



RELICI

**ALÔ, CARNAVAL! ADEUS, BRASIL! DA NOSTALGIA À DISSOLUÇÃO DA
UTOPIA, UMA LEITURA DE QUANDO O CARNAVAL CHEGAR E BYE BYE
BRASIL¹**

*HELLO, CARNIVAL! GOODBYE, BRAZIL! FROM NOSTALGIA TO THE
DISSOLUTION OF UTOPIA, A READING OF QUANDO O CARNAVAL CHEGAR
AND BYE BYE BRASIL*

Marcelo Magalhães Bulhões²

RESUMO

Quanto O Carnaval Chegar (1972) e *Bye Bye Brasil* (1980), filmes dirigidos por Cacá Diegues, possuem flagrante semelhança em seus arranjos narrativos básicos, uma vez que o espectador acompanha em ambos a viagem de uma trupe de artistas pelas estradas do Brasil. No entanto, se a associação com o *road movie* funciona nos dois filmes como uma representação alegórica de uma “busca pelo Brasil” ou da brasilidade, divergem drasticamente nas perspectivas que assumem: enquanto *Quanto O Carnaval Chegar* o olhar é dirigido ao passado com franca dicção de nostalgia e saudosismo – acolhendo em atitude intertextual o “filme de carnaval” dos estúdios Atlântida e Cinédia –, *Bye Bye Brasil* flagra o processo de irrevogável desagregação de traços da cultura tradicional brasileira e a dissolução da utopia do “Brasil grande” na região amazônica. Este artigo busca aferir tal discordância no cerne do discurso cinematográfico.

Palavras-chave: cinema brasileiro, identidade, nostalgia, dissolução da utopia.

ABSTRACT

Quando o Carnaval Chegar (1972) and *Bye Bye Brasil* (1980), which are films directed by Cacá Diegues, are clearly similar to the basic narrative structure since in both of them the viewer follows the journey of a troupe of artists on the roads of Brazil. Although the connection with the road movie works in both of them as a symbolic

¹ Recebido em 01/02/2024. Aprovado em 05/02/2024. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.10909718

² Universidade Estadual Paulista. marcelo.bulhoes@unesp.br



RELICI

representation of a “search for Brazil” or a “Brazilianness”, they strongly differ as to their perspectives: *Quando o Carnaval Chegar* looks to the past with a frank nostalgia and wistfulness – embracing the intertextual feature of a “carnival film” of the Atlântida and Cinédia studios –, while *Bye Bye Brasil* witnesses the irrevocable process of disintegration of the traces of the traditional Brazilian culture and the dissolution of the utopia of a “great Brazil” in the Amazon region. This paper seeks to examine such disagreement at the core of the cinematic discourse.

Keywords: Brazilian cinema, identity, nostalgia, dissolution of utopia.

INTRODUÇÃO

Em certa altura de *Quando o Carnaval Chegar* (1972), Nara Leão, Maria Bethânia e Chico Buarque cantam, diante de uma plateia imaginária, a marchinha carnavalesca “Cantores do Rádio”, gravada pelas irmãs Aurora Miranda e Carmem Miranda e que está no filme *Alô, Alô Carnaval*, de 1936. Em cena de *Bye Bye Brasil* (1980), o personagem de José Wilker consegue “fazer nevar no Brasil” diante de uma pequena plateia circense, enquanto se escuta também uma canção da era do rádio, dessa vez do cancionista americano. Nos dois casos, acompanhamos o percurso de artistas mambembes, sua errância pelas estradas do Brasil, o que associa os dois filmes dirigidos por Cacá Diegues ao lastro do *road movie*.

Tal traço em comum, convidativo a um cotejo, é insuficiente todavia para esconder, sequer atenuar, a decisiva divergência entre os dois filmes. Se em ambos há uma “busca do Brasil” – ou da brasilidade –, divergem drasticamente nas perspectivas que assumem: *Quando o Carnaval Chegar* tem o olhar orientado ao passado, com indisfarçável dicção nostálgica; *Bye Bye Brasil* mira o futuro, ou melhor, uma “visagem” ou promessa rarefeita de futuro, flagrando cada vez mais o processo em que este se põe em choque drástico com o passado. Em *Quando o Carnaval Chegar* o olhar ao passado acolhe a tradição popular carnavalesca situando um eixo de associação com o universo da mercantilização da cultura, representada pela “era



RELICI

de ouro” do rádio e pelo “filme de carnaval”, que em momento algum ameaça “corromper” as balizas “autênticas” dessa matriz cultural popular. O vetor oposto de *Bye Bye Brasil* vai acompanhar o próprio processo de irrevogável desagregação de traços da cultura tradicional brasileira, no trajeto do Nordeste – sertão e litoral – ao Norte, “a região de fronteira”, para dar o flagrante do impulso desenvolvimentista que toma a região amazônica. Enquanto em *Quando o Carnaval Chegar* o itinerário alegre da trupe de cantores delinea um olhar situado no retrovisor, *Bye Bye Brasil* encara um presente em transe, tomado pela urgência exploratória na qual os sinais irrefutáveis da voragem do capital internacional se dão com o próprio percurso de deterioração da paisagem cultural – e ambiental – do Brasil.

Os dois filmes compõem, então, perspectivas que alegorizam dilemas em torno do destino do país articulado à questão da identidade nacional. Cumpre aqui avaliar mais de perto –naturalmente com os limites de um artigo – como tal oposição de perspectivas se delinea no cerne do discurso cinematográfico.

NOSTALGIA DO BRASIL: RÁDIO E CINEMA

Se *Quando o Carnaval Chegar* é, de modo evidente, um filme sobre carnaval, um filme no qual o carnaval é estampado, com dicção de nostalgia, como emblema da brasilidade, insígnia identitária do Brasil, tal dimensão se faz pelo modo como ele acolhe – em atitude metacinematográfica – componentes de um determinado quadrante do passado cinematográfico brasileiro, ou seja, com o recolhimento intertextual do consórcio rádio-cinema-carnaval que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos de 1930 e se estendeu até a década de 50, quando a emergência do rádio como principal veículo midiático do país a partir dos anos 30 esteve associada ao desenvolvimento da indústria fonográfica e à busca de estabelecimento de uma



RELICI

dinâmica empresarial no nosso cinema, basicamente com os estúdios Cinédia e Atlântida.

