

BRASIL: DO “BYE BYE” AO HIC ET NUNC “AINDA ESTOU AQUI” NOTAS ATUALIZADAS SOBRE O NEGÓCIO CINEMA E A EDUCAÇÃO ESTÉTICA¹

Ronaldo Rosas Reis²

Resumo

Partindo do exame das categorias que se encontram engendradas historicamente na totalidade das relações sociais de produção do negócio cinema, o texto se debruça conclusivamente sobre a importância da educação estética como meio de apreender o valor artístico de “obras que realmente importam”, como o filme **Bye bye Brasil**, de Cacá Diegues, e **Ainda estou aqui**, de Walter Salles.

Palavras-chave: cinema, ideologia da estética, política, educação.

BRASIL: DEL ADIÓS AL HIC ET NUNCA, SIGO AQUÍ. NOTAS ACTUALIZADAS SOBRE EL NEGOCIO DEL CINE Y LA EDUCACIÓN ESTÉTICA

Resumen

A partir de un examen de las categorías que se engendran históricamente en el conjunto de las relaciones sociales de producción en el negocio cinematográfico, el texto se centra de manera concluyente en la importancia de la educación estética como medio para comprender el valor artístico de “obras que realmente importan”, como las películas *Bye bye Brasil*, de Cacá Diegues, y *Ainda estou aqui*, de Walter Salles.

Palabras clave: cine, ideología de la estética, política, educación.

BRAZIL: FROM BYE BYE TO HIC ET NUNC I'M STILL HERE. UPDATED NOTES ON THE CINEMA BUSINESS AND AESTHETIC EDUCATION

Abstract

Starting from an examination of the categories that are historically engendered in the totality of social relations of production in the cinema business, the text conclusively focuses on the importance of aesthetic education as a means of understanding the artistic value of “works that really matter”, such as the film **Bye bye Brasil**, by Cacá Diegues, and **Ainda estou aqui**, by Walter Salles.

Keywords: cinema, ideology of the aesthetic, politics, education.

¹Ensaio recebido em 24/04/2025. Primeira Avaliação em 23/06/2025. Segunda Avaliação em 20/07/2025. Aprovado em 24/07/2025. Publicado em 06/08/2025.

DOI: <https://doi.org/10.22409/tn.v23i51.67936>.

²O artigo parte de uma compilação/recorte de comunicações públicas, artigos, ensaios avulsos, capítulos, entrevistas e pareceres em bancas acadêmicas sobre cinema e educação escritos entre as décadas de 1980 e 2024, alguns publicados, outros inéditos.

Professor Titular aposentado da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF – Brasil. Doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ). Artista plástico: @ronaldorosa63.
Email: ronaldorosas.uff@gmail.com.

La relación real entre la misión social y la obra consiste más bien en que cuanto más orgánica es la consumación estética inmanente de una obra de arte, tanto más capaz es ésta de cumplir la misión social que le ha dado vida (Lukács, 1967, p. 369).

I. O que? Por quê?

Os recentes e quase coincidentes eventos díspares que reuniram a morte do cineasta Cacá Diegues (1940-2025), roteirista e diretor de **Bye bye Brasil** (1980), um dos mais relevantes filmes brasileiros exibidos no século XX, e a primeira conquista brasileira de um Oscar internacional e do Globo de Ouro por uma atuação extraordinária de Fernanda Torres no filme **Ainda estou aqui** (2024), dirigido por Walter Salles, me animaram a expandir e a atualizar as reflexões que venho publicando desde os anos 1980 sobre a relação entre o *negócio cinema* e a educação estética. Os dois fatos antitéticos, de um lado a tristeza pelo *bye bye* de Cacá, e, de outro lado, a alegria pelo *hic et nunc* do belo filme que atualiza a memória dos cruéis desmandos da ditadura militar em nosso país, me levaram a considerar válido o esforço intelectual para fazer avançar as investigações além do que já se publicou sobre um filme e outro.

Chamo de *negócio cinema* a atividade artística baseada na exploração do trabalho na totalidade da cadeia produtiva de um filme, o que significa a inclusão de tudo o que é produzido cinematograficamente de forma tradicional, a gravação em película, e também pelos meios análogos como, por exemplo, o vídeo e outros mais. Em que pesem os esforços autônomos de inúmeros países mundo afora, o *negócio cinema* está, por muitas e muitas décadas, sob o domínio econômico e político estadunidense, fato que, como consequência disso, mantém o *mainstream* hollywoodiano no controle do télos estético da produção e difusão do audiovisual planetário. Sem embargo, o EUA não apenas controla a quase totalidade mundial de estúdios cinematográficos, mas, sobretudo, concentra o maior número de corporações que compõem a cadeia produtiva industrial conforme o modelo clássico do fordismo. De fato, uma apenas breve relação de atividades na cadeia complexa de produção de um filme contam-se o trabalho de extração da matéria-prima para a fabricação da película e de reagentes químicos do filme, o trabalho dos fabricantes de lentes e equipamentos óticos e de tecnologia digital, dos fabricantes de máquinas e equipamentos mecânicos (gruas, trilhos etc.), e, ainda, dezenas de atividades

manufatureiras (marcenaria, serralharia, alfaiaaria, vidraçaria etc.) e artesanais (pintores, escultores, ceramistas etc.), o trabalho de argumentistas, roteiristas, atores, diretores, cinegrafistas, iluminadores, cenógrafos, além do trabalho de produção, pós-produção, edição, publicitário, distribuição e exibição do filme, o trabalho do bilheteiro, do pipoqueiro, dos zeladores nas salas de exibição. Enfim todos e tudo concorrendo para a realização do *negócio cinema*, cabendo ser ainda mais específico, do *fetiche cinema*³.

