

**O BRASIL NA ESTRADA: EM BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL
– ANÁLISE DE DUAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS**

Carolina Ruiz de Macêdo¹

Resumo: Trata sobre a incessante busca da identidade nacional brasileira a partir da análise das representações de Brasil presentes nos filmes "Bye Bye Brasil" (1979), de Carlos Diegues, e "Cinema, Aspirinas e Urubus" (2005), de Marcelo Gomes. A análise está pautada pela contextualização dos filmes nos períodos histórico-ideológicos em que foram realizados, na observação da estética/técnica para construção dos sentidos, bem como referenciada teoricamente nos estudos identitários, nas discussões acerca da nacionalidade e nas construções identitárias brasileiras. O trabalho propõe identificar algumas das representações de brasilidade elaboradas, evocadas, ressemantizadas ou satirizadas por estas duas significativas obras da cinematografia nacional.

Palavras-chave: identidade nacional, cinema, brasilidade

Abstract: It treats on the incessant search of the national Brazilian identity from the analysis of the present representations of Brazil in the movies "Bye Bye Brazil" (1979), of Carlos Diegues, and "Cinema, Aspirins and Black vultures" (2005), of Marcelo Gomes. The analysis is ruled by the contextually of the movies in the periods ideological-historically in what they were carried out, in the observation of the aesthetics / technical for construction of the senses, as well as reference theoretically in the studies identity, in the discussions about the nationality and in the constructions identity Brazilian. The work proposes to identify some of the representations of brazilian culture prepared, evoked, re-structured or satirized by these two significant works of the national cinematography.

Key-words: national identity, cinema, brazilian identity

As imagens de brasilidade em *Bye Bye Brasil* e *Cinema Aspirinas e Urubus*

Cinema Aspirinas e Urubus

1942, Segunda Guerra Mundial. Brasil. Ditadura do Estado Novo. Um alemão vendedor de aspirinas viaja pelas entranhas do sertão nordestino. Em outro ponto, mais um nordestino busca uma vida mais digna, longe da seca. Um encontro. Uma amizade sólida e inusitada, construída de respeito e sutilezas num ambiente árido, entre adversidades e esperança de algo melhor.

Esse é o enredo de *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Fugindo da guerra na Europa, o alemão Johann viaja pelo Brasil como representante da *Bayer*, vendendo de maneira engenhosa um famoso e inovador remédio para dor de cabeça. Para isso ele utiliza os encantos do cinema mambembe - leva consigo uma tela e um projetor de cinema e em cada parada exhibe documentários sobre a pujança das recém-surgidas metrópoles brasileiras e também pequenos filmes publicitários sobre o seu produto. No caminho, dá carona a várias pessoas, dentre elas Ranulpho, que passa a acompanhá-lo e ajudá-lo em

¹ Mestranda do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. carolruiz1984@yahoo.com.br

troca de uma compensação monetária, já que seu objetivo é fugir da pobreza e seca do sertão para o Rio de Janeiro.

Lançado em 2005, período denominado por alguns teóricos como Oricchio (2003) de Cinema pós-Retomada, o diretor Marcelo Gomes revisita uma época decisiva para a constituição do Brasil como nação e para a entrada do país na modernidade. Esses elementos estão presentes através da abordagem do encontro entre moderno e tradicional, riqueza e miséria, representados nessa narrativa pela realidade nordestina de seca e pobreza em contraste com o avanço tecnológico e encanto que o cinema proporciona mesmo numa tela de pano, num comercial de Aspirina ou em um cinejornal de teor político-propagandístico.

