

Da estética realista ao pós-clássico nos filmes de Cacá Diegues:¹

Bye, Bye Brasil e O grande circo místico

From realist aesthetic to post-classical in Cacá Diegues' films:

Bye, Bye Brasil and O grande circo místico

Felipe Muanis

Professor do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará UFJF, Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Juiz de Fora (MG), Brasil.

No Tocantins
O chefe dos Parintintins
Vidrou na minha calça Lee
Eu vi uns patins pra você
Eu vi um Brasil na tevê
Capaz de cair um toró
Estou me sentindo tão só
Oh, tenha dó de mim
Pintou uma chance legal
Um lance lá na capital
Nem tem que ter ginásial
Meu amor

Chico Buarque
(*Bye Bye Brasil*, 1979)

¹ Uma versão preliminar e reduzida desse trabalho foi apresentada no II Encontro Internacional Lusófono *Todas as Artes / Todas os nomes*, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em Portugal, no dia 2 de julho de 2021.

A estética de um filme não é definida apenas por suas particularidades técnicas, como a fotografia, a direção de arte, o figurino, a música e mesmo por uma estilística na maneira de o diretor decupar o roteiro. Todas essas variáveis que compreendem os aspectos estéticos do filme obedecem a um conceito que abrange tudo que, por sua vez, é definido pelo *Zeitgeist* do próprio cinema em um determinado lugar. A estética de um filme deriva, em última análise, seja por adesão ou oposição, de uma concepção estética do próprio cinema. Ela é definida pelos espaços de disputa e embates no campo da cultura em um determinado tempo e espaço, o que se torna determinante para uma compreensão, em um sentido mais amplo, do que está por trás das escolhas técnicas ou dos elementos constitutivos da imagem, para além do plano.

O cinema brasileiro é um exemplo de como esse campo de disputa cultural em torno de uma hipotética e legítima estética nacional se construiu ao longo do tempo. A partir da constituição tardia do modernismo no cinema, na década de 1960 com o Cinema Novo, o cinema posterior - após abertura democrática do Cinema de Retomada e até do cinema contemporâneo - evidencia os campos de disputa que buscam nortear a(s) estética(s) do cinema brasileiro. É nesse sentido que o trabalho do diretor Cacá Diegues se torna um ponto de inflexão nesta discussão, uma vez que foi integrante do grupo central do Cinema Novo na década de 1960 e, em meio a inúmeras polêmicas em sua carreira, fez um movimento para uma outra compreensão do cinema e que se coaduna nas escolhas estéticas de seu último filme, *O grande circo místico* (2018). Parte-se aqui, portanto, da proposta de que, para compreender as dimensões do trabalho estético neste filme, é necessário considerar não apenas o movimento de Diegues pelo seu entendimento de como o cinema brasileiro deve ou não ser, mas de uma reflexão sobre o espírito do tempo do cinema brasileiro em momentos distintos, que foram fundamentais nas suas escolhas estéticas.

Nesse sentido, é alicerçado na relação entre dois filmes de Diegues com um intervalo de quase 40 anos entre um e outro que se pretende analisar o caminho percorrido pelo diretor que definiu suas estéticas. Tanto *Bye Bye Brasil* (1979) quanto *O grande circo místico* (2018) tematizam a vida circense, mas a apresentam de formas muito distintas, tanto na abordagem quanto na estética. Esses filmes são exemplos da transição que Diegues faz de um cinema ainda com marcas tributárias do movimento moderno da década de 1960 a um cinema pós-clássico contemporâneo, para utilizar o conceito de Eleftheria Thanouli (2008). É importante ressaltar que não será trabalhada aqui, contudo, uma análise da filmografia

cinemanovista de Diegues, uma vez que ambos os filmes analisados são posteriores ao movimento. Parte-se, sim, de um filme que já fazia uma transição entre o Cinema Novo e uma estética contemporânea e de um filme de hoje, de modo a fazer o balanço entre duas éticas distintas e determinantes de se constituir a estética em torno de uma temática.

A transição de *Bye Bye Brasil*

Bye Bye Brasil é um *road-movie* que conta a história da Caravana Rolidei, uma trupe circense que viaja pelo Brasil em um velho caminhão, que para em cidades do interior para se apresentar e fazer dinheiro. O grupo é liderado pelo mágico Lorde Cigano (José Wilker) e conta ainda com a dançarina Salomé (Betty Faria) e com Andorinha (Príncipe Nabor), o homem mais forte do mundo. A eles se juntam o sanfoneiro Ciço (Fábio Júnior), após uma paixão súbita por Salomé, e sua jovem esposa grávida Dasdô (Zaira Zambelli). Juntos, eles se apresentam em cidades das regiões Nordeste e Norte do Brasil, têm encontros com populares e indígenas, cortando o país e atravessando a Transamazônica, estrada recém-aberta, que corta a floresta Amazônia - projeto de vulto da então ditadura civil-militar.

O filme se apresenta esteticamente como uma obra de transição na carreira de Diegues, que sai de um cinema engajado com uma preocupação social e pretensão de transformação social, típico do Cinema Novo, para um cinema com maior potencial de mercado, que visa entreter buscando oportunidades de distribuição e um contato maior com o público. Nesse sentido, a estética de seus filmes também acompanha essa preocupação e deixa de ser tão fiel às características modernistas do Cinema Novo. Não se deve, entretanto, precisar o momento da mudança no cinema do diretor. Para Ortiz e Autran (2018), esse movimento de aproximação de Diegues com o mercado começa ainda em *Xica da Silva* (1976), seu filme anterior, que flerta com a comédia e o erotismo, em diálogo com a pornochanchada, com a alegria e com a música de Jorge Ben. Essa entrada no “mercado de consumo”, apontada pelos autores e pelo próprio diretor, é ratificada por Fernão Ramos (2018) em outro filme posterior. Para Ramos, é em *Dias melhores virão* (1989), após a derrocada da Embrafilme, que Cacá Diegues assume de vez uma estética pós-moderna, consolidando o distanciamento que toma do Cinema Novo desde a década de 1970.