Coisas Nossas, de 1931 (dirigido pelo americano Wallace Downey e lançado pela produtora Byington e Cia) é um marco desse contexto. O decalque dos musicais hollywoodianos em uma trama que intercala eventos cômicos com números musicais teria estimulado a produção, dois anos depois, do primeiro filme carnavalesco da Cinédia, *A Voz do Carnaval* (dirigido por Umberto Mauro e Ademar Gonzaga), que trazia imagens documentais de ranchos, cordões e corsos carnavalescos pelas ruas do Rio misturadas a cenas de estúdio, algumas das quais com Carmem Miranda, em sua primeira aparição nas telas. *Alô, Alô, Brasil* (1935) e *Alô, Alô, Carnaval* sinalizam já no título, pela interjeição de locução radiofônica, a importância crescente do rádio no cotidiano da vida brasileira e sua associação com o carnaval. A força do rádio na atividade cinematográfica nesse caso torna-se evidente com a presença na tela de astros do rádio, prática que se tornaria recorrente; flagra-se “o cinema como suporte do disco mensal e da promoção radiofônica” (VIEIRA, 1990, p. 142). Embora em seu início, no começo da década de 40, a Atlântida tenha produzido cinejornais e introduzido alguns traços neorrealistas em *Moleque Tião* (de 1943, dirigido por José Carlos Burle), com *Tristezas não Pagam Dívida* (de 1944, dirigido por José Carlos Burgue), a companhia envereda pela “comédia carnavalesca” com um enredo no qual o talento cômico de Oscarito faz dobra com os sucessos carnavalescos do momento. Watson Macedo é um nome destacado na evolução do formato de tais musicais na Atlântida, principalmente com *Este Mundo é um Pandeiro* (1947) e *Carnaval no Fogo*, filmes em que labora com mais precisão os contornos da “comédia carnavalesca” ou do que ficaria conhecido como chanchada, em seu percurso triunfante até a década de 1950.



RELICI

A propósito, em *Carnaval de Fogo* o arranjo da “comédia carnavalesca” é amalgamado a uma trama policial na qual atua, em sua estreia cinematográfica, José Lewgoy, que figuraria em inúmeros filmes como um protótipo de vilão, para além da permanência da chanchada em nosso cinema. Mais do que identificar a incorporação intertextual de uma filme específico, importa, todavia, apontar que *Quando o Carnaval Chegar* assume, em postura metacinematográfica, tal tradição da chanchada - “filme de carnaval” como molde que estrutura seu olhar de nostalgia dirigido a um representação do Brasil; um olhar que abriga um “país que se perdeu”.

Se, como é compreendido pela teoria da intertextualidade e sua aplicação no campo do cinema, uma obra de arte inclui tanto obras de estatuto semelhante – no caso aqui a relação de determinada chanchada com outras, suas anteriores – mas também todas as “séries” de textos e discursos que de algum modo nela desaguaram (STAM, 2003), os filmes musicais carnavalescos da Cinédia e da Atlântida se constituíram no discurso cinematográfico de *Quando o Carnaval Chegar* com o recolhimento intertextual de gêneros anteriores com os quais o carnaval, nos anos de 1920 e 1930 no Rio de Janeiro, se associaria. Nesse movimento, além de levarmos em conta “textos” diversos como o musical hollywoodiano – que com Watson de Macedo é tomado pela subversão da paródia –, o circo, o cinema cômico do início do século XX (Chaplin, Buster Keaton etc), o teatro de revistas funciona como uma espécie de matriz fundamental. As chanchadas da Cinédia e da Atlântida incorporaram o formato “em blocos”, em mosaico, do teatro de revistas – manifestação, aliás, que constitui um grande “balaio de gatos” de gêneros. *Pari passu* a uma trama que desenrola o destino de personagens a partir de um conflito que deve se desatar no final, tais chanchadas traziam números musicais descolados da história. Uma vez que o teatro de revista era espetáculo em forma de mosaico, com paródias licenciosas e “quadros carnavalescos” em que desfilavam vedetes com pernas à



RELICI

mostra, *Quando o Carnaval Chegar* incorpora, naturalmente com adaptações, por tabela tal tradição que os musicais carnavalescos assimilaram.

O filme disporá um transcurso que vai depositando, no rastro do *road movie* articulado à chanchada, emblemas culturais do Brasil, postando-se o carnaval como uma espécie de eixo, ou de emblema primordial, em torno do qual outros gravitam. O *road movie* tem como elemento mais visível o festivo ônibus da trupe, que tanto carrega os artistas mambembes quanto funciona como vetor do movimento de busca da brasilidade. Parece inapelável, pois, identificar no movimento desse veículo por distintos “espaços do Brasil” um caráter alegórico: ao conduzir os personagens a distintas situações, episódicas, são acessados ambientes da configuração identitária do país.

Assim, por exemplo, no momento de reencontro de Cuíca (Antonio Pitanga) com sua gente do morro, a cena se faz com os traços de composição de um emblema de brasilidade. A trilha musical que acompanha essa subida ao morro, em que o personagem é “restituído” à sua “matriz” identitária, é o samba “Partido Alto” (de Chico Buarque), cuja letra funciona como comentário de uma condição tão lastimável quanto irrevogável da “identidade brasileira”: “Deus é um cara gozador/Adora brincadeira/Pois pra me botar no mundo tinha o mundo inteiro/ Mas achou muito engraçado me botar cabreiro/Na barriga da miséria eu nasci batuqueiro/Eu sou do Rio de Janeiro”. Música, movimento dos atores, *mise en scène* – em que os moradores do morro formam um conjunto cuja homogeneidade é componente essencial da celebração de “restituição” de Cuíca ao morro – conjugam-se na composição de uma espécie de cartão postal às avessas. Em outra cena, Rosa (Maria Bethânia) interpreta “Baioque” em um ambiente que representa o sertão nordestino, árido, praticamente descarnado de vegetação. O número musical de Rosa-Bethânia faz-se como cena-performance em que se delineia a representação “típica” da mulher do sertão (como não se lembrar, aliás, de sua



RELICI

interpretação de “Carcará”, de João do Vale, no espetáculo Opinião, de 1966?). Mas “Baioque” é composição que parte do baião e desemboca no rock, o que sublinha a fusão do Brasil arcaico com o moderno, sendo Rosa uma “sertaneja hippie” (tropicalista?) que funde emblemas do sertão, da cultura afro-brasileira e da juventude urbana contracultural.

No lastro dos musicais (tanto hollywoodianos quanto os da Atlântida) que reservam para cada personagem uma cena em que representam sua identidade ou seu “caráter” na trama, os números musicais se dão como etiquetas que fornecem, de modo estanque, emblemas culturais do país. Tal disposição em blocos forma, no todo, um mosaico cujo efeito geral é de um mapa cultural do Brasil. Articulados estão todos, todavia, a um eixo, centro da afirmação cultural brasileira, o carnaval, que figura como matriz da “autenticidade” popular. Tal dimensão está naturalmente fincada na espinha dorsal do filme, que acolheu o esquema de um filme carnavalesco à moda dos estúdios da Atlântida. A marca do musical à Atlântida, aliás, em tom paródico-nostálgico, é em si marca identitária da cultura brasileira, operando como emblema que abriga os demais.