Concluindo esta breve introdução, tal como em outros trabalhos meus já publicados, o esforço aqui será o de objetivar a relação entre as dimensões ético e estética do filme **Bye bye Brasil**, de Caca Diegues, e, de Walter Salles, o filme **Ainda estou aqui**, no contexto do *negócio cinema* no Brasil. Assim, buscando identificar e recuperar metodologicamente os indicadores teleológicos adotados pelos autores em suas respectivas obras, o meu esforço aqui será o de analisar de que modo tais indicadores engendram a problemática relação de valor existente entre mercadoria (o *fetiche cinema*) e arte (o deleite estético).

II. Dilemas

Num texto publicado em 2005, eu dizia que o centenário cinema brasileiro experimentava uma condição paradoxal de ter se afirmado como atividade artística sem que tivesse “conquistado, efetivamente, uma dimensão pública, uma presença social institucionalizada”⁴. Na época, quase duas décadas e meia haviam se passado e a provocação que eu trazia para o debate educacional do momento se resumia à situação crônica das artes em geral no país, qual seja “a de não se saber se existe ou não existe”, vale dizer, dilema apontado já em fins dos anos 1970 pelo professor Venâncio Filho, da Escola de Belas Artes da UFRJ (1980, p. 23).

Não sendo pertinente nesse espaço distrair o leitor com considerações gerais sobre o conjunto das atividades artísticas, resumo o meu pensamento esclarecendo que, contrariamente a uma exposição de artes plásticas, por exemplo, a obra cinematográfica traz como exigência a presença de um público de massa estimado

³ Um painel mais abrangente sobre esse assunto ver REIS (2011).

⁴ Ver REIS (2005a e 2005b).

em dezenas de milhares⁵, fato concreto que obriga realizadores, produtores, exibidores, vendedores de balas e pipocas etc. a buscarem, necessariamente, otimizar a frequência do público mediante, dentre outras coisas não menos importantes, de modo a conquistar um número ampliado de salas e de um tempo mais prolongado de exibição das cópias de um filme no circuito. E aqui nos encontramos diante da condição paradoxal da situação crônica mencionada antes: a de “não saber se existe ou não existe”. E os números dessa situação são, quase sempre, conflitantes. Por exemplo, em 2001, em meados do segundo mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC), o então Secretário Nacional de Audiovisual Do Ministério da Cultura (MinC), comparava de forma otimista o depreciado mercado de exibição da década 1980-1990 com o período de crescimento a partir de 1995. Segundo ele, a recuperação de espaço e de público se devia às leis de incentivo à cultura daquele governo. Contudo, os números divulgados pelo então Secretário do antigo MinC trariam dados finais incipientes sobre os números (relativos e absolutos) da ocupação de salas e da frequência do público. Com efeito, se em cerca de três anos e meio (1995/1999) algo em torno de 14 milhões de pessoas assistiram produções brasileiras – média de quatro milhões/ano – há de se considerar tal crescimento face ao público das realizações nacionais de 30 anos antes (décadas 1950-1960) que havia ocupado 3.600 salas de projeção existentes em todo país, resultando em números relativos apenas um pouco abaixo daqueles apresentados pelo secretário do MinC⁶. Na outra ponta do problema há que se considerar o tempo de exibição do filme brasileiro nas salas de projeção, ainda hoje, 2025, excessivamente limitado. A produção de um filme exige, no mínimo, 18 meses entre a captação de recursos e a entrega das cópias aos distribuidores, e o tempo de exibição nas salas de todo o território brasileiro tem sido, na melhor das hipóteses, de entre dois e três meses (a média é de três/quatro semanas), verifica-se aí uma relação assimétrica entre o capital investido – incluindo aí o trabalho dos realizadores, atores, técnicos e produtores – e a distribuição do produto final, as cópias, no circuito nacional.

No que diz respeito à questão do trabalho na atividade cinematográfica, vale notar que esse mesmo problema que amarra produção-distribuição-exibição do filme

⁵ A propósito desse assunto, Walter Benjamin, em 1927, chamava a atenção para o fato de que para ser rentável, “um longa-metragem precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas” (1985, pp. 171-172).

⁶ MinC: Ministério da Cultura (1985-1990; 1999-2019; 2023-atual). Ver em <https://www.gov.br/cultura/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/apresentacao>

brasileiro a uma condição periférica em seu próprio país, funciona igualmente como elemento inibidor das possibilidades de renovação dos quadros de realizadores, diretores, artistas e técnicos, e, por extensão, do próprio cinema como atividade cultural. Passado mais de duas décadas as observações do jornalista Jaime Biaggio sobre a falta de condições para produzir continuamente é a principal razão para que uma significativa quantidade de jovens realizadores abandone a profissão ainda no seu início. De acordo com o jornalista, em 2001,

[...] a safra de cariocas e paulistas que renovou a cara do cinema brasileiro na segunda metade dos anos 80 e que, justo quando ia deixar de ser promessa e virar fato, foi engolida pela nova realidade (a canetada mortífera de Collor no coração da atividade cinematográfica nacional).

A partir de 1995, aproximadamente, com o lançamento em sequência de produções como **Carlota Joaquina** (1995), **Terra Estrangeira** (1995), **O que é isso companheiro** (1997) e **Central do Brasil** (1998), dentre outros, a imprensa passou a divulgar tais eventos como uma “retomada a cinematografia brasileira”. Surfando nessa onda, diferentes governantes (Itamar Franco, Fernando Henrique Cardoso e Luís Inácio Lula da Silva) seguiram o mesmo caminho nacionalista de minimizar ou, na melhor das hipóteses, relativizar a histórica existência desleal e predatória do cartel estadunidense de distribuidores e exibidores no sentido de impedir o crescimento do público, e, por conseguinte, o lucro e o progresso do *negócio cinema* no Brasil. Tal atitude dos governantes, diria o cineasta Arnaldo Jabor (2001), não apenas mantinha a conhecida condição periférica do *negócio cinema* entre nós, como se mostrava reveladora de uma ignorância histórica sobre o assunto. Com efeito, no seu artigo Jabor dizia que desde a década de 1920 os executivos da indústria cinematográfica estadunidense têm mantido um cardápio inesgotável de maldades mediante o qual os lobistas das distribuidoras e exibidoras estadunidenses se valem de métodos consistindo, dentre outras coisas inomináveis, de ameaças aos congressistas brasileiros de retaliação comercial.