Bye Bye Brasil

“Uma trupe de artistas ambulantes viaja pelo interior do Brasil. Um caminhão alegremente colorido carrega a 'Caravana Rolidei' e suas atrações - Salomé, a Rainha da Rumba, Lorde Cigano, o Imperador dos Mágicos e dos Videntes e Andorinha, o Rei dos Músculos. Numa pequena cidade do Nordeste, à beira do rio São Francisco, eles aceitam um voluntário que passará a fazer parte da trupe, o sanfoneiro Ciço, que traz com ele sua esposa, Dasdô. Ciço se apaixona por Salomé, e enquanto o caminhão da 'Caravana Rolidei' atravessa o vale do São Francisco, o litoral nordestino com suas praias, o árido sertão da seca, a selvagem Transamazônica e os caudalosos e perigosos rios Xingu e Amazonas, até chegar em Belém, a maior cidade amazônica, os componentes da trupe vão vivendo as situações decorrentes de seus amores e de suas aventuras”.

Esta é a sinopse de *Bye Bye Brasil* (1979), filme de Carlos Diegues, considerado por muitos como uma das mais importantes produções cinematográficas brasileiras da década de 1970. O filme revela algumas riquezas do país, o talento e as misérias de seu povo, bem como apresenta um forte conteúdo social ao retratar os problemas da sociedade brasileira da década com humor calcado em doses de ironia - um convite ao brasileiro rir de si mesmo -, levando à reflexão. Dessa forma, este filme aborda a cultura do brasileiro e demais características tidas como inerentes ao caráter nacional, tais como a alegria, a criatividade, a sensualidade, a espontaneidade, entre outras

Já sem o clima de otimismo e crença na revolução social, característico do Cinema Novo, *Bye Bye Brasil* soa como um deboche do modelo desenvolvimentista empreendido pelos militares e goza da forma desigual e desestruturada em que o país se lança na modernidade. Após o golpe militar de 1964, o Cinema Novo continuou empenhado na busca pela autenticidade brasileira, porém foram mudando as suas características. Mesmo que com ideais ainda românticos, se tornou menos revolucionário, ajustando-se dentro da nova ordem estabelecida. Com um discreto aceno de abertura política e a criação da Embrafilme (distribuidora de *Bye Bye Brasil*) no governo Geisel, muitos cinema-novistas passaram a colaborar com o novo órgão, a exemplo de Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues.

Mas que Brasil é imaginado pelos cineastas e pelos personagens desses dois filmes? Uma nação é imaginada como limitada, diz Benedict Anderson (1989), mas quais são os limites imaginados para o Brasil esboçado pelos dois diretores? Segundo o autor, ela é também soberana, pois por trás da nação há sempre um Estado com autonomia. Mas que soberania é essa que não atinge os seus cidadãos, que vivem à parte do mundo político? A nação é ainda imaginada como comunidade – concebida como companheiro profundo e horizontal. Mas que horizontalidade é observada nas discrepâncias sociais e culturais mostradas pelos filmes e vivenciadas por seus personagens?

A Busca de Novas Fronteiras e o Transculturalismo: inserção na modernidade (ou o Brasil se quer nação moderna)

Ambos os filmes são marcados pelo encontro entre elementos modernos e elementos populares. Em *Cinema, Aspirinas e Urubus* esse processo se dá de maneira ainda suave, pautada por uma política nacionalista intensa e pelo início da proliferação dos meios de comunicação de massa. Em *Bye Bye Brasil*, em que a história narrada se passa na década de 70, período do milagre econômico brasileiro, o transculturalismo é evidente por todos os lados.

Os anos 30 do século passado foram fundamentais para a incorporação dos países latino-americanos à industrialização, modernização de suas estruturas econômicas e o estabelecimento das suas identidades nacionais tendo como agente protagonista o Estado moderno.

Surge assim um novo nacionalismo, baseado na idéia de uma **cultura nacional**, que seria a síntese da particularidade cultural e da generalidade política, da qual as diferentes culturas étnicas ou regionais seriam expressões. A Nação incorpora o povo, transformando ‘a multiplicidade dos desejos das diversas culturas num único desejo: participar do sentimento nacional’. Sob esta forma, a diversidade legitima a insubstituível **unidade** da Nação. Trabalhar pela Nação é antes de mais nada torná-la uma, superar as fragmentações que originam as lutas regionais ou federais no século XIX, tornando-lhe possível a **comunicação** entre várias regiões – rodovias, estradas de ferro, telégrafos, telefones e rádio – , mas acima de tudo **das regiões com o centro**, com a capital (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 229).