Uma vez que o filme acolhe, em atitude intertextual, o passado cultural brasileiro, tal inscrição não deixa de trazer alguns impasses, entre os quais um ponto que associa ou torna compatível o “mundo espontâneo” da festa carnavalesca popular e sua alocação no universo do mercado. Se o desenvolvimento da trama em *Quando o Carnaval Chegar* atingirá, precisamente no momento final da trama, a vitória da “autenticidade” popular carnavalesca sobre os apelos da mercantilização da cultura, cumpre ver como isso se dá. No entanto, precisamente nesse ponto, o filme acaba desaguando – para além da “intenção” de seu realizador – em um território de impasses e contradições. Para discernir isso é preciso recuar e ir mais rente à textura audiovisual.



RELICI

A VITÓRIA DA “AUTENTICIDADE”

Os créditos de abertura (produção, direção, atores etc) de *Quando o Carnaval Chegar* são apresentados com cartazes “carnavalescos” de aspecto frágil, enquadrados frontalmente, em que as letras parecem recortadas e coladas precariamente em “cartolinas”. Um plano traz a imagem de Lourival, o histriônico empresário interpretado por Hugo Carvana, – na figura “típica” (ou estereotipada) do malandro carioca que ele tantas vezes interpretou ao longo da carreira – que segura um cartaz com a inscrição “Mapa Apresenta”. Ao lado de certa ironia meta-narrativa (o personagem-empresário-malandro ao segurar o cartaz seria o “produtor” do filme que começa), segurar um cartaz é índice da própria precariedade “autêntica” do mundo carnavalesco. Em seguida, à semelhança desse primeiro cartaz, estampa-se outra tela-cartaz, com tipos coloridos com a inscrição *Quando o Carnaval Chegar*, fixados, como que colados, sob uma imagem estilizada de nuvem de papel. Tal tela-cartaz não demora para se revelar o plano de fundo de um palco em que se exibem “chacretes” como em um programa de auditório de televisão, dançando sob confetes e serpentinas. A música tema, com elementos que remetem ao mundo do circo, acompanha tal abertura que já se dirige ao eixo fundamental do filme: o mundo da cultura popular, do circo e do carnaval, resistiria em sua integridade à incorporação da cultura comercial, aludida por essa remissão aos programas de auditório de televisão.

Naturalmente, tal questão só ganhará contornos firmes com o desdobramento da trama, em que se monta o conflito vivido pelos personagens. E se tal conflito se fará com nitidez de contraste maniqueísta – própria das fabulações das chanchadas da Atlântida, em relação intertextual muito marcada também por se disporem em episódios que são as distintas apresentações de Bethânia, Chico e Nara, como nas



RELICI

“revistas musicais” que a Atlântida incorporou – entre o “bem” (os artistas ambulantes) e o mal (o chefe Anjo, que representa o capital de investidora da comercialização da cultura) –, o filme não chega a explorar suficientemente o problema da incorporação de tal mundo “autêntico”, o do circo e da festa popular de rua, pela indústria cultural no Brasil (televisão e rádio). O plano que exhibe o “programa de auditório” na abertura do filme nos dá a ver que com as “chacretes”, à frente, sentado estava Lourival, que se levanta e dança, revelando total integração àquele show midiático. Os créditos prosseguem (os nomes de Chico Buarque, Maria Bethânia, Nara Leão, Hugo Carvana, Antonio Pitanga, Ana Maria Magalhães), com os cartazes erguidos pelas mãos das dançarinas – elementos postos no limite entre o diegético e o extra-diegético – e se assemelham aos reclames publicitários dos primórdios da televisão comercial. Ao mesmo tempo, os cartazes e as mãos que os seguram são índice de precariedade, ou seja, sinais do “frágil” e do “autêntico” que serão ameaçados na trama.

O plano seguinte, todavia, marca deslocamento em relação a essa “festa enlatada de TV”, pois situa o carnaval no espaço popular por excelência, a rua, em que se destaca um folião mascarado e fantasiado dos pés à cabeça. Curiosamente, e ao som de uma marchinha de carnaval, o plano dispõe, na imagem de uma rua central do Rio de Janeiro em que foliões se espojam, um nome, à direita do quadro: Oscarito. Ao destacar o representante maior dos musicais cômicos da Atlântida – menção à matriz intertextual a que o filme de Cacá Diegues remete –, parece se indicar um caminho de “conciliação” viável, o eixo em que se cruzariam a cultura popular “autêntica” (o circo, a tradição do riso popular em que Oscarito se formara) e o universo da indústria cultural (o cinema). Já na arrancada, assim, o filme parece registrar uma resposta a um impasse que a trama delineará e buscará resolver. Tal momento prepara a imagem mais conhecida do filme, utilizada no cartaz de *Quando o Carnaval Chegar* (e na capa do álbum homônimo com a trilha sonora):



RELICI

caracterizados como Carmem Miranda e Aurora Miranda no filme *Alô Alô Carnaval*, de 1936, Chico Buarque, Nara Leão e Maria Bethânia cantam a mesma marchinha do filme de 1936, “Cantores do Rádio”. Enquadrados frontalmente, olhando diretamente para câmera, para quem cantam esses “novos” cantores do rádio? Para algum programa de TV? Para uma invisível plateia de teatro de revista? Com gestos e movimentos estilizados, trata-se de uma representação duplicada, ou seja, que representa a própria representação no campo midiático-diversional, o de um mundo carnavalesco-cinematográfico recuado no tempo. Encerra-se a apresentação com sons de aplausos (uma plateia invisível?). Ao mesmo tempo, na relação intertextual com os antigos musicais, os três cantores exibem-se para nós, espectadores do filme. A partir daí acompanharemos, com o plano seguinte em que os três desembarcam em uma estação de trem e continuam cantando/dublando, como foliões integrados a dois outros personagens, Lourival e Cuíca, o perambular dessa trupe de artistas.