Os obstáculos criados pela indústria cinematográfica estadunidense para dificultar a colocação do produto brasileiro no mercado local não são, certamente, os únicos responsáveis pelos problemas que amarram o *negócio cinema* no Brasil à uma sempiterna subalternidade à lógica dos distribuidores estrangeiros. Some-se à “canetada mortífera” de Collor no coração da atividade cinematográfica nacional

(1991), uma longa lista de disfunções gestadas a partir daí, incluindo o período iniciado em 2001 sob a ANCINE⁷. Na verdade, a ausência de um planejamento estratégico de médio e longo prazo para a obtenção sistemática de indicadores confiáveis sobre o perfil sociocultural do público frequentador/consumidor de cinema, limita a exigência para que realizadores, roteiristas, produtores, financiadores, distribuidores e exibidores ajam no sentido de formularem tal planejamento estratégico. Com efeito, em artigo publicado no jornal **O Globo** (23/03/2025 p. 3), o presidente da Associação Brasileira de Autores Roteiristas, André Mielnik, chama a atenção para o fato de que fazendo parte do impulso inicial para a realização de um filme, (a) “concepção da ideia, (a) pesquisa, (o) roteiro etc.” têm sido, no Brasil, nos últimos anos, etapas ignoradas “contrariando a lógica comum em todos os mercados internacionais”. Adiante, no seu texto, o autor compara o investimento do Fundo Setorial do Audiovisual brasileiro – menos de 6% – em desenvolvimento, contra 15% investido pelo Creative Europe em linhas de desenvolvimento nos países da União Europeia, ambos em 2022.

A título de esclarecimento, cabe acrescentar que a presença e o papel da ANCINE, criada durante o governo do então presidente Fernando Henrique Cardoso para ser uma agência reguladora do mercado audiovisual com a finalidade de desonerar o Estado brasileiro de qualquer tipo de compromisso financeiro, pressupunha uma matemática distributiva com o dinheiro público (através do dispositivo da renúncia fiscal) na qual o lucro da venda de um filme para o mercado externo passava a ser auferido na conta dos produtores privados nacionais e internacionais, sendo, em contrapartida, o prejuízo decorrente da bilheteria no mercado interno socializado entre os pagantes de impostos, a sociedade brasileira. Como consequência prática isso a fez muito parecida com os falecidos Embrafilme e Concine, o que significou mais restrições de acesso ao mercado para os médios e pequenos produtores e realizadores, e também a limitação das ações das distribuidoras e exibidoras independentes que trabalham com a importação de filmes de mercados não hegemônicos.

⁷ ANCINE (Agência Nacional do Cinema: 2001) <https://www.gov.br/ancine/pt-br>

III. A problemática do valor artístico e da resistência crítica

A quase totalidade dos textos sobre arte reconhecidos pela maior parte dos estudiosos, desconsidera as relações sociais presentes na sua produção, e, especialmente, a particularidade do lugar ocupado pelo ser social no conjunto dessas relações. Como diz Martins (2005, p. 123), sob o capitalismo, as obras de arte são apresentadas como objetos “já cristalizados enquanto criação artística, intrinsecamente distintos dos demais”, sendo esses últimos tidos como utensílios, objetos sem valor artístico inerente e submetidos a diferentes fins circunstanciais. Faz tempo que eu escrevi que no caso específico da produção cinematográfica, apesar da sua intensa e diversificada circulação (nas salas de cinema, nas praças públicas, na TV, vídeos, DVDs, CDROMS e meios digitais *on line*) o valor artístico atribuído à obra não oferece garantia alguma de que a mesma tenha sido historicamente apropriada pelo meio social sob a forma de conhecimento sensível. Portanto, sem elementos que confirmam substância de valor ao trabalho artístico que gerou a obra de arte. Nesse sentido, parece natural que o senso comum tenha por ela o entendimento de que, em geral, a arte é algo desencarnado da história. Que não expressa nenhum sentido do trabalho e do conhecimento humano, e que ou bem é fruto de um indefinido talento ou bem é o resultado de uma inspiração divina, mágica.

Sem dúvida, se reconhecemos na concepção burguesa uma flagrante contradição entre a materialidade do sujeito social presente na obra de arte e a determinação do seu valor artístico, por certo devemos questionar o pressuposto da autonomia da arte em vista da sua circulação sob o modo de produção capitalista. De resto, a questão do valor artístico esteve, desde sempre, intrinsecamente associada à relação categorial entre *essência* e *aparência* ou, como é mais conhecido, *conteúdo* e *forma*.