Esse é o contexto histórico da trama do filme de Marcelo Gomes. Realidade que é intensificada nas décadas posteriores, em que o estado propôs um avanço do modelo desenvolvimentista. Porém no processo de modernidade, as culturas nacionais sofreram uma absorção incompleta de suas características. A tão perseguida “essência” da cultura brasileira recebe influência dos anos de dominação colonial, é enevoadada pelo processo de globalização e permeada pela modernidade que pasteuriza e transforma o homem do Terceiro Mundo em um *homem que vive a modernidade sem ser moderno*.

Este cenário é apresentado em *Bye Bye Brasil*, que representa o momento em que o país tenta emergir como uma sociedade adaptada ao processo de modernização através do projeto de modernização implementado pelos militares. A trupe de atores mambembes percorre o Norte e o

Nordeste brasileiros para ganhar a vida e o que vemos é um país de traços caboclos, índios e negros que absorve as sobras do moderno.

A década anterior, em que se defendia que “só é nacional o que é popular”, é substituída por um progressivo desinteresse político, como abordado no filme de Cacá Diegues. O brasileiro comum é um sujeito despolidizado, à parte dos processos de transformação social. Em determinada cena uma índia questiona à Salomé se ela é do Brasil e pergunta como alguém de fora: “quem é o presidente do Brasil?”; o índio não é nem se sente integrado, sente-se algo à parte, estrangeiro dessa nação brasileira que assiste de longe, com distanciamento. O Brasil que constrói a Transamazônica, símbolo de integração, é o mesmo que deixa à margem populações inteiras.

O índio, o nordestino e também o negro são mostrados marginalizados desse processo de nacionalização e modernização pelo qual passa o país nos dois momentos retratados pelos filmes. Através da apresentação dos personagens e dos figurantes que vão conhecendo ao longo da estrada, os discursos da diversidade e da hibridação racial e cultural são sutilmente explorados e retomados nessa obra.

Em *Bye Bye Brasil* a cultura popular parece condenada à extinção. Ciço e Dasdô mudam-se para Brasília, signo maior de modernidade no país à época, e passam a ganhar a vida caracterizados como “autênticos” nordestinos, tocando forró em um salão para seus conterrâneos que construíram a cidade, mas que não habitam nela nem desfrutam dos seus encantos; população que fica à margem, morando em cidades satélites que remetem ao subúrbio das grandes cidades.

As belezas da modernidade bestificam os marginalizados espectadores dos cinejornais. As imagens da pílula milagrosa e de um país distante da sua realidade encantam os nordestinos de *Cinema Aspirinas e Urubus* da mesma forma que a televisão sem imagem hipnotiza os caboclos de *Bye Bye Brasil*. Eles estão à margem daquele mundo, mas querem estar nele, viver sua beleza e suas ilusões.

Boates que tocam música americana em plena Amazônia; um *holiday* abasileirado em *rolidei* nomeava a caravana - a descoberta do “y” surge como uma inserção no moderno. Podemos fazer a leitura de que “Rolidey”, novo nome da trupe, soa como uma sátira do diretor, como um recado de que por mais que o Brasil tente ser moderno por esse modelo, sempre será uma apropriação problemática e mal feita de elementos estrangeiros.

Esse encontro pode ser visto de outra maneira em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, através do elemento estrangeiro em oposição ao elemento local. O estrangeiro tem uma importância significativa nesse filme, assim como em outros filmes da Retomada e pós-Retomada, como ressalta Rodrigues (2007). O “gringo” surge na narrativa como contraponto da identidade nacional. Ele é signo modernidade, e por isso tem certo *status*, contrastando com a cultura popular, “autêntica”. Assim, o diretor explora a dicotomia entre a pobreza e primitivismo do sertão nordestino e a modernidade presente no caminhão de Johann, nos equipamentos cinematográficos e no poder da aspirina. Entretanto, o apelo nacionalista do governo Vargas é revisitado na perseguição ao imigrante dos “países do Eixo”, vivenciada por Johann.