A “resposta” que *Quando o Carnaval Chegar* fornece à indagação, posta de modo maiúsculo no desenvolvimento da trama, a respeito da sobrevivência da brasilidade é inequívoca: a identidade é afirmada pela vitória do “autêntico” e da espontaneidade do mundo carnavalesco popular. Os protagonistas dispensam o canto da sereia da capitulação econômica: não haverá apresentação “profissional”; a festa estará onde eles, os artistas, estiverem, no campo da alegria “autêntica” do povo nas ruas que se mantém impermeável à apropriação comercial. Naturalmente, tal resposta não consegue dispersar uma contradição, uma vez que os elementos acolhidos para a afirmação do universo da cultura popular brasileira pelo filme, cujo eixo é o carnaval, advêm da própria mercantilização cultural, o rádio e o próprio cinema. Assim, enquanto no interior da trama os protagonistas fornecem um recado de que a “autenticidade” se faz pela própria recusa aos ditames da indústria cultural, por outro o filme inscreve-se como expressão de associação do mundo da cultura popular à lógica



RELICI

comercial – sem falar que o próprio filme dirigido por Cacá Diegues é um produto comercial que estampa midiaticamente os novos “cantores do rádio”, Nara Leão, Maria Bethânia e Chico Buarque, figuras exitosas do mercado da música popular no Brasil. *Quando o Carnaval Chegar* lança um bumerangue que parece o atingir em cheio.

Se tal contradição parece se instalar no interior de um filme que se expõe como um elogio nostálgico ao Brasil “autêntico”, outra será a perspectiva assumida pelo filme de Cacá Diegues de 1980, *Bye Bye Brasil*.

ADEUS AO BRASIL

À primeira vista, *Bye Bye Brasil* pode ser tomado como um desdobramento de *Quando o Carnaval Chegar*. Novamente o espectador está diante de artistas mambembes pelas estradas do país. As diferenças na caracterização dos personagens principais como integrantes de uma trupe e o que os move como artistas – a “vocação” de extração romântica em *Quando o Carnaval Chegar* e a luta por sobrevivência em *Bye Bye Brasil* – não comprometeria a afinidade. Também a feição de *road movie* faz pensar na associação de Cacá Diegues nos dois filmes com cineastas internacionais dos anos 70 e 80 que fizeram “releituras” do gênero, como Theo Angelopoulos em *A Viagem dos Comediantes* (1975) ou Wim Wenders em *No Decurso do Tempo* (1976) e *Paris, Texas* (1984), por exemplo, sem falar nos brasileiros Jorge Bodanzky e Orlando Senna com *Iracema* (1974), filme com o qual o de Cacá estabelece agudos pontos de associação. Mas aqui se deve pesar a locução em certa medida na ideia de um desdobramento de *Bye Bye Brasil* em relação a *Quando o Carnaval Chegar*. De um filme a outro há uma decisiva inflexão. É preciso conferir isso mais de perto.



RELICI

Em *Bye Bye Brasil* a organização do enredo permite, como é próprio do gênero *road movie*, que o desenvolvimento em episódios não inviabilize uma progressão narrativa em que o encadeamento dos eventos mantém relações de causalidade segundo uma “teleologia” narrativa, um destino a ser alcançado pelos personagens da trama: Lord Cigano (José Wilker), Salomé (Bety Faria), Andorinha (Príncipe Nabor), Ciço (Fábio Júnior), Dasdô (Zaira Zambelli), saem em viagem pelo país como uma trupe de artistas mambembes que percorrem lugarejos onde a televisão ainda não chegou, concorrente diversional que facilmente derrota os apelos do modesto espetáculo circense da Caravana Rolidei. O percurso da trupe vai receber uma inflexão no interior do próprio trânsito, entre duas regiões do país. Do Nordeste desalentador os artistas seguirão para o “futuro do país”, uma espécie de Eldorado (trans)amazônico ou terra prometida, Altamira, no Pará.

Caravana Rolidei: o nome do veículo que transporta os protagonistas é inscrição linguística que macaqueia a língua hegemônica no mundo, indiciando o processo de desfiguração cultural na periferia do terceiro mundo. O título do filme proclamaria um “adeus ao Brasil” – em inglês. A interjeição *bye bye* é inscrição morfológica da questão fundamental que o filme desenvolve, a do processo de transformação em curso que corroeria as matrizes culturais locais do país, fatalmente desintegrando-as – o “Brasil profundo” do sertão e da cultura indígena –, solapadas cada vez mais pela presença do capital internacional que faz adentrar à força marcas da cultura internacional, basicamente dos Estados Unidos. A irrupção de um Brasil com Z. Tal “adeus ao Brasil” não se delineará, todavia, com propositura nostálgica ou de melancólico saudosismo.

A ameaça da “desagregação” da brasilidade ou a própria constatação desse fenômeno tensiona o filme da primeira à última cena. Assim, após os créditos de abertura, na tela vê-se um vilarejo do interior do país, do sertão ou do agreste. Depois



RELICI

o espectador poderá identificar que se trata da pequena cidade de Piranhas, em Alagoas, às margens do Rio São Francisco. O barco atravessa o rio, tendo ao fundo o som de pífanos, trazendo itens para a feira do vilarejo. A informação musical que vem do pífano logo se associa à sequência de planos seguintes, que exibem imagens daquele mundo do sertão reunidos em espaço privilegiado de condensação e exibição pública, a feira popular. Vemos em uma sequência de planos com feição de documentário – algo, aliás, muito próprio do que nos anos 60 o Cinema Novo acolheria da vertente do *cinéma vérité* – o que se vende nessa feira sertaneja: artesanato de barro, ervas, temperos, redes, passarinhos em gaiolas de madeira. Um plano acompanha um trio musical de pífano, outro flagra uma tropa de vaqueiros, outro nos revela um cordelista entoando versos. Na frente do casario central, um grupo musical executa um baião – ocasião de apresentação do sanfoneiro Ciço (Fábio Jr.) e sua mulher Dasdô (Zaira Zambelli). Até que o som estrepitoso de uma canção de rádio em alto falante, “Pra Cima, Pra Baixo” do grupo de Fevers, irrompe para sinalizar uma espécie de invasão: em plano aberto, um caminhão desce a ladeira da cidadezinha. É a Caravana Rolidei. Pelo maior volume sonoro, a canção do The Fevers sufoca o baião que vinha do centro do vilarejo e indicia a preeminência do mundo midiático sobre a “autenticidade” que se executava in loco com sanfona, zabumba, triângulo e pífano. Todavia, já se indica quão precária é a tentativa dessa incorporação da cultura estrangeira pelo erro de grafia (em *holiday*), flagrando-se em chave burlesca o macaquear do elemento cultural alheio que a Caravana encampa.