Em termos objetivos, tal relação consiste em dois elementos interativos, contudo, nem sempre ajustados de imediato entre si. Isto é, de um lado o *conteúdo* se apresenta mediante a materialidade da existência, do fazer humano, no seu esforço de atender às necessidades essenciais do ser tal como beber, abrigar-se, comer etc. Nessa condição elementar, o ser realiza o seu fazer desenvolvendo forças potencialmente produtivas e reprodutivas combinando a projeção mental de algo e experimentos manuais para alcançar esse fim. Na prática isso consiste tanto na produção de ferramentas rústicas e na reprodução mimética da natureza quanto no

desenvolvimento de experimentos científicos avançados, sempre com a finalidade de “adaptar o mundo exterior às suas crescentes necessidades materiais e espirituais” (Fischer, 1983, p. 146). De outro lado, a *forma* é o meio social no qual o fazer humano se faz presente. Dada a multiplicidade e a diversidade de interesses manifestados no meio social, as forças produtivas e reprodutivas movimentadas pelo fazer humano esbarram em disputas políticas, jurídicas, culturais etc. estabelecendo uma pauta de conflitos, debates e interdições no meio social⁸. Assim, a fim de mitigar ou na melhor das hipóteses dirimir impasses entre *conteúdo* e *forma*, de tempos em tempos são feitos ajustes ou metamorfoses teleológicas. Sobre esse ponto recupero em seguida algumas notas de uma comunicação que apresentei num colóquio na Universidad Nacional de Buenos Aires (2012) com a finalidade de debater o papel teleológico-educativo da estética do *mainstream* hollywoodiano, estrategicamente fundamental para a reprodução da sua ideologia e para a manutenção da hegemonia financeira e econômica dos conglomerados de comunicação estadunidenses.

Se o *negócio cinema* agregou incessantemente mais valor à mercadoria cinema, isso se deveu estrategicamente ao processo deliberado de mudar constantemente o télos estético-educativo do seu modo de fazer-pensar cinema. [...] não foi por outro motivo que a evolução do *negócio cinema* tenha se dado sempre de forma tensional e fronteiriça com a técnica, a arte e a ciência; e também não foi por acaso que, a despeito das suas contradições internas, *negócio cinema*, ao longo de sua história, tenha recriado mais de uma centena de vezes a imagem da classe que o apresentou ao mundo e que o criou. [Por conseguinte] é possível afirmar que neste quase século e meio de existência, o cinema tem sido a mais legítima expressão do *Zeitgeist*, do *espírito do tempo* burguês. Nesse sentido, parafraseando Marx e Engels, podemos dizer que o *cinema recria a imagem do burguês no mundo* (Reis, 2015).

Seguindo adiante, esclareço, com Lukács (1967), que

[...] a base técnica subjacente à realização do filme não pôde se constituir senão sobre a base de um capitalismo altamente desenvolvido, razão pela qual a influência da evolução técnica sobre a artística teve que manifestar-se mais veementemente do que em qualquer outra arte conhecida (Idem).

⁸ Conforme sublinhou certa feita o professor Neidson Rodrigues, certo é que a equivocidade do mundo talvez seja a “única certeza em meio das incertezas daquilo que se denomina realidade” (1999, p. 41).

Quero dizer com isso que o esforço de manutenção, controle e expansão monopolista da produção e da circulação da totalidade dos gêneros de filme (drama, comédia, ação, aventura, guerra, policial etc.) realizados dentro e fora do EUA pelo *mainstream* hollywoodiano traz, de um lado, uma dimensão ético-moral, e, de outro, um projeto teleológico-educativo encarregado do ajuste estético-ideológico do cinema.

No Brasil, considerando a grande assimetria existente entre o desenvolvimento das forças produtivas e reprodutivas e a expansão sistemática de conhecimento, em prejuízo desta última, observa-se uma trajetória cuja materialidade histórica precária limita a apreensão e a mediação cultural por parte da sociedade. Pouco sabemos sobre as relações sociais na cadeia produtiva do cinema. Por conseguinte, entre nós, a acumulação do *saber do cinema* tem se dado de forma acrítica, dificultando o surgimento do pensamento contra-hegemônico. De um modo geral, a sociedade permanece apartada do pensamento crítico dos autores que têm se debruçado sobre o cinema em geral e o *negócio cinema* em especial. Permanecendo desconhecido, o pensamento crítico diminui a sua capacidade tensionar politicamente as dimensões-chave do cinema aqui observadas. Portanto, insistindo na necessidade urgente num debate programático acerca da experiência estética, entendendo esta como uma tensão limítrofe entre a realidade vivida e a vida social, nos termos de uma sociedade obcecada por mercadoria, se impõe perguntar como a arte e o cinema em particular pode fazer isso sem se deixar contaminar pelo *mainstream*?

Reconhecendo que qualquer resposta incorre no duplo risco da ingenuidade e da receita doutrinária e dogmática, resta pensar que a luta da arte pela emancipação humana impõe a necessidade e a urgência de uma crítica da educação estética, sobretudo na escola regular e nas universidades.

IV. Do bye bye ao *hic et nunc*

Lukács há tempos denunciava a nossa época inteira como algo moralmente condenável, entendendo como um paradoxo o fato de que a verdadeira arte somente pode ser apreendida como tal quando se contrapõe à desumanidade moral do tempo atual. Recordemos que ele, em 1930, criticava o fato de a missão social da arte ter se voltado, com a ajuda da publicidade, do comércio de arte e da pressão exercida pelos meios de comunicação sobre os intelectuais formadores de opinião, para o mero

entretenimento da sociedade. Ora, na medida em que a materialidade da arte está hoje constituída de uma dimensão estético-ideológica sob controle da indústria do entretenimento, significando isso que o *valor* da obra é simplesmente determinado pela escala de produção de bens de consumo agregados, o que temos diante de nós é um “beco sem saída”, como Lukács (1969) havia chamado a atenção.

Não se trata de uma lógica cultural recentemente inventada, ou uma *maldição* ou *desvio filisteu*, mas, sim, do resultado de um longo desenvolvimento do sistema capitalista. Trata-se da natureza mesma do sistema. Como foi visto na seção precedente, evidente que tal situação não elide determinados esforços artísticos de produzir uma arte acima de certo nível de mediocridade. Porém, conforme lembra Lukács, se daí resulta uma arte de resistência, de protesto e crítica, tem sido, no mais das vezes, uma arte niilista, na qual a existência é tomada no sentido de uma “solidão ontológica peculiar” (Lukács, 1969), sem historicidade, incapaz de descrever concretamente homens concretos nas suas relações concretas com o mundo exterior.