Os dois filmes retratam ainda a fragmentação que a modernidade produz nas sociedades. O homem pós-moderno não tem uma só identidade, mas várias transitórias e fugazes, como destacou Hall (2005). É o vivente de uma sociedade de modernidade inacabada, incompleta.

Localizamos aqui a ideia de *discurso performático* elaborada por Bhabha (1998), pela qual os indivíduos, através de suas práticas sociais, arranham o discurso de unidade, uniformidade e horizontalidade da nacionalidade fabricada pelo Estado – elaboração nomeada por Bhabha de *discurso pedagógico*. Representa o discurso performático a inserção de outras vozes que estão à margem da nação.

Por muitas vezes vemos o discurso pedagógico e o discurso performático entrarem em conflito em ambos os filmes. Seja na inconformidade entre o Brasil que se ouve pelo rádio do caminhão de Johann e os cenários pelos quais o mesmo caminhão percorre em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, seja pela denúncia de precariedade, alienação e exploração que acompanha o discurso progressista do governo militar em *Bye Bye Brasil*. Evidencia-se assim os “diferentes tempos da nação”, em sua verticalidade, como propõe Bhabha (1998) e não em uma horizontalidade, como quis Anderson (1989).

De acordo com a pesquisadora Anelise Corseuil (1997), o filme de Diegues poderia ser definido como um pastiche político do processo de multiculturalização tomando forma no Brasil dos anos 70. As rupturas culturais abordadas no filme através da frustração dos artistas mambembes ao se defrontarem com as “espinhas de peixe” (antenas de televisão), responsáveis pela perda da audiência rural, assim como o contraste produzido pelos índios trajando novas vestes, lambendo picolés e portando rádios de mão, causam um estranhamento no espectador, revelando o lado grotesco dessas mudanças.

Seria possível argumentar que *Bye Bye Brasil* está ainda situado dentro das fronteiras de um país de terceiro mundo; mas ainda assim, o filme transcende o nacional para evocar a relação de dependência entre o capital multinacional e as riquezas naturais do que pode ser propriamente definido como nacional. É, no entanto, no mapeamento das transformações que *Bye Bye Brasil* situa o estrangeiro: a cultura estrangeira é despida de seu “glamour” – ela é apresentada no filme como excrescência (CORSEUIL, 1997, p. 113).

A estrada como metáfora

Os *Road Movies*

O *road movie*, ou filme de estrada, considerado um sub-gênero genuinamente americano, está presente na cinematografia brasileira desde a década de 1960. O *road movie* caracteriza-se por ter a estrada como cenário principal e pela presença de um automóvel. O escapismo, a necessidade de romper fronteiras e experimentar o novo, novas vivências e ambientes desconhecidos, são características marcantes do gênero.

Um elemento recorrente no *road movie* é a busca. O viajante normalmente viaja à procura de algo, seja interna ou externamente. A estrada funciona como elemento revelador da realidade que se almeja encontrar, tem poder transformador e evolutivo na vida dos personagens que a cruzam.

As buscas dos personagens resultam em uma outra, mais urgente e coletiva: a de um país escondido em seus interiores, um país ainda puro e rico em significados. Em ambos os filmes analisados, para além das buscas pessoais de seus personagens, a estrada pode ser vista como metáfora da busca de uma identidade nacional em dois momentos distintos, oferecendo variados elementos de brasilidade úteis para pensar e discutir a identidade brasileira. As trajetórias pessoais são alegorias de processos econômicos, sociais e culturais mais amplos vivenciados pelo país em busca de uma identidade nacional referenciada em elementos positivos.

