



RELICI

**ESTRADAS E ESPINHAS DE PEIXE: O DESENVOLVIMENTISMO NA AMAZÔNIA  
PARAENSE A PARTIR DO FILME “BYE BYE BRASIL” DE CACÁ DIEGUES  
(1979-1980)<sup>1</sup>**

*ROADS AND FISH THORNS: DEVELOPMENTALISM IN THE PARÁ'S AMAZÔNIA  
FROM THE FILM “BYE BYE BRASIL” BY CACÁ DIEGUES (1979-1980)*

*João Victor Silva Costa<sup>2</sup>*

**RESUMO**

No final da década de 1970, o cineasta Carlos Diegues gravou em algumas cidades da Amazônia brasileira o filme “Bye Bye Brasil”. A região que desde a década de 1960 passava por transformações socioeconômicas causadas por uma intervenção desenvolvimentista da administração federal, foi no filme o cenário para a trajetória dos artistas mambembes da Caravana “Rolidei”. O objetivo deste artigo consiste em compreender quais teriam sido as mudanças culturais na Amazônia apresentadas pelo filme com a chegada da Caravana à Rodovia Transamazônica e às cidades de Altamira e Belém. A análise do filme considerou sua narrativa, bem como seu processo de produção e repercussão na imprensa. Verificou-se um processo de mudança na paisagem e no modo de vida da população nativa, por conta da chegada em massa de pessoas de outras partes do país em busca de melhoria de vida.

**Palavras-chave:** cinema, Amazônia, desenvolvimentismo, estradas.

**ABSTRACT**

In the late 1970s, filmmaker Carlos Diegues records in some cities of the Brazilian Amazon the movie “Bye Bye Brasil”. The region that, since the 1960s, was undergoing socioeconomic transformations caused by a developmental intervention of the federal administration, was the scene in the film for the trajectory of the circus performers of the caravan “Rolidei”. The purpose of this paper is to understand

---

<sup>1</sup> Recebido em 28/01/2021. Aprovado em 03/02/2021.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Pará. joavscost@gmail.com.



RELICI

42

what the cultural changes in the Amazon presented by the film with the arrival of the caravan on the Trans-Amazonian Highway and the cities of Altamira and Belém. The analysis of the film considered its narrative as well as its process of production and repercussion in the newspapers. It was found there was a process of change in the landscape and in the way of life of the native population of the Amazon, due to the mass arrival of people from other parts of the Brazil in search of better life.

**Keywords:** cinema, Amazon, developmentalism, roads.

## INTRODUÇÃO

Às dez horas da manhã do dia 08 de janeiro de 1979, um pedaço de fibra havia caído em cima de um refletor de cinco mil watts superaquecido provocando um incêndio de grandes proporções na casa de shows Palácio dos Bares<sup>3</sup>, às margens do Rio Guamá em Belém. No dia do incêndio, algumas cenas de *Bye Bye Brasil*, filme de Cacá Diegues<sup>4</sup>, estavam sendo gravadas e o fogo se alastrou pelo lugar destruindo quase tudo. O ator José Wilker, um dos protagonistas do filme, foi obrigado a pular no rio para salvar-se, Fábio Jr, ator e também um dos personagens principais, machucou seu pé com gravidade, Juvêncio, gerente do lugar, lamentou a destruição e os prejuízos do decadente bar que fora um dia o centro boêmio de Belém.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Antes chamado Bar da Condor, o lugar ficou famoso por reunir entre seus frequentadores importantes políticos, intelectuais, músicos e jornalistas da região. Localizado ao lado da Praça Princesa Isabel, no bairro da Condor em Belém, teve seu auge durante as décadas de 1950 e 1960 como ponto de encontro entre os boêmios da cidade. (DIAS JR, 2011, p. 06).