Mestre de cerimônias e uma de suas principais atrações, Lorde Cigano anuncia pelo microfone que “depois de prolongada ausência devido a compromissos em São Paulo e no resto do sul do país, está de volta a esta progressista cidade do nosso querido sertão nordestino a Caravana Rolidei, que tem orgulho de apresentar ao seu distinto público as suas grandes atrações”. Enquanto transcorre tal fala



RELICI

apologética que se implode pelo ridículo com o contraste do que se vê na tela, um *travelling* vertical destaca as imagens dos três (Lorde Cigano, Salomé e Andorinha), desenhados com cores no alto do caminhão. Salomé (Betty Faria) encarna a típica “rumbeira” dos circos e cabarés populares – depois da personagem se desdobrarão outros contornos, mais complexos; Andorinha é a apática força bruta, cuja melancolia e mudez fazem ecoar a opressão étnica de que é vítima; Lorde Cigano encarna o ilusionista charlatão, malandro loroteiro. E ele não demora a dar uma pequena demonstração de sua “façanha” ilusionista ao tirar da cartola uma galinha e da boca um ovo. Com a indumentária típica de “mágico”, está com camiseta amarela com a estampa Copacabana, emblema da representação do Brasil ao olhar estrangeiro.

Na apresentação daquela noite – a primeira de uma série de três a se exibirem no filme –, Lorde Cigano anuncia que “em caráter absolutamente extraordinário” irá “atender ao maior e mais íntimo desejo de cada um de nós” (...); eu posso fazer nevar no Brasil!” Sob seu comando mágico, flocos brancos começam a cair. Ele prossegue – embora Dasdô, ao lado de Ciço, diga que aquilo parece coco ralado – tendo ao fundo uma trilha do cancionista americano: “Sim, está nevando no sertão, (...), como na Europa em geral e nos Estados Unidos da América do Norte, agora, como em todo o país civilizado do mundo, o Brasil também tem neve!”. Tal fala, alusiva a uma das elucidações pseudocientíficas que vigoravam sobretudo no século XIX sobre o atraso econômico e institucional do Brasil, a condição tropical do seu clima, inscreve de modo corrosivamente irônico contornos temáticos que o filme ao seu modo contemplará.

A trupe mambembe sobrevive atraindo a atenção de quem vive nos ralos vilarejos que ainda não foram tomados pela televisão, emblema da modernidade na “integração nacional”. A Caravana Rolidei vive a reboque do transe modernizador, equilibrando-se sofregamente na própria corda bamba da tensão – como aludido pela letra da canção dos Fevers, “Pra Cima, Pra Baixo” (“Peso por um fio estou/Você pede,



RELICI

eu obedeço/ Você manda, eu vou”) que anuncia sua chegada a cada vilarejo – entre o arcaico e o moderno.

Atraído sexualmente por Salomé e pelo desejo de conhecer o mar, o sertanejo Ciço consegue entrar para a Caravana (a muito custo consegue inserir o arcaísmo de sua sanfona como número circense), seguido de Dasdô, consolidando-se o grupo que o espectador acompanhará até o fim na explanação de um *road movie* em que as evoluções individuais dos personagens se enfeixarão em caminho coletivo, a busca de um lugar que supere a condição de um país “que não tem neve”. Mas até lá os personagens viverão sinais que anunciam a própria fragilidade e inviabilidade do projeto utópico. Assim, na busca dessa espécie de Terra de Canaã amazônica, as situações narrativas vão conferindo o percurso de um “adeus ao Brasil”, o flagrante do transe em que matrizes culturais do “Brasil profundo” se perdem pelo projeto de uma modernização degradante.

NA ROTA DA UTOPIA

O sertanejo Ciço, com o sonho de conhecer o mar, depara-se inicialmente com o mar poluído, em Maceió. Embora logo em seguida acesse o “mar de verdade”, como lhe comenta Lorde Cigano à guisa de anfitrião, nesse caso “o sertão não virará mar”. De fato não se deve descartar a evocação intertextual à mais famosa formulação da utopia do cinema brasileiro – como quer Lúcia Nagib (2006) – de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, na imagem do encontro do homem do sertão com o mar. Mas em *Bye Bye Brasil* a chave é reversa; descartada a utopia revolucionária de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em que a corrida do sertanejo Manuel em direção ao mar é alegoria do projeto de revolução social. Na contemplação do sertanejo de *Bye Bye Brasil* da pujança informe do mar não se deposita o projeto



RELICI

utópico da revolução social, mas outro sentido de utopia, endêmica e inalcançável, que se destinará a Altamira, no Pará.

Afinal, em sequência anterior enquanto Andorinha disputa uma quebra de braço com um caminhoneiro, Lorde Cigano indaga: “Como é que chama o lugar?” A que o caminhoneiro responde: “Altamira”. Lorde Cigano responde com “eu dobro a aposta”, ou seja, ele passará a apostar na utopia de uma região na qual, segundo o caminhoneiro, “abacaxi lá é do tamanho de uma jaca. E as árvores do tamanho de um arranha-céu. (...) Tem minério, pedra preciosa, tudo ali à flor da terra”. Se nessa disputa de quebra de braço anuncia-se a utopia endêmica, mais à diante, não por acaso, o ápice da perda material da Caravana Rolidei vai se dar em outra quebra de braço, na qual a derrota de Andorinha sinaliza o fim dessa utopia.

Para se aferir com maior agudeza os contornos de significado da representação da utopia em Altamira no filme é preciso conferir outra cena, a da terceira apresentação da Caravana Rolidei, a qual se relaciona de maneira evidente com a primeira, a performance em que Lorde Cigano faz “nevar no sertão”. O caráter de franca equivalência entre as duas cenas – mais uma vez o espectador está no interior da tenda em que se dá a apresentação circense, com Lorde Cigano enquadrado no centro do palco, interpelando o público – convida a uma associação no âmbito do significado. Importa notar como convergem ambas as cenas para o eixo da própria discussão que o filme promove a respeito dos impasses e destinos do país e de uma “imagem do Brasil” que se problematiza.

Após o malogro da apresentação em uma cidadezinha litorânea, cuja população fora atraída em peso pela televisão pública instalada no centro do lugar, a Caravana Rolidei rumo a um pequeno vilarejo no sertão, lugar aonde a televisa não chegou. O início da sequência da chegada da Caravana ao lugarejo marca imagetivamente uma mudança significativa, uma vez que no lugar de coqueiros e do



RELICI

mar litorâneos de uma cidadezinha que se “moderniza”, um plano geral exhibe uma estrada de chão batido, ladeada por vegetação rala; no centro do quadro, uma ave negra reitera o cenário desolador.