Dessa maneira, tem-se representada nos dois filmes a concepção de Brasil como um país de pobreza, mas também de possibilidades. Há a esperança no amanhã, num futuro melhor em outro lugar, porém dentro das fronteiras nacionais. É ainda através da estrada que é explorada a imensidão e variedade geográfica do Brasil e a diversidade cultural do brasileiro, elemento fundamental no discurso identitário nacional desde a Era Vargas.

O migrante

A discussão do papel e da busca do sertanejo por um mundo próspero e idílico, inaugurada no âmbito cinematográfico pelo Cinema Novo, torna-se recorrente nas obras cinematográficas brasileiras nas décadas seguintes. A estrada, a viagem, é também símbolo de migração, da busca da mobilidade econômica-social, representada pelo alcance do mar – fruto do êxodo e da miséria nas áreas rurais.

Nessa representação, presente nos dois filmes, o sertanejo não tem o que perder e se lança numa busca por algo que mesmo sem saber ao certo o que será, crê que seja melhor do que a situação atual. Claramente constituída nos personagens Ciço (*Bye Bye Brasil*) e Ranulpho (*Cinema, Aspirinas e Urubus*) o estereótipo do nordestino é o de um sujeito sem perspectivas, rude, franzino, ignorante e insatisfeito com a realidade em que vive, como já representado em elaborações identitárias anteriores.

A viagem dos personagens em busca do futuro de riquezas, de outra situação que lhes proporcione um novo lócus social, pode ser vista como alegoria da própria viagem do país em busca de uma identidade positiva, sempre fiado na crença da bonança futura – o Brasil, terra prometida, o “país do futuro”. Essa elaboração está intrinsecamente ligada à entrada do país na modernidade, com o desenvolvimentismo, o insistente e contínuo signo positivista de progresso. Sempre em comparação com as nações estrangeiras hegemônicas – ora Portugal, ora França, ora Estados Unidos – o Brasil tenta se constituir peculiar, nacional, entretanto moderno, empreendendo uma espécie de canibalização de valores externos, como quis Oswald de Andrade, porém em uma versão desastrosa e desastrosa dessa apropriação, como se vê em *Bye Bye Brasil*.

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

No final da década de 60 e início da década de 70, o país vive a mitologia de um país que não para e que não tem limites para crescer, um país que se expande em busca de novas fronteiras.

Em busca de novas fronteiras

Os dois filmes têm em comum a busca de novas fronteiras que culmina na “fuga” para a Amazônia. A Amazônia em *Bye Bye Brasil* é idealizada dentro da mentalidade ainda da terra prometida, o paraíso distante, desconhecido, que se quer alcançar: a Amazônia é, portanto, terra “onde jorra leite e mel” – onde não há fome, terra sulcada de rios, onde, segundo a fala de Lord Cigano, “diamantes brotam à flor da terra”.

O Brasil foi instituído como colônia de Portugal e inventado como ‘terra abençoada por Deus’, à qual, se dermos crédito a Pero Vaz de Caminha, ‘Nosso Senhor não nos trouxe sem causa’, palavras que ecoarão nas de Afonso Celso, quando quatro séculos depois escrever: ‘Se Deus aquinhou o Brasil de modo especialmente magnânimo, é porque lhe reserva alevantados destinos’. É essa construção que estamos designando como mito fundador (CHAUÍ, 2004, p. 57-58).

É, em *Cinema Aspirinas e Urubus*, o exótico, o lugar onde, por bem ou por mal, se pode recomeçar: seja fugindo da fome e seca nordestina, seja se refugiando das bombas da guerra. A Amazônia, em ambos os filmes, funciona como uma metáfora do Brasil colonial: lugar idealizado, louvado pelo exotismo e riquezas naturais e lugar de recomeço; terra virgem, sem dono, onde se pode ser anônimo e onde habita a esperança de construção de uma história diferente e mais próspera.

Dessa forma, é possível enxergar nessa representação uma recuperação do mito do Berço Esplêndido em *Bye Bye Brasil*, porém sob uma forte perspectiva crítica. Em tom de ironia, o diretor denuncia a exploração do povo e da natureza e a dependência econômica da “metrópole”, agora transfigurada nos “Estados Unidos da América do Norte”, pela entrada do país num capitalismo precário, e também a situação de colonialismo cultural no qual o país adentrava cada vez mais profundamente.