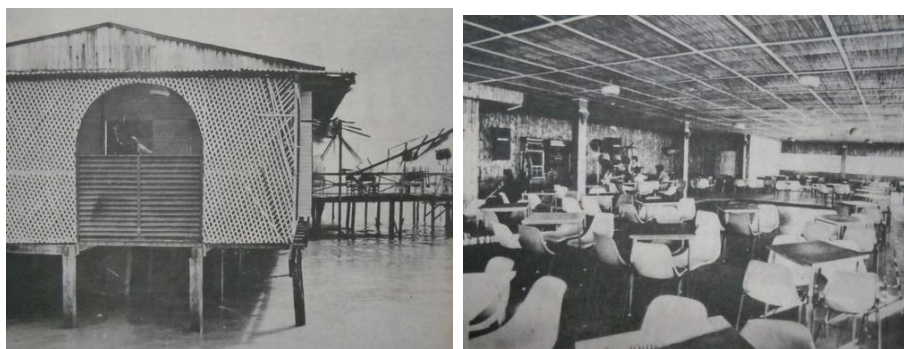
<sup>4</sup> Carlos José Fontes Diegues (Cacá Diegues), é um conhecido cineasta brasileiro que participou do movimento *Cinema Novo*, que possuía influências da *Nouvelle Vague* francesa e do *Neorealismo italiano*. Diegues possui uma vasta filmografia que atravessou décadas, no entanto, suas obras de maior repercussão antes de *Bye Bye Brasil*, foram *Chuvvas de Verão* (1978) e *Xica da Silva* (1976).

<sup>5</sup> "Fogo no Palácio dos Bares". A Província do Pará (PA). 09 de janeiro de 1979. Página 6.



RELICI

43



Imagens 1 e 2 são fotografias capturadas após o incêndio no Palácio dos Bares, ambas evidenciam a decadência do espaço que era uma palafita sobre o Rio Guamá. As duas foram publicadas no Jornal A Província do Pará de 09/01/1979.

Todavia, para quem conferiu ao filme pronto nos cinemas, que inclusive foi sucesso de bilheteria em sua exibição na cidade pelos Cinemas<sup>6</sup> 1 e 2 no ano de 1980 (MOREIRA CARVALHO, 2015, p. 111), assistiu uma Belém um pouco diferente daquela que a produção do filme conheceu. Uma cidade toda ambientada na *disco music* estadunidense, nas luzes, nas danças, na trilha sonora do cinema hollywoodiano. O Palácio dos Bares representado por Diegues, era um “puteiro” onde a banda cantava em inglês<sup>7</sup> e frequentavam os futuros investidores do minério que traria riqueza para a Região, esse tipo de representação só era possível, porque na realidade, a Amazônia brasileira se desenvolvia em modelos que não haviam sido pensados regionalmente para suprir demandas internacionais.

---

<sup>6</sup> As salas de Cinema 1 e 2 pertenciam ao empresário exibidor Alexandrino Moreira e ficavam localizadas na Rua São Pedro, bairro da Campina em Belém. Alexandrino era amigo pessoal de Cacá Diegues e foi o primeiro a exibir o filme em Belém no ano de 1980.

<sup>7</sup> Nesta cena a banda canta: *You're the One That I Want* – trilha sonora do filme, *GREASE*, EUA, 1978.



RELICI

44



Imagem 3, cena do filme dentro do Palácio dos Bares marcada pelo contraste das luzes e da música estadunidense com os barcos típicos da Amazônia navegando pelo rio Guamá ao fundo (BYE... 1979, cap. 21).

Isso porque, o filme de Diegues buscou retratar a história de quatro personagens<sup>8</sup> que a bordo de uma caravana mambembe<sup>9</sup> chamada “Rolidei” viajaram pelo interior do Brasil – do vale do Rio São Francisco ao litoral nordestino, seguindo pela Rodovia Transamazônica<sup>10</sup> de Altamira a Belém do Pará, tendo como destino final Brasília no Distrito Federal – descobrindo um país que deixava de lado o “passado” (as artes de rua, o teatro e o cinema) para encontrar-se com as “espinhas de peixe”, que eram as antenas de televisão e representavam a modernidade, o “futuro”. A dançarina Salomé (Betty Faria), o mágico Lorde Cigano (José Wilker), o sanfoneiro Ciço (Fábio Jr) e sua esposa Dasdô (Zaira Zambelli), adentram a floresta amazônica através das novas estradas rumo à cidade de Altamira no Pará, lugar onde um caminhoneiro que conheceram havia dito que

---

<sup>8</sup> Há um quinto personagem que fica pelo meio do caminho, o circense Andorinha (Príncipe Nabor).