Muito ou quase tudo do que procurei contextualizar historicamente sobre a cinematografia produzida pelo *negócio cinema* aqui e no exterior, se impõe pela intensa mediocridade do que o público assiste nos meios hoje disponíveis. No sentido contrário, embora incluídas no sistema de massificação comercial, as obras que fogem da simples revolta niilista, conforme apontado por Lukács (1969), buscam orientar-se por uma estética pautada pelo *realismo crítico*, destacando-se como exceção da mediocridade geral.

São filmes cujos protagonistas estão encarnados na história de todos nós, tendo, portanto, uma dimensão universal bem como suas trajetórias de vida. Estão em toda parte, são patrões e empregados, autoridades ou não, homens e mulheres alienados e conformados ou lutando conscientemente com suas forças pela vida, pela liberdade, pelos sonhos individuais e utopias coletivas. Perpassam esses filmes o conteúdo ético que move a amizade e o respeito mútuo. O drama do ser social é o gênero predominante na filmografia desses autores. Giram em torno dos contrastes sociais e dos impasses cotidianos, o abuso de autoridade, o desemprego, as drogas, a violência nos bairros operários, o luxo e o hedonismo da riqueza, a alienação e da luta pela conscientização, pela mobilização e pela organização social. A despeito do viés dramático que os realizadores fazem prevalecer ao abordarem e interpretarem a realidade objetiva, em quase todos eles os muitos assuntos são tratados com humor e romance, por vezes de forma ácida por vezes deliberadamente ingênuo. O ponto de

vista estético do *realismo crítico* de realizadores como, por exemplo, Costa Gravas, Cao Hambúrguer, Juan Jose Campanella e Robert Guédiguian, faz da narrativa um exercício dialético de mediação no qual o ritmo de condução, os personagens, os diálogos, o vestuário e cenário, a trilha sonora, etc. compõem um filme complexo, sensível, intenso e profundo que não renuncia ao temperamento próprio do artista e às suas características particulares. Em todos eles destaca-se a ideia de que a história narrada deve refletir a essência do real contribuindo para que o espectador tome consciência da realidade⁹.

No Brasil, uma tradição que se estende de **Limite** (1929), de Mario Peixoto, e alcança uma projeção ampliada entre os anos 1950 e 1960 com **O cangaceiro** (1953), de Lima Barreto, **Rio, 40°** (1955), de Nelson Pereira dos Santos e **Terra em Transe** (1967), de Glauber Rocha, dentre alguns outros, se coloca alinhada no espectro da resistência crítica ao *negócio cinema*. Nesse sentido, em seguida, com a dupla finalidade de homenagear os autores citados logo no início do artigo, Cacá Diegues e Walter Salles, o texto procura destacar algumas peculiaridades das obras **Bye bye Brasil** e **Ainda estou aqui**, respectivamente.

Cacá Diegues e a reinvenção do Brasil

Carlos Diegues, Cacá Diegues, alagoano de nascença, fluminense de criação e botafoguense de coração disse adeus ao cinema em fevereiro de 2025.

A carreira de Cacá começou em fins dos anos 1950 como cineclubista quando cursava direito numa universidade do Rio de Janeiro, desde então ele atravessaria os sessenta anos seguintes incorporando inúmeras funções como roteirista, diretor, produtor e pensador de cinema. Nesse tempo, realizou 33 filmes entre curtas, longas, documentários, e até videoclipes para uma banda de rock e para campanhas publicitárias. Suas realizações cinematográficas circularam internacionalmente e participaram de inúmeros festivais sendo que muitas delas ganharam prêmios aqui e no exterior. Dentre os seus filmes mais lembrados e citados estão **Ganga Zumba** (1964), **A Grande Cidade** (1966), **Xica da Silva** (1976), **Chuvas de Verão** (1978), **Bye Bye Brasil** (1979), **Tieta do Agreste** (1996), e **Deus é Brasileiro** (2003).

⁹ Sobre isso ver, dentre os diretores citados, respectivamente, **O corte** (2006), **O dia em que meus pais saíram de férias** (2006), **O segredo dos seus olhos** (2009), **As neves de Kilimanjaro** (2011).

Polemista com senso de humor afiado, Cacá Diegues alimentou controvérsias famosas na imprensa sobre o ambiente cultural do país. Nos anos 1970 debateu com a intelectualidade burguesa de esquerda em resposta aos ataques que faziam a ele e a outros cineastas de sua geração, como Arnaldo Jabor, dada a recusa de ambos de tratar a questão democrática sob a ótica da luta de classes e da crítica aos interesses dominantes em suas obras. Em suas declarações públicas, ele e Jabor manifestavam-se favoravelmente a uma revisão dos postulados éticos e estéticos e das posições ideológicas até então assumidas por setores a que chamavam genericamente de *esquerda ortodoxa*, a qual denunciavam estarem exercendo um *patrulhamento ideológico* sobre eles¹⁰. Querelas ideológicas à parte, a filmografia de Cacá Diegues continuaria a crescer nas décadas seguintes no mesmo ritmo (lento) do *negócio cinema* no Brasil.