Um corte insere outro plano geral, em que se vê uma igreja em cuja frente desponta uma procissão, acompanhada (mais uma vez) por tocadores de pífano. Como no início do filme, a estridência animada da canção “Pra Cima, Pra Baixo” dos Fevers sobrepondo-se à música dos pífanos alardeia a “invasão” da Caravana. Um velho (Jofre Soares), sentado no chão, bebe cachaça. De dentro do caminhão Lorde Cigano e Salomé dialogam, apostando que o vilarejo não possui “espinha de peixe” (antena de televisão) e “está com cara de que nem tem eletricidade”, momento para que, confiante, ele tome o microfone: “alô, alô, senhoras e senhores, povo de...”. Lorde Cigano indaga ao velho sobre o nome da cidadezinha, que lhe responde: “se eu fosse o senhor desligava esse alto-falante”, dirigindo o olhar para o centro do vilarejo onde ficaram paralisados os penitentes, mirando absortos para a Caravana. O velho lhe explica o motivo da romaria, pedir à padroeira chuva para aplacar a seca na região. Diz-lhe que será inviável a exibição da Caravana, pois o povo passará a noite na igreja. Indica-se, pois, a forte marca de elemento cultural de um passado cujo teor religioso se faz na afirmação de uma fé e de uma solidez que resistem aos apelos mundanos do divertimento ou apaziguamento que a Caravana Rolidei traria.

A presença do personagem de Jofre Soares nesse lugar ermo do sertão investe com singularidade na afirmação do contraste entre os “dois Brasis”. O velho, de nome Zé da Luz – clara referência ao mundo do cinema – possui um “ramo de negócio” semelhante ao da Caravana, a projeção itinerante de um filme, *O Ébrio*, o que reafirma o caráter de isolamento e anacronismo daquele mundo. Um dos maiores sucessos de toda a trajetória do cinema brasileiro, o melodrama dirigido por Gilda de Abreu e produzido por Adhemar Gonzaga teria uma sobrevida de itinerância nas



RELICI

pequenas cidades interioranas brasileiras décadas à frente de seu lançamento, em 1946. Zé da Luz comenta que houve tempos em que percorria com *O Ébrio* todo o sertão, da Bahia ao Cariri, mas no presente somente em um fim de mundo como aquele encontra alguma audiência. Um velho projetorista e seu “filme fóssil”, *O Ébrio*, estão conjugados a um mundo “parado no tempo”. Zé da Luz parte da cidadezinha e deixa as atenções para a Caravana Rolidei, que finalmente fará sua exibição. De *O Ébrio* à Caravana Rolidei, tais repertórios de escape diversional podem conviver com aquele mundo exilado da modernidade. As “novidades” da Caravana, dissociadas do mundo da televisão, são a do acanhado circo interiorano, que agora encontra em Ciço uma “trilha sonora” afinada ao mundo do sertão.

Na terceira performance de Lorde Cigano na tenda da Caravana a associação com as anteriores é estabelecida pela reincidência dos componentes essenciais. Vemos Lorde Cigano no centro do palco, atraindo os olhares da plateia, situação para que atue a relação plano/contraplano em um regime de confrontações de olhares; de um lado, o “mágico” e de outro uma plateia cujo silêncio está na própria medida do interesse e fascínio diante do que se exhibirá no palco. No entanto, nessa terceira apresentação do “mestre dos sonhos” haverá uma inflexão importante de sentido, dirigida justamente para a representação da utopia do Brasil projetada na imagem de Altamira. Ou seja, se nas vezes anteriores Lorde Cigano atuou como um hábil charlatão, divertido vigarista, dessa vez será tomado sob o efeito de seu próprio discurso convidativo à imersão em um mundo “misterioso”, extraordinário. Segurando duas lanternas em cada mão e com um figurino que dá acento ao campo do “misticismo”, do “espantoso”, do inexplicável – seu rosto emoldurado tanto pela barba quanto por um turbante dourado de cujo topo se projeta uma plumagem, dando-lhe a figura de um “típico” profeta –, Lorde Cigano lança o desafio de desvendar o futuro a partir de qualquer indagação feita pelo público.



RELICI

Os moradores do vilarejo que até então se afiguravam indiferenciados como romeiros, debaixo da tenda circense da Caravana se mostrarão em singularidade de feições, nos semblantes de mulheres, homens, velhos. Apagadas as luzes, Lorde Cigano dirige dois focos de luz das lanternas simetricamente à sua face, o que acentua a “típica” efígie do “profeta iluminado”, possuidor de um “terceiro olho”. Sua fala concerne a tal teor: “em meu corpo a luz entra pelos sete buracos da minha cabeça e o meu terceiro olho místico pode ver o que o resto dos mortais não veem”. Ele lança o desafio: “alguém quer saber alguma coisa? Eu, Lorde Cigano, discípulo de Nostradamus de São Malaquias, o vidente que já adivinhou a morte de três papas, estou disposto a satisfazer a curiosidade de vocês”. Mas nem chega a aguardar qualquer manifestação da plateia, logo indica que usará a telepatia: “vamos nos concentrar”.

Nesse momento, o jogo de luzes produzido pelas lanternas explora a singularidade dos rostos pungentes, enquanto ao fundo se escuta o tema musical do filme (a canção *Bye Bye Brasil*). Lentamente as lanternas se postam individualmente sobre os rostos, perquirindo-os, como se o próprio foco luminoso tivesse o poder de extrair de cada semblante uma importante indagação. Até que o mágico passa a dizer que está ouvindo da plateia alguém que telepaticamente lhe traz uma pergunta a respeito de um morto querido. Solenemente sua voz posta uma resposta consoladora: “está no reino de Deus, com os anjos”. Sua tática de charlatão surte efeito e ele vai colher, com o foco de luz da lanterna, o rosto de uma senhora aos prantos. Exultante, ele continua a estimular a plateia e recebe prontamente a indagação de um velho a respeito da seca na região: “será que Deus está distraído ou não gosta do pessoal desse lugar?”. Tal fala é logo acompanhada por uma modificação da feição de Lorde Cigano, a qual abandona o ar altivo que até então exhibia. Em seguida escuta-se um cântico religioso, de prece e penitência. Assim, o ambiente circense está tomado pelo



RELICI

lastro da penitência, que ocorria no dia anterior. As lanternas acolhem, destacam o rosto que sofregamente entoa tal canto religioso e se aproxima de Lorde. Até que um rosto, de uma senhora, ocupa em close o quadro para trazer a narrativa da migração de uma família. Sua fala porta a indesejada marca de uma realidade irrevogável: “meu santo, me diga, onde é que eles foram?”. Atônito, Lorde responde como em reação involuntária – “Sei lá”, como é que eu vou saber?” –, mas em seguida, buscando recuperar o controle, retorna a lanterna para o centro do próprio rosto e diz que os membros da tal família estão se acostumando a um lugar novo. Mas a senhora novamente lhe pergunta: “onde é que eles estão agora, meu santo?”