<sup>9</sup> A arte mambembe está associada a conjuntos teatrais ambulantes amadores, que percorrem cidades do interior em apresentações de baixa qualidade.

<sup>10</sup> Segundo Batista (2016, p. 154), a construção da Rodovia Transamazônica (BR-230) fazia parte do Programa de Integração Nacional (PIN) da SUDAM, que era um órgão responsável pelo desenvolvimento regional desde 1966 sob comando dos governos militares. A Rodovia deveria interligar a Região Norte ao Nordeste, e havia um plano de colonização durante a sua extensão e começou a ser construída no ano de 1970.



RELICI

45

“depois que fizeram a estrada e lá virou lugar de branco, tem dinheiro *pra* todo mundo, todo mundo é rico” (BYE... 1979, cap. 6).

Assim os artistas deixaram o Nordeste para trás, após perceberem que em uma praça lotada, a televisão exibindo a novela global *Dancin' Days*<sup>11</sup>, atraía olhares aficionados de uma multidão de pessoas que não se surpreendiam mais com os espetáculos de dança, mágica e força apresentados pelos membros da Caravana Rolidei. Logo, a busca pelo sucesso na Amazônia e a oportunidade de enriquecer, tornaram-se seus objetivos.

A paradoxal ideia, de um lugar onde “todo mundo é rico, mas ninguém pode gastar essa riqueza toda” uma vez que o povo “mora tudo no mato” (BYE... 1979, cap. 11), se tornou uma ilusória possibilidade, pois os artistas, assim como grande parte do público espectador do Centro-Sul brasileiro (para quem Diegues direcionava o filme) desconheciam as transformações que ocorriam na região Amazônica que resultaram das intervenções do governo federal brasileiro desde os anos 1950 com o governo de Juscelino Kubitschek e a construção da Rodovia Belém-Brasília<sup>12</sup> e nas décadas seguintes com os governos militares e a construção da Rodovia Transamazônica.

Por esse motivo, ao assistir este filme exatamente quarenta anos depois de seu lançamento e após procurar, sobretudo em repositórios institucionais *online*, por pesquisas historiográficas que o tenham utilizado como objeto de trabalho, sem muito êxito, foi que se decidiu utilizá-lo como tema do presente artigo. A Hemeroteca

---

<sup>11</sup> *Dancin' Days* foi uma telenovela brasileira, escrita por Gilberto Braga e dirigida por nomes como Denis Carvalho e Marcus Paulo. Produzida e exibida pela Rede Globo entre 10 de julho de 1978 e 27 de janeiro de 1979, com 173 capítulos, a novela foi um sucesso de audiência e divulgou no Brasil a onda disco com uma forte ambientação e trilha sonora, ajudando, assim, a impulsionar a proliferação de discotecas por todo o país.

<sup>12</sup> Segundo Santos (2016, p. 19), a Rodovia Belém-Brasília construída durante a década de 1950, tinha como objetivo ligar a capital do estado do Pará à nova capital do país, dentro da gestão de Juscelino Kubitschek, foi a maior obra da política de integração da Região Amazônica naquele momento.



RELICI

46

Digital da Biblioteca Nacional e o setor de periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna (CENTUR, PA), foram os principais acervos consultados para que se pudesse compreender o contexto de produção e repercussão do filme na imprensa. No primeiro acervo, optamos por jornais do Nordeste (onde o filme é ambientado em seu início) e o *Diário de Pernambuco* (PE) foi o escolhido por ter sido o com maior número de ocorrências sobre o filme, enquanto no Sudeste (de onde é a produção do filme) escolhemos o *Jornal do Brasil* (RJ), que também continha o maior número de ocorrências. Em relação ao segundo acervo consultado os jornais *A Província do Pará* e *O Liberal*, ambos do estado do Pará na Região Amazônica, foram escolhidos por serem os maiores periódicos em circulação na cidade de Belém no ano de produção do filme.