Dentre todos os filmes realizados ou somente roteirizados por Diegues talvez ***Bye Bye Brasil*** seja aquele que ganhou maior reconhecimento na memória popular, ultrapassando inclusive ***Xica da Silva***, ainda hoje o seu filme de maior sucesso de bilheteria. Filmado entre 1978 e 1979 e lançado nacionalmente em 1980, o filme segue a linha narrativa dos *road movies* estadunidenses, cujo exemplo mais brilhante foi ***Easy Rider*** (1969). Sendo o argumento e o roteiro do próprio Cacá Diegues, ***Bye Bye Brasil*** narra a saga de um grupo de mambembes viajando pelo Nordeste e Norte do Brasil a bordo de um caminhão. Evitando a concorrência recente da televisão, seguem por cidades do interior com suas atrações circenses: Salomé, a Rainha da Rumba (Beth Faria), Lorde Cigano, o Imperador dos Mágicos e dos Videntes (José Wilker), Andorinha, o Rei dos Músculos (Príncipe Nabor). Ao longo das estradas do interior nordestino em direção em direção à Altamira, no Pará, a *Caravana Rolíúde* agrega o sanfoneiro Ciço (Fabio Júnior) e sua companheira Dasdô (Zaira Zambeli)¹¹. Sobre o filme diz o realizador que

"Bye Bye Brasil" é o meu sonho sobre isso que se convencionou chamar de realidade brasileira. Ou seja, mais uma modesta versão pessoal, uma das muitas versões possíveis sobre alguns aspectos do que ocorre com o mundo e as pessoas mais próximas de mim. [...] Só que agora a mágica do cinema, o mistério da sua luz, captura um país em transe, onde convivem no mesmo espaço/tempo o moderno e o arcaico, a riqueza e a pobreza, a selva e a

¹⁰ Em fins dos anos 1970, o retorno ao país dos artistas e intelectuais exilados acirraria os conflitos no campo cultural, de resto expressando, no limite, a natureza epistemológica e política do debate que se avizinhava em torno do tema do pós-modernismo. Sobre esse assunto ver REIS (2012).

¹¹ Ver em Instituto Moreira Salles <https://ims.com.br/filme/bye-bye-brasil/>

poluição, a comédia e a tragédia, numa situação-limite que pode estar anunciando a civilização do século XXI.

[...]

Atormentada obsessão daqueles alquimistas, o Brasil é o personagem principal deste filme. Um Brasil que você ainda não viu, que surpreende a mim mesmo sempre que revejo. Acabou-se o tempo da pirraça. *Bye Bye Brasil* é um filme onde se procura demonstrar que só é possível transformar a partir do transformado, com prazer e direito à felicidade. O cinema não pode ser uma reflexão olímpica sobre a realidade, ele precisa ser um dos reflexos dela" (DIEGUES, s/d)¹²

Como se observa, aqui Diegues não apenas mantém o eixo de combate ao *patrulhamento ideológico* empunhado pelo esquerdismo dogmático da época, como amplifica alguns conceitos críticos sobre a realidade brasileira em plena transformação. Nesse ponto, arrisco dizer, vale ressaltar, numa espécie de licença poética, que apreendo aqui o espírito do tempo (*Zeitgeist*) refletido no realismo fundacional de Macondo, de Gabriel García Marques, na sua extraordinária obra literária **Cem anos de solidão** (1969). Sem embargo, se na obra prima de Marques encontramos o reflexo da realidade advinda da fundação da realidade colombiana, no filme de Diegues se apresenta diante de nós como um duplo reflexo do Brasil: i.e, o país arcaico, miserável, do qual fazemos força para nos despedirmos e outro, de uma modernização diante da qual nos espantamos. Uma realidade ambígua sobre a qual o anti-herói **Macunaíma** (1928 e 1969) já teria nos alertado¹³.

Hic et nunc ou ainda estou aqui

Nada mais atual do que o nojo à ditadura expressado no Congresso Nacional pelo deputado Ulysses Guimarães, então presidente da Assembleia Nacional Constituinte, em 1988. Quer dizer, se a ditadura *tout court* (1964-1985) foi espanada pela nova constituição ali proclamada, não é menos verdadeira constatação de que o desejo atávico de sua restauração permanece como referência de um *hic et nunc* vivo e ativo para parte significativa da população. Sem embargo, não foram poucos os fatos históricos ocorridos entre 1988 e o dia 8 de janeiro de 2023, data limite da tentativa de golpe de Estado liderada pelo ex-presidente Messias Bolsonaro e candidato da extrema direita derrotado na eleição de presidencial de 2022. Nesses 35 anos um arco formado por forças liberais, conservadoras e de extrema direita manteve

¹² Idem.

¹³ ANDRADE (1928) e ANDRADE (1969).

o país num estado ativo de contrarrevolução permanente. Isto é, quer promovendo levantes populares – um dos quais resultaria na impugnação do mandato da presidente Dilma Rousseff (2015) –, ora acampando defronte quartéis militares pedindo intervenção das forças armadas na política (2021-2023), e, por fim, culminando com a invasão das sedes dos três poderes da República (2023)¹⁴.

Apesar das pressões econômicas do *mainstream* hollywoodiano, e, também, como vimos antes, do tensionamento extremado dos setores conservadores e da extrema direita nacional, a filmografia nacional conseguiu manter o espírito daquilo que o jornalista Fernando Gabeira (2024) escreveu recentemente numa crônica sobre “a saga do cinema brasileiro” nos anos conhecidos como “de chumbo” (1964-1985): “[o cinema] era onde matávamos a sede de debates”. É nesse sentido que é preciso reconhecer o esforço do cineasta Walter Salles em manter viva a saga do cinema brasileiro. Produzindo e lançando filmes seguidamente desde a década de 1990, muitos dos quais buscando refletir criticamente sobre a realidade brasileira e latino-americana. Com efeito, trabalhando com diferentes temáticas, mas sob um olhar crítico sistêmico, as realizações de Salles trazem para o primeiro plano os interesses, o medo, a esperança, as controvérsias, os impasses, as incertezas e as contradições das experiências individuais e coletivas do nosso continente. Desse conjunto de significantes ético-estético destacam-se **Terra estrangeira** (1995), **Central do Brasil** (1998), **Abril despedaçado** (2001), **Diário da motocicleta** (2004) e o recém-lançado e premiado internacionalmente **Ainda estou aqui** (2024)¹⁵.