(...) Em *Dias melhores virão*, está ausente a crítica ao classicismo hollywoodiano, comum na geração cinemanovista. Na fascinação pelo *camp*, a deglutição da cultura brasileira surge em camada, mercadoria tipificada para exportação. A marca autoral de Diegues abre espaço mais fácil para a aproximação lírica com o universo nivelado da mercadoria cultural hollywoodiana, movimento no qual outros colegas de sua geração terão dificuldade em acompanhá-lo. O trabalho é significativo, principalmente por mostrar que a sensibilidade pós-moderna também atingiu, em determinado momento, o núcleo duro da geração cinemanovista. Em maior ou menor medida, outros diretores trazem, em suas obras, a marca do que estamos chamando "espírito de época" ou camada de enunciados discursivos e expressões artísticas sintonizados nessa sensibilidade. (...) (RAMOS, 2018, p.391,392).

De acordo com Fernão Ramos, o cinema brasileiro da década de 1980, sobretudo entre 1985 e 1988, deixa de dar continuidade aos valores cinemanovistas da década de 1960, que priorizavam as discussões ideológicas e os questionamentos estéticos e narrativos que redundariam em uma identidade própria do cinema brasileiro. Assim, o cinema pós-moderno é, para o autor, o cinema brasileiro do capitalismo tardio e do neoliberalismo, praticado pelas novas gerações de realizadores órfãos das políticas de cinema, provenientes do curta-metragem. Essas gerações são resultado da paralisação da atividade econômica do cinema após o desmanche da Embrafilme pelo governo Collor. Dentre esses novos diretores de um cinema pós-moderno, havia também remanescentes da tradição cinemanovista, e Cacá Diegues era um de seus maiores expoentes. Para Ramos (2008, p. 372), o cinema brasileiro do fim da década era "deslumbrado e aberto à sensibilidade da reciclagem", uma vez que sua estilização advém da repetição, "instaura a elegia do universo pós-moderno sem história" em "um mundo de simulacros que já não remetem mais a originais, ao que aconteceu antes". Essa discussão, um tanto apocalíptica, será retomada posteriormente.

Para a argumentação que se segue, cabe aqui, no entanto, buscar, na prática, as escolhas estéticas tributárias seja do Cinema Novo, seja de um cinema mais voltado para o mercado, que convergem em um filme que aponta para uma transição na obra de Diegues. Se *Bye Bye Brasil* dá continuidade à aproximação com o mercado promovida por *Xica da Silva*, ao mesmo tempo, ele mantém algumas marcas de uma crítica social, todavia sem a contundência estética do Cinema Novo. O filme continua a fazer o caminho de fora para o interior, reproduzindo o movimento de Euclides da Cunha em *Os sertões*, tão caro aos cinemanovistas. Se Ciço tão logo que sai de seu povoado consegue brevemente ver o mar com que tanto sonhou, este já não é mais o espaço metafórico almejado de liberdade do Cinema Novo ou, se é, nele não se pode permanecer. Assim, embrenha-se novamente no interior, no Brasil amazônico, para depois refazer a sua vida no Planalto Central. Os integrantes da Caravana Rolidei sobrevivem, passam por vilarejos pobres

esquecidos no meio do nada, tentando trazer entretenimento ao povo que se ampara na religião, em busca de um milagre para que venha a chuva e a comida. Mesmo que Lorde Cigano faça cair neve em meio ao sertão, esse ilusionismo não é páreo para a televisão que conquista toda a cidade em praça pública. A televisão surge no filme como o inimigo não apenas do circo, mas do cinema brasileiro, ao tirar plateia do desalentado projecionista Zé da Luz (Jofre Soares), que sofre para exibir *O ébrio* (1946), de Gilda de Abreu.

Em *Bye Bye Brasil*, o espaço de esperança simbolizado pelo mar do Cinema Novo é representado inicialmente pelo Eldorado da cidade amazônica de Altamira, terra de ouro e prosperidade, em que, tal como na ilha de utopia, abacaxis têm o tamanho de jacas. Se Corisco, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), não alcança o mar, que se apresenta como um destino sonhado, porém inalcançado, a Caravana Rolidei chega a Altamira para constatar que a cidade amazônica não era de fato uma Cocanha tupiniquim, terra de fartura e promessas, mas um espaço mediado pelo consumo: das calças Lee aos patins da música de Chico Buarque, passando pela prostituição, resultado do capitalismo e da estrutura neocolonial de exploração predatória da Amazônia e do país. Os animais nativos aparecem mortos ao longo da Transamazônica recém-aberta, evidenciando o seu desterramento, que acomete também os indígenas aculturados, para quem o importante era sair dali e realizar o sonho de consumo de voar de avião.

Ora, ainda que não haja a contundência formal, muitos aspectos do comentário social presentes no Cinema Novo ainda podem ser encontrados ali: da crítica com relação à exploração do pobre e do trabalho ao consumo desenfreado, do sonho de se chegar a um espaço utópico de salvação à crítica a religião, consumo e televisão - típica da época. O que difere esses elementos em *Bye Bye Brasil* da crítica do Cinema Novo é que neste último a narrativa contrapunha na tela o explorado e opressor, já que o embate entre os dois se colocava como o espaço de conscientização ideológica da exploração do povo e da sua forma de luta contra o burguês. O filme de Diegues não tem esse compromisso nem essa pretensão, mas continua a dialogar com os problemas sociais do país, como elementos difusos em uma narrativa que pretende, acima de tudo, entreter. *Bye Bye Brasil* ainda oferece um diálogo muito próximo também com *Iracema, uma transa amazônica* (1975), de Jorge Bodansky, este, ainda que por outro viés, também tributário de estéticas, estratégias e discursos cinemanovistas, sem, no entanto, sê-lo.