As informações recolhidas nessas fontes impressas, serão cruzadas com os elementos narrativos e alegóricos do filme que se configura como a principal fonte audiovisual para a solução da seguinte problemática: Quais teriam sido as mudanças culturais na Amazônia apresentadas pelo filme com a chegada da Caravana Rolidei à Rodovia Transamazônica e, por conseguinte, às cidades de Altamira e Belém?

A análise dessas mudanças culturais apresentadas pelo filme, terá como base as discussões propostas pelo historiador Marcos Napolitano, e sua ideia de “Cinema na História” (2008, p. 240) que demonstra como o filme preenche todos os requisitos para ser utilizado como fonte em um trabalho de história, independentemente de sua natureza, pois ele sempre é a encenação de uma sociedade existente, e pelo historiador Pere Petit, com seu argumento de que a partir de 1966, se iniciou a “época das grandes transformações socioeconômicas da Amazônia” (2003, p. 50), com forte intervenção da administração federal por parte dos governos militares durante a Ditadura.



RELICI

47

## **“QUATRO VIDAS A MIL, NUM PAÍS QUE VOCÊ AINDA NÃO VIU”<sup>13</sup>: O FILME COMO FONTE**

*Bye Bye Brasil*, não possui o nome do país no título sem motivos. O diretor Cacá Diegues estava interessado em utilizá-lo para levantar reflexões acerca das mudanças ocorridas no Brasil e a escolha do Sertão Nordestino e da Floresta Amazônica foi intencional a fim de demonstrar com clareza o impacto dessas mudanças ao mesmo tempo em que permaneciam algumas desigualdades, uma vez que o diretor conhecia os estereótipos simplistas que o Centro-Sul do país nutria sobre esses lugares, como sinônimos de pobreza e atraso sem considerar suas complexidades. No entanto, para melhor compreendermos os argumentos do filme, é preciso, compreender antes seus códigos internos e seus mecanismos de representação da realidade (NAPOLITANO, 2008, p. 236-237).

Dividiremos a narrativa do filme em dois temas, um que se dedica a mostrar os membros da Caravana Rolidei na Região Nordeste e outro que os mostra na Região Amazônica. Nossa análise sobre as mudanças culturais se focará no segundo tema, mas antes iremos apresentar os acontecimentos no Nordeste que levam a Caravana a considerar embarcar em uma viagem pela “desconhecida” estrada que leva à floresta.

### **A REGIÃO NORDESTE**

O filme se inicia com créditos que apresentam o nome do diretor, atores e responsáveis pela produção, enquanto ao fundo uma sequência de imagens com as paisagens dos lugares por onde os personagens percorreriam é embalada por uma versão resumida da canção “Bye Bye Brasil”<sup>14</sup> interpretada por Chico Buarque que

---

<sup>13</sup> “Anúncio do filme *Bye Bye Brasil*”. *O Liberal* (PA). 09 de março de 1980. Página ilegível.

<sup>14</sup> Segundo Köening (2016, p. 7 e 8), a música narra a história de um homem que saiu do campo para a “cidade grande” e relata pelo telefone à sua amada, o cenário moderno no qual está se deparando,



RELICI

48

também a compôs, junto de Roberto Menescal, especialmente para o filme a pedido de Cacá Diegues.