Baseado no livro homônimo escrito por Marcelo Rubens Paiva, um dos filhos do político Rubens Paiva, **Ainda estou aqui** é o relato do drama vivido por sua mãe, Eunice Paiva, e por ele acompanhado desde a infância até a morte dela com a doença de Alzheimer. Engenheiro civil de formação, Rubens Paiva fora eleito em 1963 e cassado pela ditadura em 1964. Em 1971, foi sequestrado pelas forças de segurança do Estado, preso, torturado e assassinado nas dependências da Polícia do Exército,

¹⁴ Sobre contrarrevolução (brasileira) ver FERNANDES (1975) e, ainda, dentre outros autores, MACEDO; CERQUEIRA (2012). É importante ressaltar nesse contexto ampliado os ataques à educação, à cultura e à luta pelos direitos civis por parte de grupos anarco-fascistas como, por exemplo “Escola sem partido” e “Movimento Brasil Livre” (MBL). Sobre a invasão da praça dos três poderes, em Brasília, ver BEIGUELMAN e BAMBOZZI (2024).

¹⁵ O filme foi indicado a diversas premiações internacionais, alcançando o Oscar de filme estrangeiro e o Globo de Ouro para Fernanda Torres como melhor intérprete feminina, o que não é pouca coisa considerando especificamente a manutenção/funcionamento e o desenvolvimento do sistema *negócio cinema* em nosso país face à concorrência no mais das vezes desleal e predatória do *mainstream* hollywoodiano, conforme indicado anteriormente.

no Rio de Janeiro. No filme, a exemplo do livro, o relato entremeia a vida cotidiana de Eunice Paiva acompanhando três fases subsequentes da sua trajetória dramática: a primeira de plena felicidade familiar e alguma apreensão com os rumos do estado crescentemente militarizado do país, a segunda a partir do sequestro do ex-político até o anúncio não oficial da sua morte, e o terceiro o relato da incansável procura de Eunice Paiva pelo reconhecimento oficial da responsabilidade do Estado pelo assassinato do seu marido.

Ao fim e ao cabo da sua incansável busca, já próxima de ser inteiramente tomada pela doença, a protagonista profere a frase que dá sentido à narrativa singular e, por extensão, à universalidade da resistência à opressão: “[...] ainda estou aqui”.

Conclusão

Não deixa de ser legítima a insistência de Fredric Jameson (1995) quanto ao que considera possível a arte na atualidade exercer uma resistência desde que movida por um impulso subjacente capaz de reacender o fio utópico de uma sociedade não obcecada por mercadoria. Nesse sentido, é importante reconhecer que não foram poucas nem bem-sucedidas as tentativas no âmbito do *cinema engajado*. Não obstante, no reino da necessidade, no cotidiano das relações sociais, o imperativo do lucro e a exigência do *Novo* e da *novidade* evidenciou a banalização de tudo aquilo que um dia foi chamado de *criatividade*. Num mundo em que os objetos assumem a condição de um *daemon ex machina* a ditar o sentido e o destino da arte, é perfeita a observação de Kracauer de que muito da atitude de revolta das classes médias contra os poderosos que se manifesta na arte atual deve ser apreendida como um exercício emocional de dissimulação do seu medo frente à revolução e a morte¹⁶. Todavia, a questão da possibilidade de um cinema de resistência fica ainda em aberto.

Ainda assim, apreendendo a experiência estética no cinema como uma tensão limítrofe entre a realidade vivida e a vida social, é possível reconhecer ser igualmente necessário e urgente o debate programático acerca do realismo crítico, em especial no cinema. A finalidade é tentar dizer algo sobre a possibilidade de resistência construindo uma positividade a partir da negatividade crítica de uma abordagem

¹⁶ Se trata do jornalista, teórico do cinema e sociólogo alemão Siegfried Kracauer, da Escola de Frankfurt. Ver especialmente o livro **O ornamento da massa** (2009), publicado no Brasil

estética, e, nesse sentido, extrair de tal possibilidade o *saber do cinema* de modo a aspirarmos concretamente alguns “espaços de esperança”¹⁷.

Referências

- ANDRADE, M. Macunaíma. O herói sem nenhum caráter. In ANCONA, T. P. (Coord.) **Edição crítica**. São Paulo: Allca XX, 1988.
- BENJAMIN, W. A obra de arte ao tempo de sua reproducibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas**, vol. 1. Magia, Arte e Política, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 171-172.
- BIAGGIO, J. Crônica da geração perdida. Rio de Janeiro: **O Globo**, Segundo Caderno, primeira e segunda páginas, segunda-feira, 6/08/2001.
- BEIGUELMAN, G; BAMBOZZI, L **Domingo do golpe**. In: <https://cinemateca.org.br/filmes/domingo-no-golpe/>, 2024.
- DIEGUES, C. **Depoimento gravado ao Instituto Moreira Salles**. <https://ims.com.br/filme/bye-bye-brasil/>.
- FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil** – ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- FILHO, P.V. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In: DUARTE, P.S. Arte Brasileira Contemporânea. **Caderno de Textos** 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, pp.23-25.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GABEIRA, F. A saga do cinema brasileiro. In: **O Globo**, 07 de abril de 2025, p. 2. Rio de Janeiro: Ed. Globo.
- HARVEY, D. **Espaços de esperança**. São Paulo: Loyola, 2006.
- JABOR, A. O velho imperialismo americano não mudou nada. In: www.globo.com/globononline/colunas. Acesso em 27 de julho de 2001, baixado em 01 de agosto de 2001.
- JAMESON, F. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KRACAUER, S. **O ornamento da massa**. São Paulo: USP, 2009.
- LUKÁCS, G. **Estética**. Barcelona-México: Grijalbo, 1967. Tradução: Manuel Sacristán.
- MACEDO, R. F; CERQUEIRA, R. F. S. Florestan Fernandes e a apreensão da contrarrevolução brasileira. In: **Marxismo 21**. <https://marxismo21.org/wp->

¹⁷ Ver HARVEY (2006).