Deflagra-se aí uma mutação. A irritação da fala de Lorde Cigano aos poucos vai adquirindo tonalidade distinta, sóbria, compassiva. Como tomado por um transe que ele mesmo produzira, lança mais uma vez a lanterna para o centro do rosto e passa a emitir uma fala mais distendida cuja inflexão vocal se torna ainda mais grave. O “feitiço”, embora produzido pela ação charlatã, aos poucos passa a atuar sobre o “feiticeiro”. Se no início a inflexão de sua fala é protocolar, sem ênfase, tomada pela necessidade de “despachar” a pergunta (“eles estão num vale muito verde e onde chove muito”), passa à descrição de um éden de dimensões míticas, como contagiado pelo próprio poder encantatório da evocação dessa paisagem idealizada; seu semblante se modifica transparecendo que foi tomado por uma espécie de êxtase sagrado, uma “visão” profética: “Tem tanta riqueza lá que ninguém precisa trabalhar. Os velhos não morrem nunca e os jovens não perdem sua força. É uma terra tão verde...” Lorde Cigano abre os olhos e proclama: “Altamira”!

Delineia-se assim o teor da utopia. Trata-se de um Brasil de contornos míticos, fora do tempo histórico, endêmico, o lugar da felicidade que a trupe da Caravana buscará. Uma utopia com as marcas da alucinação de um ilusionista que se deixa contaminar pelo próprio truque. Uma utopia cuja inconsistência é gerada no próprio



RELICI

cerne do encantamento circense, da fantasia de purpurina, frágil, que a Caravana Rolidei conduz. Vigaristas, mágico, falsa estrela internacional (Salomé), os artistas mambembes da Caravana são contagiados pela ilusão que carregam no seu precário caminhão de sonhos. A partir daí o filme passa a ter em seu desenho narrativo o vetor da busca do mundo encantado de Altamira.

UTOPIA ESFACELADA

Demarcado esse ponto a partir do qual a aventura dos personagens passa a ter um desígnio, a aventura em *road movie* conduzirá à dissolução contundente dessa utopia tão logo a Caravana atinja Altamira. Embora de maneira menos contundente que *Iracema* (Bodanzky, Senna) – filme com o qual nessa altura *Bye Bye Brasil* passa a estabelecer relações mais rentes – o rumo da trama terá na fatura audiovisual um sentido de contundência com aumento da gradação do entrosamento da dimensão ficcional com o trato documental. As marcas irrevogáveis da destruição da mata virgem, percorridas pela câmera no encalço da Caravana pela Transamazônica, vão anunciando o desmascarar da dimensão endêmica com seu correlato discurso do “Brasil grande” que se alcançaria no norte do país.

Antes dos personagens da Caravana viverem a contundência da dissolução da utopia da “terra prometida” amazônica, já se desvelará, potente, a faceta da degradação cultural e ambiental que toma a região quando um grupo de indígenas aborda a trupe de Lorde Cigano – remanescentes de uma tribo destruída – e pede carona para Altamira. Um plano, logo no momento do contato dos índios com a Caravana, delinea o caráter de tal deterioração cultural: em *travelling* a câmera percorre cada indígena frontalmente; de óculos escuros, rádio grudado ao ouvido – do qual se escuta uma locução radiofônica sobre os “progressos da região”. “Minha mãe quer ir pra Altamira pra viajar de avião”, diz o jovem cacique a Lorde Cigano, que lhe responde:



RELICI

“como é que você vai querer viajar de avião no mato?”, resposta que demonstra ingênuo desconhecimento do processo voraz de (re)colonização arrasadora na região. Tal anúncio da dissolução da utopia logo vai ser indiciado com a antena de televisão (“espinha de peixe”) apontada por Salomé ainda na estrada para Altamira, o que funciona como *raccord* para o plano seguinte, em que vemos os índios dentro do bar diante do aparelho de TV.

Nessa altura, a sequência de planos autentica o lugar como ferida exposta da investida predatória em que a faceta do “milagre brasileiro” é máscara frágil: a deterioração das frentes de trabalho, a fisionomia de um lugarejo, em suas ruas, pequeno comércio, bares, cuja precariedade sinaliza a urgência exploratória, espaço por excelência da sanha livre do capital dilapidador. No âmbito da evolução do enredo, a derrocada da carreira da Caravana se dará quando Lorde Cigano aceita uma aposta no jogo de quebra de braços para um agenciador de frente de trabalho de destruição da mata, “coisa de gringo”, como ele diz – cena que remete à do encontro com o caminhoneiro que fomentara no personagem de José Wilker a imagem idílica de Altamira. Resta aos personagens seguir o caminho afim à degradação da região. A atuação de Salomé como prostituta, que havia se mostrado no início do filme, é caminho afeito àquela anti-epopeia amazônica. A entrada de Dasdô na prostituição, no bordel de Belém do Pará, cimenta a profunda declinação dos personagens (Andorinha desaparece após a derrota na quebra de braços), pela articulação entre a devastação da periferia do terceiro mundo e o caráter de mercadoria que ambas as mulheres são forçadas a assumir – embora sua “carreira” como prostituta seja suspensa por intervenção de Ciço, momento que marca o fim da “sociedade” e a separação dos dois casais.

Chegado aqui, vale marcar o arremate do desenho geral que o filme realizou em seu percurso, do início ao fim, no formato do “filme de estrada” percorrido pela



RELICI

Caravana Rolidei, ou seja, a frágil busca do afastamento do Brasil depauperado do sertão para o acesso à endêmica pujança de Altamira. “Canaã amazônica”, Altamira é imagem idealizada de um Brasil que superaria o desalento de sua miséria social. Mas o percurso do filme se encarrega de despejar marcas contundentes do despedaçamento da utopia. Se há pouco a referência a Deus e o Diabo serviu para sinalizar o drástico contraste de perspectiva dirigida à discussão dos rumos do país – a perspectiva revolucionária do filme de Glauber, às vésperas do golpe de 64, quase duas décadas antes do filme de Cacá Diegues – é para também se marcar uma crucial retificação do próprio sentido de utopia. Para Lorde Cigano e seus companheiros da Caravana Rolidei, a utopia não constitui um projeto coletivo em perspectiva revolucionária, como no filme de Glauber, no qual o transe religioso e a violência do cangaço são dimensões cuja superação levaria à etapa da revolução social. A utopia em *Bye Bye Brasil* comparece, ao contrário, como idealização frágil tão logo destroçada quando a Caravana chega a Altamira. O desenvolvimento da trama leva a uma chave que tangencia a própria distopia. O filme dispõe o “mito” de Altamira para dirigir-se precisamente à demarcação do processo de degeneração da vida brasileira, a amostragem irrecusável da degradação exploratória como parte do processo de “modernização”.

