2011/11/14/um-pouco-de-malandragem-por-sidney-ferreira-leite-abril-de-2006/>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

LETRAS de Música. 2018. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/>>. Acesso em: 07 ago.

2018. LYRA, B. **Fotogramas do Brasil: as chanchadas**. 2. Ed. São Paulo: A lápis, 2014.

MACÊDO, C. R. **O Brasil na estrada: em busca da identidade nacional – análise de duas obras cinematográficas**. XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1217.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

MARKENDORF, M. **Road Movie: a narrativa de viagem contemporânea**. Londrina, Vol. 10A, p. 221-236, dez. 2012.

MORAES, A. F. G. GOMES, D.C. **Cultura e Jeitinho Brasileiro: Uma Análise dos Filmes Tropa de Elite 1 e 2**. XXXVIII Encontro da ANPAD. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2014_EnANPAD_EOR1206.pdf>. Acesso em: jul. 2017.

NOGUEIRA, L. **Manuais de cinema II - Gêneros cinematográficos**. Covilhã, Portugal: LabCom Books, 2010.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil, 1968. (92 min.), son., pb.

OLIVEN, R. G. “A malandragem na música popular brasileira”. In: **Violência e cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2010, p. 21-63.

ÓPERA do Malandro. Direção: Ruy Guerra. Brasil, 1986. (100 min.), son., cor.

ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PAIVA, C. C. **As narrativas de ficção, o nordeste no cinema e na televisão**: elementos para o ensino de história e comunicação. SAECULUM – revista de história, 17, João Pessoa, julho- dezembro de 2007.

PAIVA, S. **A propósito do gênero road movie no Brasil**: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. Revista Rumores – Ed. 6, volume 1, Setembro-Dezembro de 2009

_____. **Dimensões transculturais do gênero audiovisual**: argumentos para uma pesquisa sobre o filme de estrada. XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.

_____. **Um aspecto da tropicália**: a intermedialidade como resposta ao exílio. Rumores. n. 19, vol. 10. jan/jun 2016.

PAULA NETO, O. J. **O homem do Sputnik e Os cosmonautas**: duas chanchadas no contexto da Guerra Fria. *Revista Contemporânea*, Revista Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 2, n. 8, p. 1-27, 2015.

PENAFRIA, M. **Análise de filmes – conceitos e metodologias**. VI Congresso SOPCOM. 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 20 de jul. 2016.

PRYSTHON, A. **Da alegoria continental às jornadas interiores**: o road movie latino-americano contemporâneo. Ícone - ppgcom/ufpe - v. 2 - n. 9 - dez. 2006.

RIGAMONTE, R. C. “Severinos, Januárias e Raimundos: Notas de uma pesquisa sobre migrantes nordestinos na cidade de São Paulo”. In: MAGNANI, J. G. C.; TORRES, L. L. (orgs.). **Na Metrópole**: textos de antropologia urbana. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996.

_____. **Sertanejos contemporâneos**: entre a metrópole e o sertão. São Paulo: HUMANITAS/FFLCH/USP: FAPESP, 2001.

RIO, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955. (100 min.), son., pb.

RODRIGUES, A. K. **A Viagem no Cinema Brasileiro**: panorama dos filmes de estrada dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 2007. 73 pág.

RODRIGUES, W. **Tropicalismo e identificação nacional**: cultura da sociedade brasileira através do cinema. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 8, n. 3, p. 263-272, set./dez. 2014.

ROMANIELO, A. L. P. **A trajetória da personagem no cinema de estrada**. Revista Memento V.4, n.2, jul.-dez. 2013.

SALUDOS Amigos. Direção: Norman Ferguson. Estados Unidos, 1942. (42 min.), son., cor.

SCHWARCZ, L. M. “Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n.29, ano 10. São Paulo, 1995. SUASSUNA, A. **O auto**

da Compadecida. 35. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

THELMA & Louise. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos, 1991. (129 min.), son., cor.

THE THREE Caballeros. Direção: Norman Ferguson. Estados Unidos, 1944. (72 min.), son., cor.

TERRA Estrangeira. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil, 1996. (110 min.), son., cor.

TUNER, G. **Cinema como prática social.** 1 ed. São Paulo-SP: Summus, 1997.

VAI Trabalhar, Vagabundo!. Direção: Hugo Carvana. Brasil, 1973. (100 min.), son., cor.

VAGALUME. 2018. Disponível em: <<https://vagalume.com.br/>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica.** 5. ed. Campinas-SP: Editora Papirus, 2002.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963. (103 min.), son., pb.

7. ANEXOS

Figura 27 - Créditos iniciais de Bye Bye Brasil, influências tropicalista e de pop art



Fonte: Frames do filme