Bodansky, aliás, fez críticas contundentes a *Bye Bye Brasil* na época, pela forma como a equipe do filme interferiu cenicamente no Palácio dos Bares, em Altamira, local em que Dasdô se apresenta para a

prostituição. Para Bodansky, que tinha filmado ali anteriormente e conhecia bem o local, o filme teria falsificado a realidade na cena. Todavia era uma crítica sem sentido, de acordo com Diegues:

Mas nós não estávamos pensando em registrar nenhuma cultura espontânea, nem elogiar a *naïvité* local, não fingíamos estar fazendo um documentário inocente. *Bye Bye Brasil* sempre escancarara seu gênero ficcional, seu desejo de reorganizar o visível, reproduzir suas aparências a partir de algumas ideias e de uma história que se propôs contar. O importante para nós era a verdade que estava por trás do visível a olho nu. (...) (DIEGUES, 2014, p.446).

A resposta à crítica de Bodansky revela a guinada de Diegues no seu entendimento do cinema e que resvalava em suas escolhas estéticas. *Bye Bye Brasil*, tal e qual um filme tributário, em alguma medida, da tradição moderna e, especialmente, do Cinema Novo, permeia o roteiro com o que a realidade apresenta, agregando improvisações, reunindo não atores a atores conhecidos, filmando em locações, muitas vezes seguindo uma estética realista e ainda com raros usos de imagens documentais permeando a ficção. É digno de nota que o próprio Cacá Diegues revela que a Caravana Rolidei se inspirou em uma trupe circense familiar real, com o mesmo nome, que viajava fazendo apresentações no interior.

Por outro lado, o fotógrafo Lauro Escorel também utilizou a iluminação clássica em estúdios nas cenas interiores das barracas, fugindo da utilização de registrar a veracidade da iluminação, que confere a heterogeneidade à própria realidade. Diegues trabalhou com a iluminação arquitetônica de estúdio e utilizou, mesmo nas externas, um grande parque de luz, utilizando luz fria para as tomadas noturnas e luz quente para as manhãs (DIEGUES, 2014, p. 441), criando fontes artificiais de luz, o que é atípico para um filme cinemanovista. Deixa de ser, portanto, no que diz respeito à iluminação, um “cinema de denotação, de literalidade, de apresentação” típica do cinema moderno, como afirma D’Allonnes (2003, p. 38). Essas características e manipulações na imagem do filme mostram a ruptura intencional do diretor com o movimento do Cinema Novo:

Eu queria filmar a lua, plano impensável para a ortodoxia do Cinema Novo, uma afronta a nossos filmes políticos colados ao rosto humano e à geografia da miséria que o cerca. Era como se, filmando a lua, estivesse deixando para trás os planos de meus filmes anteriores(...). Filmar a lua brilhando no céu era para mim abrir uma porta para a contemplação e o sonho, o concreto tornado encanto, um rompimento com a obrigação que nossos filmes tinham de salvar o mundo. (DIEGUES, 2014, p.441).

Ao se libertar do que considerava as amarras do Cinema Novo, Diegues parece fazer dois caminhos complementares. O primeiro, de afastamento dos princípios não apenas do Cinema Novo, mas do cinema latino-americano, propostos dez anos antes pelo cineasta e teórico cubano Júlio García Espinosa em *Por un Cine Imperfecto* (1969). Espinosa defendia que um cinema com menos recursos técnicos e produtivos

redundaria em um cinema positivamente e necessariamente imperfeito, mais democrático e acessível no seu fazer – em contraponto ao cinema hollywoodiano. Ser imperfeito era fugir do colonialismo estético e buscar outras formas de linguagens não hegemônicas; era uma escolha não apenas estética, mas também ética. Cacá Diegues parecia querer intencionalmente abandonar o que considerava limitações impostas pelo modernismo tardio do cinema brasileiro nos anos 1960, mediado pelas justas preocupações e lutas do cinema latino-americano, em um tempo duro de ditaduras e embates imperialistas tanto no campo político quanto no econômico e cultural. Ortiz e Autran ajudam a traduzir essa mudança de rumos de Diegues:

Ocorre uma reatualização da concepção de "nacional-popular", sob os influxos da ação estatal na cultura e do crescimento da indústria cultural. É, sem dúvida, uma retomada da noção de forma despolitizada, sem forças de sustentação, vagando apenas na dimensão discursiva.

Bye bye Brasil é o ponto de chegada de um processo de discussões deflagradas a partir desse conjunto de filmes. (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p.224).

Nesse sentido, Diegues parece, também, aproximar-se da leitura crítica que Jorge de Lima, poeta modernista, fez de seus próprios contemporâneos a uma poesia engajada e de esquerda. No ensaio crítico *Todos cantam sua terra*, datado de 1926, Lima (1974, p. 374) faz uma defesa do modernismo de Mário e Oswald de Andrade, mas deixa clara a sua opinião com relação a como os intelectuais brasileiros se preocupam excessivamente com política. De acordo com o poeta, “fizeram por vezes assim os modernistas, intencionalmente ou desintencionalmente, poesia pura. A arte (a arte em si) parece que devia estar pois separada de toda função áulica: isto é, diretamente social e política”. Contemporâneo de Jorge de Lima, Diegues chegou a cogitar que *Todos cantam a sua terra* fosse o nome do filme que veio a se tornar *Bye Bye Brasil*, o que talvez não fosse uma simples coincidência. De qualquer modo, desse filme em diante, Diegues parece caminhar definitivamente para uma compreensão estética distinta de seu cinema que, de fato, iria afastar-se da desconstrução estética e do engajamento social do Cinema Novo e se aproximaria não apenas do mercado, mas, segundo ele, da realidade brasileira. De acordo com Cacá Diegues (2014, p. 456), “na viagem para fazer *Bye Bye Brasil*, (...) descobrimos um país hoje tão evidente mas na época tão ignorado, escondido por trás da imagem moldada pelo que queríamos que ele fosse, como se a realidade não passasse de um reflexo de nossas ideias”. Diegues se afasta, assim, da questão social como bandeira, da discussão sobre a injustiça, a pobreza, a miséria e a exploração, todavia sem deixar de lado a questão cultural. O nacionalismo de Cacá Diegues, ao contrário dos modernistas de 1922

ou dos cinemanovistas da década de 1960, não se dá mais prioritariamente pelo engajamento social, mas pela cultura brasileira. Segundo ele “era preciso encarar o fato que o sertão não tinha mesmo virado mar” (2014, p. 456).