Na cena que encerra *Bye Bye Brasil*, quando Ciço, em Brasília, depois de se tornar o “maior sanfoneiro do Planalto”, é visitado por Lorde Cigano e Salomé, a moldura do enredo se completa evocando o seu início, em Piranhas, quando a canção dos Fevers anunciava a chegada da Caravana e sufocava a sanfona nordestina. No lugar da canção dos Fevers, nessa cena final escutamos a versão em inglês de um clássico do cancioneiro brasileiro, ou melhor, daquela canção que funcionou durante décadas – e em larga medida ainda funciona para o imaginário internacional – como representação emblemática paradisíaca do Brasil para o mundo, *Aquarela do Brasil*,



RELICI

de Ary Barroso. A versão de Frank Sinatra funciona como componente que se associa às “melhorias” da Caravana em sua suposta imersão exitosa ao “mundo internacional”. Lorde Cigano surge com indumentária de um mágico assemelhado a um astro de musical americano, com cartola e em estampa prateada imponente. No diálogo com Ciço, em que faz o convite para se reintegrar à trupe, agora totalmente reconfigurada, comenta a incorporação do Y ao nome da Caravana, de Rolidei para Rolidey: “Como nós éramos ignorantes”.

Tal comentário irônico de um aparente “final feliz” não destitui a aguda instigação que o filme lança no seu arremate. Os quatro personagens da divertida e sofrida Caravana superaram suas adversidades, obtiveram êxito. Salomé explica a Ciço que para isso Lorde Cigano passou a atuar em plena ilegalidade, no comércio de contrabando de madeira na região amazônica. O “sucesso” da Caravana fez-se, pois, aderindo à faceta mais torpe da modernidade. Irônico, mordaz – embora tingido de comicidade – esse “Adeus ao Brasil” não poupa contundência.

DA NOSTALGIA AO DESALENTO: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Do filme de 1972, *Quando o Carnaval Chegar*, para o de 1980, *Bye Bye Brasil*, neste artigo me dediquei à visada de uma decisiva mudança de perspectiva assumida pelo mesmo realizador, Cacá Diegues. O movimento de cotejo na leitura aqui proposta ensejou-se pela recorrência de elementos básicos dos arranjos narrativos dos dois filmes: na trilha do *road movie*, duas trupes de artistas mambembes cruzam o país com seus veículos, estão na “busca do Brasil”. Se o território avistado em linhas básicas coincide – a brasilidade, os impasses da cultura brasileira diante de processos midiáticos e da empreitada modernizadora do capital –, o olhar de um filme a outro é decisivamente discordante. *Quando o Carnaval Chegar* faz o elogio de uma brasilidade nostálgica. A tentativa de cooptação da cultura popular, o carnaval de rua,



RELICI

pela indústria cultural recebe uma resposta benfazeja, “otimista” com a afirmação da espontaneidade dos artistas, portadores de uma “resistência” tenaz da “autenticidade” cultural. O filme aposta na convivência harmoniosa entre mercantilização e “autenticidade” popular. O rádio e o próprio cinema figuram como instâncias midiáticas acolhedoras da cultura brasileira “autêntica”, estampada em sambas e marchinhas carnavalescas. Na louvação intertextual dos musicais da Atlântida e Cinédia nunca se avista, muito menos se discute, a incorporação intertextual dos musicais de Hollywood, o que tornaria problemática a noção de uma brasilidade como expressão cultural de um localismo impermeável.

Em *Bye Bye Brasil* a resposta será em vetor oposto. Ao contrário de ser animado por um caráter regressivo-nostálgico, o filme lança agudo escancaro de um processo que faz ruir as balizas tradicionais da identidade cultural brasileira: o mundo do sertão, antes exilado da presença da televisão, a cultura indígena, já claudicante e em franco processo de extermínio diante do curso de uma modernidade predatória. Captando a própria voragem do trânsito, a passagem do Brasil arcaico, no quadrante espacial em que ele mais resistiria, a região Norte e o interior do Nordeste, para o moderno, *Bye Bye Brasil* deposita um olhar para um questionamento dilacerado sobre os rumos socioeconômicos do país em consórcio estreito com a questão da sua identidade cultural. Todavia, *Bye Bye Brasil* não é um filme que emposta discursos condenatórios ao abandono do Brasil arcaico. O mundo desolado, da miséria e da seca, dos tocadores de pífano, das romarias clamando por chuva, não recebe uma visada de exaltação de uma brasilidade romântica revolucionária do nacional popular – distando-se, pois, de qualquer inflexão cinemanovista.

No cotejo entre os dois filmes, no cerne do delineamento cinematográfico em que a estrada funciona como alegoria da própria busca identitária do país, desponta uma disjunção decisiva: *Quando o Carnaval Chegar* é uma celebração de uma



RELICI

representação do passado – “revivido” em dimensão intertextual – como uma espécie de ritual de reconhecimento nostálgico de emblemas culturais do país; já o périplo de *Bye Bye Brasil* aponta, de modo contundente, para o esfacelamento, a desagregação das “raízes” do país. A Caravana Rolidei desemboca nas marcas irrevogáveis de um futuro situado na fronteira da distopia.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Sergio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema Carioca”. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1990.

FILMOGRAFIA

Bye Bye Brasil. Direção e Roteiro: Cacá Diegues. Produção: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. Intérpretes: José Wilker, Betty Faria, Fábio Júnior, Zaira Zambelli, Príncipe Nabor, Jofre Soares, Carlos Kroeber, Marcus Vinicius, Rinaldo Gines, Marieta Severo, Oscar Reis et al. Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda. 1980. (110 min), Eastmancolor, 35 mm.



RELICI

97

Quando o Carnaval Chegar. Direção: Cacá Diegues. Produção: Mapa Produções. Intérpretes: Hugo Carvana, Nara Leão, Maria Bethânia, Chico Buarque, Antonio Pitanga, José Lewgoy, Elke Maravilha, Wilson Grey, Zeni Pereira, Ana Maria Magalhães, Odete Lara *et al.* Roteiro: Cacá Diegues, Hugo Carvana e Chico Buarque. 1972. (100 min), 35 mm.