Os personagens

Lord cigano incorpora o típico malandro brasileiro. Com seus trambiques, “jeitinhos” e criatividade para garantir o sustento, esse personagem incorpora com perfeição a figura mítica do brasileiro “esperto”, tão combatida pelo governo Vargas. Antônio Cândido (1970), em *Dialética da Malandragem*, vê a figura do malandro como a personalidade autêntica brasileira, o caráter possível dentro da realidade social do Brasil que ele denomina “dialética de ordem e desordem”. O malandro é

o arquétipo folclórico da esperteza popular, capaz de criar sua própria ordem ao transitar entre um pólo e outro – ética-antiética.

Roberto Schwarz (1989, p. 132), em ensaio analítico à obra de Antônio Cândido, afirma sobre a figura do malandro:

Esta vem da Colônia e se manifesta na figura folclórica de Pedro Malazarte, em Gregório de Matos, no humorismo popular, na imprensa cômica e satírica da Regência, num veio de nossa literatura culta do século XIX, e culmina no século XX, com Macunaíma e Serafim Ponte-Grande, onde é estilizada e elevada à símbolo (SCHWARZ, 1989, p. 130).

A malandragem seria a originalidade brasileira, a fuga dos aspectos pitorescos impostos como autenticidade e pontos de honra patriótico. O Brasil é o espaço anômico onde não se pode abrir mão da ordem, e, no entanto, também não é possível viver dentro dela. A dialética da ordem e da desordem constituiria a linha mestra da cultura brasileira, muito bem representada no filme de Diegues.

Ciço e Ranulpho são os retirantes inconformados com a pobreza do sertão nordestino que saem em busca do mar. Ranulpho é ainda o sertanejo rude, franzino e desconfiado já descrito pela literatura, porém apresenta uma maior complexidade na sua personalidade. Distancia-se do estereótipo do nordestino sofrido e submisso, já bastante retratado no cinema nacional, que pode ser visto mais presente em Ciço, por exemplo. Entretanto ambos têm a obstinação típica do sertanejo (“antes de tudo um forte”). “Eu não quero morrer aqui, eu não quero ficar aqui enterrado... eu quero ver o mar”, diz Ciço ao decidir acompanhar a trupe “Rolidei”.

Azedo e com uma camaradagem por vezes interesseira, Ranulpho embarca ao lado de Johann numa jornada de autoconhecimento e autoaceitação. Pessimista em relação à sua realidade e ao Brasil como um todo, quer inicialmente identificar-se com o que Johann representa. Assim, sonha com o Rio de Janeiro, suas praias e seus prédios e fala constantemente mal de seus conterrâneos, como se não fizesse parte daquele cenário.

Ranulpho é o nordestino amargurado, porém esperançoso. Anela se inserir como cidadão, “ter carteira assinada”. Seu sonho é belamente retratado pelo diretor na cena em que Ranulpho estende a mão à frente do projetor e as paisagens do Rio de Janeiro correm desenhadas em sua mão: o desejo de possuir, de fazer parte, de alcançar o mar, a prosperidade e a modernidade estão ali, metaforicamente (mas somente metaforicamente), à palma da sua mão.

Johann é o mascote da modernidade, mostrado como o estrangeiro pacato e gentil que se encanta com as pequenas vicissitudes da vida sertaneja, que acha tudo interessante. Representa o olhar estrangeiro, que vê o Brasil com a curiosidade despertada pelo exótico, com a atração que o primitivo é capaz de produzir, como na visão de Gilberto Freyre. Assim, a visão do Brasil como exótico, já bastante disseminada nas construções identitárias brasileiras, e ainda explorada pelo ufanismo das belezas naturais e da diversidade de culturas e raças na Era Vargas, é representada pela presença do alemão.