O grande circo místico e o pós-clássico

Antes de ser filme, *O grande circo místico* foi um musical criado por Naum Alves de Souza para o Teatro Guaíra em 1983, com músicas de Chico Buarque e Edu Lobo. Mas a origem do *Circo místico*, antes de ser um musical, foi na forma de poema escrito também por Jorge de Lima. A narrativa do poema conta a história de cinco gerações da família Knieps comandando um circo. Enquanto o poema passa rapidamente apresentando e contando o essencial dos personagens de quatro gerações da família, Jorge de Lima dá proporcionalmente mais destaque à quinta e última geração, com as gêmeas trapezistas Marie e Helene, que se apresentam nuas, mas mantêm a pureza e a ingenuidade, “o milagre de suas virgindades” (1938, s. p). O poema de Jorge de Lima reflete a religiosidade presente na obra de seu autor, sempre uma tônica em seus textos, tanto no já citado *Todos cantam sua Terra*, como nos poemas do livro *A túnica inconsútil*, em que foi publicado originariamente *O grande circo mystico*, em 1938. O filme também é consonante com a dimensão religiosa presente em Jorge de Lima. Um exemplo é o estupro de Margarete, que não é discutido socialmente, mas sim através da autopunição pela própria culpa cristã do perpetrador, a partir da ideia de pecado. Desse modo, a crítica que ainda havia em Diegues com relação à religião, presente anteriormente em *Bye Bye Brasil*, não apenas deixa de existir em *O grande circo místico*, como nele a religiosidade é reforçada como valor. O místico foge ao realismo, mas pelo viés do espiritual e do religioso, e não através do sobrenatural profano. É importante reforçar que o misticismo é uma presença forte na poesia e nos ensaios de Jorge de Lima, que misturava o católico com o popular e o afro-brasileiro.

Além da presença do religioso, é importante perceber que a dimensão mística do filme passa por alguns poucos acontecimentos, além, é claro, do ambiente próprio do circo, que sempre fascina pela sua aura de mistério. São marcantes a morte de Charlotte no seu tardio e esperado reencontro amoroso com Jean-Paul, as gêmeas que flutuam no trapézio ou a eternidade de Celavi. Seu nome, aliás, é um irônico chiste para um personagem que passa pelas vidas de todas as gerações, sem envelhecer, evidenciando o

caráter místico do circo. De forma contrária ao personagem que mantém sua integridade física, o mesmo não acontece com o circo, que envelhece ao longo do tempo e se torna decadente.

Essas cenas são insuficientes, contudo, e levam o incauto a um entendimento equivocado que relacionaria o filme de Diegues com o realismo maravilhoso latino-americano: este, parte de um forte lastro com a condição de ser latino-americana e de sua temporalidade circular, de distinção e reafirmação diante do tempo linear europeu, que é a temporalidade de *O grande circo místico*. Para Vera Follain (2013, p. 17), o realismo maravilhoso, “(...) sem deixar de ter um potencial crítico em relação à modernização desigual e excludente ocorrida na América Latina, colocava em destaque a força da cultura latino-americana, marcando positivamente o efeito singular das nossas misturas, simbioses e sincretismos”.

Ora, o que não é o cinema brasileiro senão fruto dessa modernização desigual, do seu tempo circular sobrevivendo em ciclos? E o que tematizava o Cinema Novo senão essa modernização seletiva do povo, que agregava uns e excluía outros? Nada disso é tematizado em *O grande circo místico*, que poderia acontecer em qualquer lugar e que obedece à linearidade da narrativa tradicional europeia. Talvez não seja à toa o fato de o filme ser uma coprodução entre Brasil, França e Portugal, distanciando-o assim, mais uma vez, das preocupações cinemanovistas e dos projetos de identidades latino-americanas. O realismo maravilhoso é o realismo possível e necessário no tempo circular da América Latina, em que o tempo linear não é suficiente para dar conta de nossas idiossincrasias. Para Follain,

(...) o realismo maravilhoso contestava a disjunção dos elementos contrapostos, desfazendo as oposições entre real/irreal, racional/irracional que norteiam a lógica herdada do Ocidente. Inaugurava-se, assim, um novo conceito de realismo capaz de abarcar a realidade díspar da América, tirando partido de seus diferentes ritmos temporais, sem hierarquizá-los. Para configurar o que seria uma nova realidade histórica, subvertia os padrões convencionais da racionalidade ocidental: essa nova realidade histórica requeria que se colocasse, em pé de igualdade, tanto o acontecimento histórico quanto o mito e a lenda. Misturavam-se o tempo sucessivo da história e o tempo circular do mito, e essa mistura permitia a elipse de ideias como anacronismo e atraso, responsáveis pelo nosso complexo de inferioridade. (FOLLAIN, 213, p. 18).

Além desse afastamento, algumas escolhas estéticas do filme reforçam ainda mais uma cisão total com o projeto moderno tributário do Cinema Novo, tomando como referencial a sua relação com a América Latina. Isso acontece pelas escolhas estéticas de Diegues, que apontam para um caminho oposto ao discutido pelos cineastas e teóricos em 1969. O filme se afasta definitivamente de qualquer lastro com uma proposta de um terceiro cinema como pensado por Fernando Solanas e Octavio Getino (1969), que, por sua vez, se distingue de uma estética hollywoodiana e de um cinema de arte europeu. Pelo contrário, o

cuidado técnico e o rigor estético o aproximam ainda mais do academicismo cinematográfico, de um *cinema perfeito*. Isso reflete também em um contraponto à concepção teórica de Espinosa vista anteriormente para o cinema latino-americano e, conseqüentemente, tão cara ao Cinema Novo do qual Cacá Diegues um dia fez parte.