Oi, Coração  
Capaz de cair um toró  
Bateu uma saudade de ti  
Eu só ando dentro da lei  
Pintou uma chance legal  
Estou me sentindo tão só  
Aqui tá quarenta e dois graus  
As fichas estão quase no fim  
Bom mesmo é ter um caminhão  
Talvez fique ruim pra pescar  
Explica que tá tudo okay  
(Buarque & Menescal, 1980)

Logo após, a história começa com Ciço tocando sanfona em uma feira no sertão do estado do Alagoas na Cidade de Piranhas, sua esposa Dasdô, que está grávida, recolhia o dinheiro da apresentação, quando foram surpreendidos pela chegada da Caravana Rolidei ao local com Andorinha, Salomé e Lorde Cigano, que anunciava:

Está de volta a esta progressista cidade do nosso querido sertão nordestino, a Caravana Rolidei, que tem o orgulho de apresentar a seu distinto público as suas grandes atrações: o fabuloso Andorinha, o rei dos músculos; a internacional Salomé, a rainha da rumba e o extraordinário e inimitável Lorde Cigano, o imperador dos mágicos e dos videntes (BYE... 1979, cap. 2).

O primeiro show acontece, e o público é menor do que no ano anterior, Ciço e Dasdô assistiram ao show e o sanfoneiro decide partir junto com a Caravana. Ao se deslocarem para outra cidade do sertão Nordeste, Lorde Cigano e Andorinha conversam com um caminhoneiro em uma parada de caminhões, é a primeira vez que a Floresta Amazônica é mencionada no filme, em um diálogo no mínimo interessante.

---

destacando as oportunidades que ele encontrou mesmo sem estudos e sua esperança de que a partir dali tudo dará certo. No entanto, em um determinado momento o tom muda e a letra passa a ser irônica, pois o moderno Brasil que ele viu na TV é também um lugar de “desânimo, de desterritorialização, de diáspora e de apatia”.





RELICI

49



Imagem 4, Lorde Cigano ouve falar pela primeira vez de Altamira.

CAMINHONEIRO — Altamira é o centro da transamazônica, tem gente do Brasil inteiro indo pra lá, pra trabalhar na estrada e depois comprar terra. O abacaxi lá é do tamanho de uma jaca, e as árvores do tamanho de um arranha-céu.

LORDE CIGANO — Exagero.

C — Não, tô falando sério. Tem minério, pedra preciosa, tudo a flor da terra. Floresta Amazônica, nunca ouviu falar?

LC — Já, já. Mato puro, né? E os índios? Tem muito índio lá?

C — Tinha, mas a maioria o pessoal acabou com eles. Tinha vezes que o pessoal enchia o saco. Aí perdiam mesmo a paciência e pegavam um avião e jogavam umas bananas de dinamite em cima da aldeia dos índios, e a cabocada saía toda pro meio do mato, mão na cabeça, pensando que era o fim do mundo, um negócio do rabo. Depois que fizeram a estrada e lá virou lugar de branco, tem dinheiro pra todo mundo, todo mundo é rico (BYE... 1979, cap. 6).

Esse encontro entre a Caravana e o caminhoneiro, ficará marcado pelo resto da viagem no Nordeste na cabeça de Lorde Cigano. Segundo Napolitano (2008, p. 237), não cabe ao historiador na análise de um filme medir seu grau de “realismo” ou “fidelidade” a eventos ocorridos historicamente, mas é necessário compreender o porquê das escolhas do diretor em relação a diálogos, adaptações, omissões e até os movimentos de câmera, por exemplo. É na percepção das escolhas do diretor na montagem do filme que está a chave para a sua análise como fonte histórica.

Partindo disso, entendemos a fala do caminhoneiro como representação de um discurso muito forte em um momento que Petit (2003, p. 81) chamou de segunda fase da política econômica da administração federal dos governos militares na



RELICI

50

Amazônia Legal, ou seja, onde na primeira metade dos anos de 1970 os militares priorizaram projetos de colonização na Transamazônica, além de outros projetos energéticos e rodoviários. Essas realizações foram repletas de discursos propagandistas sobre a Amazônia como uma terra de possibilidades, com poucos habitantes e muitas riquezas, era um verdadeiro chamado para que as pessoas de outras regiões do Brasil buscassem crescimento econômico na Amazônia, por isso que a fala do caminhoneiro é apresentada de forma hiperbólica e exagerada para demonstrar o que estava presente nos discursos dos governos militares após a construção da Rodovia Transamazônica e conseguir persuadir o personagem de Lorde Cigano a acreditar que a Amazônia era o lugar que ele estava procurando.