Andorinha é a representação do elemento negro no país. Literalmente sem voz, apesar de ser visto com ternura, só dispõe de músculos - sua força física é tudo que tem a oferecer. A sensualidade madura e vívida brasileira é figurada por Salomé. E a trupe encarna a criatividade popular e a alegria brasileira, caracteristicamente sempre presente apesar das adversidades, como no discurso identitário brasileiro mais corriqueiro.

Estética

Um aspecto clássico dos filmes de estrada é a utilização de planos de câmera abertos, que contemplem uma paisagem ampla, geralmente vista de cima, em *takes* de grandes planos gerais ou em *travellings*. Ao contrário disso, nos filmes analisados pouco são utilizados os planos gerais. Podemos concluir que a estrada nessas duas construções filmográficas é signo do desconhecido, do futuro que não é dado conhecer, da identidade de uma nação que ainda não se conhece completamente, um Brasil que ainda não é capaz de se enxergar.

A estrada é vista, principalmente no filme de Marcelo Gomes, pelo olhar do viajante num curto campo de visão, pleno de surpresas. Em *Cinemas, Aspirinas e Urubus* os planos são mais econômicos e intimistas, o que favorece a presença dos personagens e suas personalidades, sentimentos e estados de ânimo. O reflexo dos personagens em vidros e espelhos como forma de inserir os personagens na paisagem é uma prática comum aos *road movies* que aparece como recurso estético neste filme.

A fotografia utilizada nos filmes também revela muito em significados. Em *Bye Bye Brasil* a fotografia realista, como cenas de um documentário, por exemplo, é usada para ressaltar a devastação. Em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, a fotografia de luz estourada, com diafragma da câmera utilizado em sua abertura total, é um recurso estético para sinestesticamente transmitir ao espectador a ideia de calor intenso, inebriante, e a secura ardente da paisagem.

Outro ponto que pode ser visto como integrante do *corpus* estético dos *road movies* é a trilha sonora geralmente introduzida através do rádio do carro, que funciona como pretexto narrativo para a inserção de notícias ou canções nas cenas. É assim que o diretor contextualiza o ano, a guerra, e promove a conexão do sertão com outros elementos nacionais na narrativa de *Cinema, Aspirinas e Urubus*.

As Canções

O horizonte focalizado pela câmera nada tem a ver com o Brasil cantado no rádio. Como as imagens dos cinejornais exibidos por Johann que exaltam a alegria e vivacidade do provo brasileiro, as músicas que tocam no rádio do seu caminhão também mostram as construções identitárias elaboradas pelo governo e sua discrepância com a realidade sertaneja.

As Viagens

Podemos concluir que os dois filmes analisados revelam diversos símbolos identitários, oferecendo elementos importantes para refletir sobre a nacionalidade e identidade brasileiras. Seja em alegorias, ressemantizações, referências imagéticas, sátira ou denúncia, os filmes trazem caracteres nacionais e traços de diversas construções discursivas elaboradas sobre o Brasil enquanto nação.

É possível perceber através dessas narrativas vários dos Brasis inventados no decorrer da história do país. Retratando épocas diferentes e abordagens diferenciadas, os filmes trazem elementos próximos, como a situação de pobreza do nordestino, a busca do retirante por uma vida pródiga, o encontro entre arcaico e o moderno, o confronto entre elementos locais e elementos estrangeiros, a crença no Brasil de amanhã e a busca de novas fronteiras, ainda que em estágios diversos.

Observamos representada nos dois filmes a permanência dos dois principais traços da primeira construção identitária forjada para o Brasil: a necessidade obsessiva de falar de si mesmo e a idealização do nacional pelos parâmetros da modernidade estrangeira.