<content/uploads/2015/08/Florestan-Fernandes-e-a-apreens%C3%A3o-da-contrarrevolu%C3%A7%C3%A3o.pdf>.

MARQUES, G. G. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MARTINS, L. R. A arte entre o trabalho e o valor. In: **Crítica Marxista** nº 20. Campinas, SP: UNICAMP/CEMARX, 2005.

MIELNIK. A. É hora de investir no roteiro, a argamassa dos filmes. In: **O Globo**, 23 de março de 2025, p. 3. Rio de Janeiro: Ed. Globo.

MOISÉS, J. A. Quem tem medo do cinema brasileiro? In: www.estado.estadao.com.br. Acesso em 21 de agosto de, baixado em 22 de outubro de 2001.

PAIVA, M. R. **Ainda estou aqui**. São Paulo: Alfaguara, 2015.

REIS, R. R. Cinema, multiculturalismo e dominação econômica. In: **Crítica Marxista** nº 20. Campinas, SP: UNICAMP/CEMARX, 2005a.

REIS, R. R. Mamãe Belas-Artes, eternamente. In: REIS, R. R. **Educação e estética**. Ensaios críticos sobre arte e formação humana no pós-modernismo. São Paulo/Campinas: Cortez, 2005.

REIS, R. R. O fetiche-cinema contra o cinema utopia. Cinema mercadoria, reificação e resistência. In: ALIAGA, L.; AMORIM, H.; MARCELINO, P. (Orgs.). **Marxismo**. Teoria história e política. São Paulo: Alameda, 2011, pp.291-304.

REIS, R. R. Cinema brasileiro e público. O que a educação tem a ver com isso? In: **ANPEd**. Anais da 25ª Reunião Anual. GT 16 Educação e Comunicação, 2001.

REIS, R. R. O antirreino da liberdade. Pós-modernismo e má-fé. In: RODRIGUES, J. S. **A universidade brasileira rumo a Nova América**. Pós-modernismo, shopping center e ensino superior. Niterói, RJ: EDUFF, 2012.

REIS, R. R. Estética e ideología en el cine pago. In: **Anales del V Coloquio Internacional Teoría Crítica e Marxismo Occidental**. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires (FFyL-UBA), 2012.

REIS, R. R. Estética e cultura artística. Apontamentos sobre arte e formação humana. In: BOMFIM, M. I. R. M; RUMMERT, S. M. **Educação de Jovens e Adultos**: Formação Humana, Cultura e Arte. Uberlândia, MG: Navegando Publicações, pp. 19-36, 2022.

RODRIGUES, N. **Filosofia para não filósofos**. São Paulo: Cortez, 1998.

Filmes

ANDRADE, J. P. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Filmes do Serro Ltda./Condor Filmes S.A./ Difilm/ Condor Filmes/ Embrafilme, 1969.

- BARRETO, B. **O que é isso companheiro?** Rio de Janeiro: LC Barreto Filmes, 1997.
- BARRETO, L. **O cangaceiro.** São Paulo: Cia. Cinematográfica Vera Cruz, 1953.
- BEIGUELMAN, G; BAMBOZZI, L **Domingo do golpe.** In: <https://cinemateca.org.br/filmes/domingo-no-golpe/>, 2024.
- CAMPANELLA, J. J. **O segredo dos seus olhos.** Buenos Aires: INCAA; Europa Filmes, 2009.
- CAMURATI, C. **Carlota Joaquina.** Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1995.
- DIEGUES. C. **Bye bye Brasil.** Rio de Janeiro: Embrafilme, Gaumont, Aries Cinematográfica Argentina, LC Barreto Produções Cinematográficas, 1978.
- DIEGUES. C. **Ganga zumba.** Rio de Janeiro: Herbert Richers; Embrafilme, 1964,
- DIEGUES. C. **A Grande Cidade:** Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.
- DIEGUES. C. **Xica da Silva.** Rio de Janeiro: Sagres Filmes; Mapa Filmes; Embrafilme, 1976.
- DIEGUES. C. **Chuvas de Verão.** Rio de Janeiro: Embrafilme; Alter Filmes; Terra Filmes, 1978.
- DIEGUES. C. **Tieta do Agreste.** Rio de Janeiro: Embrafilme, 1996.
- DIEGUES. C. **Deus é brasileiro.** Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2003.
- GRAVAS, C. **O corte.** Paris: KG Productions; Les Films de Fleuve, 2005.
- GUÉDIGUIAN, R. **As neves de Kilimanjaro.** Marselha: Diaphana, 2011.
- HAMBÚRGUER, C. **O dia em que meus pais saíram de férias.** Rio de Janeiro: Globo filmes; Miravista, 2006.
- HOPPER, D. **Easy Rider.** Los Angeles: BBS/Columbia Pictures, 1969.
- PEIXOTO, M. **Limite.** Rio de Janeiro: Cinédia, 1929.
- ROCHA, G. **Terra em transe.** Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1968.
- SALLES, W. **Terra Estrangeira.** Rio de Janeiro: (1995).
- SALLES, W. **Central do Brasil.** Rio de Janeiro: Rio Filme; Sony Pictures; Europa Filmes, 1998.
- SALLES, W. **Abril despedaçado.** Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2001.

SALLES, W. **Diário da motocicleta**. Rio de Janeiro: Film Fours, 2004.

SALLES, W. **Ainda estou aqui**. Rio de Janeiro: VideoFilmes, Conspiração Filmes, RT Features, Arte France Cinéma, MACT Productions, 2024.

SANTOS, N. P. **Rio, 40 graus**, Rio de Janeiro: Columbia Filmes; Regina Filmes, 1955.