É por meio de seu rigor técnico, da riqueza na produção, na direção de arte e na intensidade da iluminação barroca que *O grande circo místico* chama mais atenção e se opõe radicalmente a qualquer conceito de um cinema imperfeito. Seus figurinos, cenários detalhados e bem cuidados, com uma rica produção de objetos e de locações, buscam refletir a passagem de tempo das cinco gerações. A fotografia, bem trabalhada e exagerada, aponta para a utilização de todas as formas de luz possíveis típicas da fotografia barroca, que, para Fabrice Revault D'Allonnes (2003, p. 34), “é uma erotização de luz máxima, não sem adivinhar ao mesmo tempo que esta é uma sublimação de luz, às vezes mística, às vezes enganadora”. Se as escolhas na fotografia de *Bye Bye Brasil* já eram, em si, atípicas para a tradição do Cinema Novo, a luz de *O grande circo místico* o colocaria por sua opção estética no seu extremo oposto. É esse estilismo visual e barroquismo fotográfico que Fernão Ramos aponta como os resultados da estética pós-moderna, na segunda metade da década de 1980, oposta a uma estilística mais realista, proveniente dos cinemas modernos da década de 1960, sobretudo do Cinema Novo.

A constituição plástica da imagem caracteriza-se por uma fotografia artificial, marcada com tons contrastantes e fantasistas. Cores fortes, em geral em ambientes noturnos, aparecem sem motivação diegética no enquadramento, iluminando livremente o cenário. A utilização da marcação musical e da trilha sonora da narrativa clássica, pontuando a ação, é procedimento recorrente para o exercício da intertextualidade. Às vezes, pedaços inteiros de trilha são transplantados, marcando emotivamente a trama e detonando o procedimento intertextual de citação (RAMOS, 2018, p.375).

A música, por sua vez, citada por Ramos, lembra outra característica importante no filme, que é sua constituição como um campo de convergência de linguagens e estéticas que não são provenientes apenas da tradição cinematográfica. Desse modo, não se pode deixar de considerar que também esse arrojo barroco dialoga com um dado que deve ser levado em consideração, de que o filme é filho do musical. Ou seja, há uma memória de palco no filme que é indelével, nas músicas, nas cores e no tratamento da luz. Não se pretende nem é possível aqui resgatar aspectos estéticos do musical montado em 1983. Todavia, para a análise que se segue, é importante realçar que o filme de 2018 dialoga com o musical como origem, tanto quanto com o poema original de Jorge de Lima. Essa relação não se evidencia apenas pelas músicas de Edu Lobo e Chico Buarque, feitas em 1982 para o musical, interpretadas por eles próprios e por Milton

Nascimento, Zizi Possi, Simone, Tim Maia, Jane Duboc, Gal Costa, Gilberto Gil e reutilizadas por Cacá Diegues em seu filme. Também herda do musical o foco nas paixões e nos desencontros amorosos dos personagens de todas as gerações dos Knieps, equilibrando as ações pelo tempo e dando substância à história da família, o que não acontece com tanta ênfase no poema original de Jorge de Lima.

O grande circo místico apresenta-se assim como uma segunda releitura, que incorpora não apenas o poema, mas as características do musical, surgindo assim como um filme marcado pelo hibridismo contemporâneo de linguagens e meios, algo que, pelo viés do pós-moderno, se reduziria a mero pastiche ou simulacro. Pode-se pensar que *O grande circo místico* possui várias das marcas associadas por Fernão Ramos a uma estética pós-moderna, e o filme, de fato, também se enquadra no que Ortiz e Autran apontam sobre um cinema despolitizado. Contudo, não se deve deixar de levar em consideração que esse filme de Diegues, bem como o percurso por ele percorrido a partir de *Xica da Silva*, passando por *Bye bye Brasil* e *Dias melhores virão*, se compromete com o seu tempo, o tempo presente do cinema, e não necessariamente com a ideia de um eterno presente como apontada por Edgar Morin (1997) e mencionada por Fernão Ramos.

A estética adotada por *O grande circo místico*, última peça nesse caminho de distanciamento das preocupações e estéticas cinemanovistas por parte de Cacá Diegues, não pode ser explicada apenas pelo capitalismo tardio, mas pelo que se pode chamar de uma estética mundializada (MUANIS, 2014). Ou seja, um espaço de convergência e deslizamentos entre linguagens e meios em que, de fato, o cinema aprofunda a apropriação de outras estéticas e linguagens, como, aliás, sempre o fez com a literatura, com o teatro, com os musicais e com as artes plásticas. Isso não deve ser reduzido necessariamente a uma leitura de simulacro das vanguardas ou de indústria cultural, mas a uma característica da contemporaneidade e, especialmente, do cinema, de agregar outras influências e linguagens. Mais do que isso, no caso do cinema brasileiro, isso não é tão somente fruto de um pós-modernismo oitentista oriundo das novas gerações do curta-metragem, como aponta Fernão Ramos, mas vem de um fenômeno brasileiro e mundial em que as novas gerações cada vez mais conversam sem preconceitos com outros meios, produzem outros formatos. Esses filmes dialogam com os suportes, meios e linguagens do vídeo, não necessariamente como esvaziamentos das vanguardas, como apontam tanto Ramos como Philippe Dubois (2004), mas também como espaços oxigenadores do próprio cinema, que trazem outras propostas e linguagens. Como visto, esse distanciamento ocorre na constituição não apenas da imagem, mas de seus

modos de produção, que não precisam ser necessariamente tributários das imagens e estéticas do cinema moderno ou de um cinema imperfeito, por mais que essas proposições tenham sido e continuem a ser importantes para se refletir continuamente – e especialmente na América Latina - sobre essas práticas e estéticas.