De maneira mais ampla, conclui-se que os filmes abarcam três viagens distintas:

1. De conhecimento, desbravamento do país, suas terras, gentes e cultura, fusão de modernidade (estrangeiro) e tradicional/arcaico (popular nacional), onde a estrada funciona como revelação da situação nacional. A viagem surge como oferta de fragmentos de Brasil que possibilitam o mapeamento e a construção de uma identidade nacional
2. De autorreconhecimento identitário através de Ranulpho, metáfora do brasileiro na Era Vargas. O diretor Marcelo Gomes fala de preconceitos, retratando o brasileiro que não se aceita como tal, sempre em busca do que vem de fora, mas que em sua viagem e a partir da interpelação do amigo Johann, referência estrangeira, passa por um autorreconhecimento das suas raízes e autoaceitação de seus valores e deficiências. Como poeticamente predisse Ernerst Renan em 1882, “uma nação é uma alma, um princípio espiritual”. Assim, só se constitui através do processo de autorreconhecimento do sujeito no interior de determinada construção simbólica.
3. De sobrevivência – busca do paraíso desconhecido, procura de um lugar de paz e prosperidade vivida por todos os personagens de ambos os filmes. Busca que tem como cena emblemática um dos espetáculos da trupe Rolidei, em *Bye Bye Brasil*, em que Lord Cigano questiona ao seu público qual é o sonho de todo brasileiro, ao que alguém da plateia responde: “muita fortuna e progresso”, mas o que o mágico oferece, no entanto, é o que o Estado também oferece naquele momento: a importação de elementos estrangeiros que destoam das necessidades/anseios reais da população, mas que a maravilha – ele faz nevar, “como em qualquer país civilizado”.

Podemos concluir que os filmes dispõem de variados retalhos (de imagens, de discursos, de símbolos) que constituem a nação brasileira para provocar contrastes entre as imaginações institucionalizadas de Brasil e as práticas sociais e situações de vivência da maior parte da população do país.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Fontes, 1989.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias) In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.
- CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In MASCARELLO, Fernando (org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas/SP: Papyrus, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 4ª Ed., 2004.
- CORSEUIL, Anelise R. Estudos Culturais e a Redefinição do Cinema Pós-moderno. In **Revista Fragmentos**, v. 7, n 1, jul/dez 1997. p. 105-114.
- DECCA, Edgar Salvadori de. Tal Pai, Qual Filho? Narrativas Histórico-Literárias da Identidade Nacional. In **Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Dep. de História da PUC-SP** n. 24. São Paulo: EDUC, 2002.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª Ed., 2002.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagens: CPC, vanguarda e desbunde**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2ª Ed., 2003.
- NUNES, José Horta. Manifestos Modernistas: a identidade nacional no discurso e na língua. In ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. Campinas, SP: Pontes, 3ª Ed, 2003.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. SP: Brasiliense, 1994.
- PESSANHA, Andréa Santos. Em Nome do Progresso. In **Revista Nossa História**. Ano 2, nº 24, outubro de 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa & MIRANDA, Luiz Felipe A. de (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.
- RENAN, Ernest. O Que é Uma Nação? In ROUANET, Maria Helena (org.) **Nacionalidade em Questão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- RODRIGUES, Ana Karla. **A Viagem no Cinema Brasileiro: panorama dos filmes de estrada dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 2007. 73 f.
- SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, Salvo Engano, de “Dialética da Malandragem”. In SCHWARZ, Roberto. **Que Horas São?** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FILMOGRAFIA

- Bye-bye, Brasil* (1979), dir. Carlos Diegues, com José Wilker, Betty Faria, Fábio Junior, Zaira Zambelli, Jofre Soares, José Maria Lima, Emmanuel Cavalcante, Rinaldo Gines, Marieta Severo, José Carlos Lacerda, Marcus Vinícius e Príncipe Nabor.
- Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), dir. Marcelo Gomes, com Peter Ketnath, João Miguel, Hermila Guedes, Oswaldo Mil, Irandhir, Fabiana Pirro, Verônica Cavalcanti, Daniela Câmera, Paula Francinete, Sandro Guerra, Madalena Accioly, Arilson Lopes, José Leite, Zezita Matos, Francisco Figueiredo, Mano Fialho, Lúcia do Acordeão, Jorge Clésio e Nanego Lira.