Por fim, a associação dessa estética mundializada não redundante, necessariamente, em um distanciamento de uma discussão política, mas, pelo contrário, pode ser uma arma pujante para uma aproximação e diálogo com o público. Nesse sentido, pode-se observar, no cinema documentário, em que essas interdições são muitas vezes ainda mais contundentes, experiências bem-sucedidas de uma imagem elaborada e barroca, mundializada, mas que não deixa de lado sua potente dimensão política. Ao se comparar, por exemplo, os filmes de Patricio Guzmán, de um lado as três partes de *A batalha do Chile* (1975, 1976, 1979), de outro os mais recentes *Nostalgia da Luz* (2010), *O botão de pérola* (2015) e *Cordilheira dos sonhos* (2019), evidencia-se um claro caminho estético do diretor chileno que vai da tradição de uma estética cinematográfica da América Latina da década de 1960 para uma estética contemporânea, muitas vezes também com uma iluminação barroca e com uma confluência de linguagens. Guzmán não abandonou a dimensão política em que problematiza o período da ditadura militar no Chile; muito pelo contrário, reforça-a utilizando outras armas que, eventualmente, possam até aproximá-lo de um público mais amplo de um modo mais eficaz. Para Guzmán (2017, p. 116),

O contrato entre gêneros diferentes assegura o descobrimento de algo distinto, permite alcançar um enriquecimento, uma abertura, um achado de outras possibilidades; recursos e modos novos que contribuem para a continuidade do documentário no futuro. (...) o cinema documentário não pode se atrincheirar no purismo – falso também -, visto que o isolamento conduz ao confinamento, à repetição inútil, ao retrato imóvel da vida que é pura mudança, movimento e mistura.

A toda essa reflexão se pode incluir a oportuna discussão de cinema pós-clássico, proposta por Eleftheria Thanouli (2008; 2009). A autora parte da especulação de Dudley Andrew (2004) de que o cinema clássico de Hollywood funcionaria como um esperanto cinematográfico, uma linguagem universal de cinema entendido por todo o mundo com uma espécie de linguagem comum do cinema. A despeito de uma certa soberba no texto de Andrew, sem que as mencione, ele de certo modo justifica as oportunas e já citadas reações anteriores de Getino, Solanas e Espinosa em 1969, com relação à necessidade de a América Latina buscar um terceiro cinema, imperfeito, diferenciando-se assim de um cinema hegemônico, que tem como lastro uma estética hollywoodiana. A discussão de um cinema nacional brasileiro e latino-

americano que se incomoda com o seu aspecto de mercado e muitas vezes se opõe a ele passa, muitas vezes, por essa tradição na reflexão contra-hegemônica do cinema. Assim, para muitos, o cinema de mercado – por mais problemática que seja essa denominação, que não será aprofundada aqui – passa a ser quase um inimigo a ser combatido, como se fosse o oposto de um cinema legítimo.

A leitura crítica de Thanouli sobre o texto de Andrew realinha essa proposta do cinema hegemônico que hoje não estaria presente apenas nos filmes hollywoodianos, mas em todo o mundo. A autora, assim, eleva o hegemônico para algumas condições estéticas que estariam sim presentes no cinema hollywoodiano, mas também em diversos filmes produzidos ao redor do mundo e que, com isso, ganham mais capilaridade de distribuição e exibição. Este seria o cinema pós-clássico, hegemônico da contemporaneidade, que também transcende as fronteiras dos Estados Unidos para o chamado *world-cinema*. Essa perspectiva é compartilhada por outro viés por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, que afirmam:

Na verdade não é uma cultura especificamente americana que é consumida no mundo, mas a própria cultura-mundo, que nem é americana e nem é europeia. O que os americanos vendem é mais mundial que americano, isto é, pode ser visto e apreciado pelos diversos públicos do mundo inteiro. Por outro lado o público mundial não consome fundamentalmente o que pertence ao imaginário americano, mas o que é espetacular, ação, sexo, violência, beleza, emoção. (LIPOVETSKY; SERROY, 2014, p. 153).

Apesar de uma definição em elementos muito específicos e eventualmente limitadores na discussão de Thanouli, como a presença de *multiplots* nos filmes pós-clássicos, há outros elementos que dialogam com o último filme de Cacá Diegues. Muitas características elencadas pela autora se referem a um trabalho mais elaborado na imagem, um ritmo mais acelerado que, em última instância, dialoga com outras mídias, sobretudo com a televisão, além de um elaborado retrabalho na finalização do filme. O pós-clássico assumiria o papel, por esse viés, do cinema hegemônico do nosso tempo.

É nesse sentido que *O grande circo místico* se situa, um filme que de fato se afastou do engajamento político e social, de um viés ideológico de esquerda presente tanto no Cinema Novo como no cinema latino-americano. Ao mesmo tempo, o filme dialoga com uma estética mais hegemônica do cinema, reafirmando seu afastamento também do campo teórico que ajudou a criar a ideia de um cinema contra-hegemônico que deveria ser almejado. Se esses textos, naquela época, se opunham sobretudo ao primeiro cinema, aos filmes de Hollywood, hoje a discussão em torno do pós-moderno talvez deva ser mesmo redirecionada para o cinema pós-clássico. Nesse sentido, *O grande circo místico* não é a releitura ou um pastiche de um cinema de mercado hollywoodiano, ele é o próprio cinema hegemônico

transnacional – e, não à toa, foi indicado como o representante brasileiro ao Oscar de 2019. Dessa maneira, completa-se com um projeto gestado por dez anos e com uma distância de 12 anos de seu filme anterior (*O maior amor do mundo*, 2006), o percurso de distanciamento do Cinema Novo e de entrada definitiva no cinema hegemônico de uma forma muito consciente por parte de Cacá Diegues, que afirmou, por ocasião do lançamento: “É o meu melhor filme, tem tudo o que acredito ser cinema”².

Não se pretende aqui, com essa reflexão, julgar o caminho e o percurso no cinema de Cacá Diegues, mas sim mostrar que de fato o seu cinema mudou e que, mais do que se enquadrar em rótulos e disputas canônicas no campo da cultura, seu cinema, assim como *O grande circo místico*, é um autêntico fruto do seu tempo, seja ele apreciado ou desconsiderado pela crítica e pela intelectualidade do cinema.

Considerações finais

O percurso do cinema de Cacá Diegues, desde o engajamento em seus anos cinemanovistas até o ponto de transição de *Bye Bye Brasil* em 1979, chegando ao contemporâneo *O grande circo místico*, evidencia um caminho de transição na maneira de se pensar o cinema, sua estética e sua linguagem. Diegues se posiciona cada vez mais como o poeta modernista que, de uma forma ou de outra, o inspirou nos dois filmes. Se Jorge de Lima se incomodava com o engajamento social dos seus contemporâneos modernistas de 1922, buscando uma poesia que não se limitasse às amarras da discussão política, Cacá Diegues parece reproduzir o mesmo pensamento com relação ao cinema tardiamente modernista da década de 1960, do qual ele também foi integrante. Poderia aqui ser lançada a hipótese, portanto, de que a posição crítica de Jorge de Lima para os Modernistas de 1922 foi e é reproduzida por Cacá Diegues com relação ao Cinema Novo da década de 1960. Nesse sentido, a notória ligação entre os dois, a despeito do tempo entre eles, vai além de ambos serem maceioenses ou da ligação do trabalho do poeta em menor ou maior nível tanto em *Bye Bye Brasil* quanto em *O grande circo místico*. Ambos parecem compartilhar, cada um ao seu tempo, uma forma muito similar de se relacionar com a política e o engajamento social em suas respectivas artes.

Cacá Diegues, de fato, afastou-se da tradição do Cinema Novo, mas se revela, inegavelmente, como alguém que busca o cinema do seu tempo e a cultura brasileira, o que só é demérito para aqueles que

² <https://revistaquem.globo.com/Agito/noticia/2018/10/caca-diegues-e-atores-lancam-o-grande-circo-mistico-em-sp.html>

exigem que o cinema seja apenas um ou que reclamem, no caso do Brasil, uma legitimidade atrelada aos movimentos contra-hegemônicos do cinema e de discussão política e social. Este tipo de cinema é fundamental, mas não é só ele. Restringir o cinema a uma só demanda estética é tudo o que a arte não deve ser. Ao mesmo tempo, buscar um cinema que dialogue com um público mais amplo e que ganhe uma certa universalidade é também algo legítimo de ser almejado, independentemente de ser mais ou menos comercial. Como diria o próprio Jorge de Lima (1926, p.384-5) em 1926, deve-se levar em conta a preocupação com o universal: “(...) Cosmopolitismo é indefinição. E nós precisamos antes de tudo de ser. Só assim interessaríamos aos outros”; ou, ainda, citando José Lins do Rego, que afirmava que devemos ser regionais sendo universais.

Atualizando a expressão de Lins do Rego para a discussão contemporânea, como afirmam Lipovetsky e Serroy (2014, p. 160), “a cultura-mundo só é legítima na medida em que não arruíne o princípio antropológico da diversidade do mundo e o equilíbrio dos “ecossistemas culturais” e completam afirmando que essa mesma cultura-mundo “é aquela em que coabitam produtos formatados e produções ‘crioulizadas’, que se enriquecem com todas as correntes e estilos do mundo próximo e longínquo” (p. 155). Para Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, sempre priorizaremos o que somos, mas fazemos parte de uma cultura-mundo, em que o hegemônico e o universal também são parte de quem somos. A cultura estadunidense, o cinema hollywoodiano, a estética de “mercado”, em vez de nos “americanizarem”, segundo os autores, pelo contrário, reforçam nossas diferenças e mostram quem somos. Para os franceses, a mundialização mercantil, nesse sentido, é mais imaginária que real, pela necessidade de o público, mesmo que bombardeado por produções hegemônicas ou pós-clássicas, se reconhecer na tela. É nesse sentido que ser regional e universal são os dois lados desse cinema pós-clássico transnacional, e não apenas um cinema hegemônico excludente como se lia o cinema clássico na década de 1960³. Talvez a brincadeira de Cacá Diegues com o nome da Caravana Rolidei de *Bye Bye Brasil*, que inconscientemente poderia ser lida como “Roliúde”, fosse um prenúncio do caminho de linguagem e estética que o seu cinema passaria a assumir.

³ Essa leitura, contudo, não significa que se deva baixar a guarda para as entradas predatórias do cinema hegemônico, sobretudo de Hollywood e da MPA (Motion Picture America), nos cinemas nacionais.

Por fim, o circo, presente em *Bye Bye Brasil* e *O grande circo místico*, parece não ser apenas uma temática que retorna, mas sim se apresenta como uma síntese do entendimento que Cacá Diegues tem da arte e, em específico, do cinema:

Tenho fascínio por essa característica do circo, uma arte que é pura performance, exclusivamente desempenho sem qualquer tipo de recado. O acrobata e o malabarista, assim como o homem-fera, estão ali apenas para executar seus números, e os espectadores vão ao circo porque há sempre uma possibilidade de eles falharem, de o trapezista cair sobre o picadeiro. Não há nenhum outro conteúdo nesse desempenho, não existem circos de esquerda ou de direita, idealistas ou materialistas, reacionários ou progressistas.

O circo é um espetáculo que não se importa com o estado do mundo. Sem história, sem passado e sem futuro, seu único momento é o do salto mortal, sua angústia é apenas a desse presente singular. O circo é apenas um significante, sem nenhum significado. (DIEGUES, 2014, p. 440).

O circo é de fato tudo isso, e é bom que o público possa ver a performance despretensiosa, a iluminação do espetáculo e apreciar seu caráter místico. O circo é este espetáculo plural em que vemos o malabarista, o acrobata, o homem-fera, o mágico malandro, a dançarina falsificada e o homem mais forte do mundo. Mas também é o espaço do sanfoneiro pobre, da mulher grávida e mesmo do domador de leões que não pode descuidar-se para que ele não o engula vivo. O circo é o espaço de muitos, e não apenas de uma atração, da mesma forma como é preciso cuidar para que a lona não rasgue, o público vá embora e o circo não fique decadente. Sem essa variedade, não se faz um circo inteiro; sem esse cuidado com o circo, ele não sobrevive, como também não se constrói e não sobrevive um cinema nacional, bem como suas estéticas, seus discursos e suas linguagens.

Felipe Muanis

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7303-7750>

UFJF, Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Juiz de Fora (MG), Brasil.

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: felipe.muanis@ufjf.edu.br

Recebido em: 6 de outubro de 2021.

Aprovado em: 29 de novembro de 2021.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed45.2021.266>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 45, p.13-31, set./dez. 2021

Referências:

ANDREW, Dudley. An Atlas of World Cinema. **Framework: The Journal of cinema and Media**: Vol. 45: nº 2. p. 9 – 23. 2004.

D'ALLONNES, Fabrice. **La luz en el cine**. Madrid: Cátedra, 2003.

DIEGUES, Carlos. **Vida de Cinema**: antes, durante e depois do cinema novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ESPINOSA, Julio García. Por un cine imperfecto. **Hablemos de cine**. Lima: setembro-dezembro de 1970. Nº. 55/56. pp. 37-42.

FOLLAIN, Vera. Realismo Maravilhoso: o realismo de outra realidade. **Caderno Universidade: Realismo Mágico no século XXI**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Globo, 2013. p.16-22.

_____. Fantástico, maravilhoso e mágico: uma diferenciação. in: **Caderno Universidade: Realismo Mágico no século XXI**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Globo, 2013. p.23-25.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. **Revista Universitária do Audiovisual**. São Caetano, UFSCAR, 2010. <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê**: um modo de fazer documentários. São Paulo: SESC São Paulo, 2017.

LIMA, Jorge de. **A túnica inconsútil**. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938.

_____. **Poesias Completas** – v.4. Rio de Janeiro: José Aguilar/MEC, 1974.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada, Lisboa: Edições 70, 2014.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MUANIS, Felipe. **Audiovisual e Mundialização**: televisão e cinema. São Paulo: Alameda, 2014.

ORTIZ, José Mário; AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. RAMOS, Fernão; SCHWARTZMAN, Sheila (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. V.2. São Paulo: SESC, 2018. p. 202-265.

RAMOS, Fernão. A grande crise: pós-modernismo, fim da Embrafilme e da pornochanchada. In: _____. **Nova História do Cinema Brasileiro**. V.2. São Paulo: SESC, 2018. p. 362-409.

THANOULI, Eleftheria. Narration in World cinema: Mapping the flows of formal exchange in the era of globalization. **New Cinemas: Journal of Contemporary Film**. v. 6, n. 1, p 5 – 15, 2008.

_____. **Post-Classical Cinema: an international poetics of film narration**. London: Wallflower, 2009.

Sites de internet:

<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/o-grande-circo-mistico-caca-diegues-traz-fantasia-para-o-cinema-brasileiro/>

<https://revistaquem.globo.com/Agito/noticia/2018/10/caca-diegues-e-atores-lancam-o-grande-circo-mistico-em-sp.html>

Resumo

O objetivo deste artigo é traçar uma discussão a partir das escolhas estéticas entre dois filmes do diretor de cinema Cacá Diegues que tematizam o circo. Separados um do outro por 40 anos, as diferenças entre *Bye, Bye Brasil* (1980) e *O grande circo místico* (2018) vão além das suas técnicas, mas da forma como o diretor reatualiza seus parâmetros estéticos no cinema. Diegues era um dos cineastas mais atuantes do grupo do Cinema Novo, que tinha um compromisso com o realismo e com uma discussão política e estética do cinema brasileiro.

Em direção oposta, *O grande circo místico* foge desse realismo. Sua imagem denuncia sua afinidade com uma estética mundializada do cinema, que dialoga com o que Thanouli entende como um cinema pós-clássico. Os filmes revelam a aproximação de Diegues com o poeta Jorge de Lima, na relação de seus respectivos trabalhos com o projeto moderno de suas épocas.

Palavras-chave: Realismo. Cinema novo. Pós-clássico. Estética mundializada.

Abstract

This article aims to trace a discussion from the aesthetic choices between two films by director Cacá Diegues that theme the circus. Separated from each other for 40 years, the differences between *Bye, Bye Brasil* (1980) and *O grande circo místico* (2018) goes beyond their techniques, but

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed45.2021.266>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 45, p.13-31, set./dez. 2021

the director updates his aesthetic parameters in cinema. Diegues was one of the most active filmmakers of the Cinema Novo group, which committed to realism and a political and aesthetic discussion of Brazilian cinema.

In the opposite direction, *O grande circo místico* escapes this realism. His image denounces his affinity with a globalized aesthetic of cinema, which dialogues with what Thanouli understands as a post-classical cinema. The films reveal Diegues' closeness to the poet Jorge de Lima about the project of Modern in their times and his respective works.

Keywords: Realism. Cinema Novo. Post-classical. Globalized aesthetics.

Resumen

El objetivo de este artículo es trazar una discusión a partir de las elecciones estéticas entre dos películas del director de cine Cacá Diegues que temen el circo. Separadas entre sí durante 40 años, las diferencias entre *Bye, Bye Brasil* (1980) y *O grande circo místico* (2018) van más allá de sus técnicas, sino en la forma en que el director actualiza sus parámetros estéticos en el cine. Diegues fue uno de los cineastas más activos del grupo Cinema Novo, que tenía un compromiso con el realismo y una discusión política y estética del cine brasileño.

En la dirección opuesta, *O grande circo místico* escapa a este realismo. Su imagen denuncia su afinidad con una estética globalizada del cine, que dialoga con lo que Thanouli entiende como un cine posclásico. Las películas revelan el acercamiento de Diegues al poeta Jorge de Lima, en la relación de sus respectivas obras con el diseño moderno de su época.

Palabras clave: Realismo. Cinema Novo. Posclásico. Estética globalizada.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.