O diretor Carlos Diegues chegou a fazer três viagens para a Região Amazônica antes de iniciar as gravações do filme. Segundo Lucy Barreto, que foi a produtora de *Bye Bye Brasil*, ela financiou uma viagem de Cacá Diegues um ano antes para ter certeza de que o roteiro seria bem “amarrado” (BARRETO, 2013). O próprio diretor, em entrevista, reconheceu que a cada viagem ele se surpreendia mais com algumas questões relacionadas à realidade amazônica, dentre elas, a de como pessoas levavam nordestinos para a região através da transamazônica e quando estes chegavam ao local “eles não conheciam a natureza da Amazônia, comiam coisas que não deveriam ter comido, envenenava, não sabiam lidar com os bichos locais, aquilo ali era uma loucura” (DIEGUES, 2013). Logo, conhecedor dessa realidade de propaganda para atrair pessoas de outras regiões para melhorarem de vida na Amazônia, a escolha do diretor nessa cena do diálogo entre caminhoneiro e Lorde Cigano, faz valer a característica do filme, como fonte histórica, por sua possibilidade de “encenar a sociedade” (NAPOLITANO, 2008, p. 238-239).

Voltando ao filme, Lorde Cigano pergunta para os membros da Caravana se eles gostariam de conhecer a Floresta Amazônica, porém Ciço prefere antes



RELICI

51

conhecer o mar e Salomé concorda. Então se dirigem para o litoral de Alagoas, na capital Maceió e chegando na cidade, se deparam com uma cena caótica, buzinas de trânsito, engarrafamentos e transeuntes aglomerados, fazendo com que Lorde Cigano fique “perturbado”. No meio disso tudo, o artista mambembe vê as “espinhas de peixe” pela primeira vez.



Imagens 5 e 6, cena do filme em que a Caravana chega à cidade de Maceió e se deparam pela primeira vez com as antenas de televisão. (BYE... 1979, cap. 7)

Após Maceió, eles se dirigem novamente ao Sertão de Alagoas<sup>15</sup>, onde fazem uma apresentação para uma plateia de dez pessoas. Com o baixo fluxo de público na apresentação, Lorde Cigano se questiona onde todos estariam, chegando no centro da cidade ele se depara com uma televisão exibindo a novela *Dacin' Days* da Rede Globo, colocada no centro da praça que se encontrava lotada. Em um ataque de fúria e ao perceber que as pessoas estavam “hipnotizadas” pela tela, com um truque de mágica e após proferir as palavras *Para Vigo Me Voy* (que ele utiliza antes de todas as suas mágicas), Lorde Cigano explodiu o aparelho.

Esta cena era muito importante para o diretor que sempre se intitulou como um militante do cinema (DIEGUES, 1987) e era consciente do impacto que a televisão tinha sobre a indústria cinematográfica naquele período. A cena em que o artista mambembe explode a televisão, causou danos na equipe, os estilhaços atingiram os figurantes e o efetista responsável pela ação teve costelas fraturadas

---

<sup>15</sup> Identificou-se na literatura de apoio que o novo lugar onde eles foram se apresentar depois de verem o mar em Maceió se tratava da cidade de Rio Largo.



RELICI

52

(DIEGUES; WILKER, 2013), mesmo assim a cena foi mantida e é uma das mais simbólicas, pois, ao apresentar Lorde Cigano destruindo a TV, confirma o enredo do filme que consiste na luta da Caravana Rolidei para sobreviver a esse “novo Brasil” que está mudando e não tem mais espaço para o tipo de arte que eles representam.

Em conversa com Ciço, Lorde Cigano diz que não é para ele se preocupar, pois vão encontrar outra cidade no Sertão Nordestino que ainda não tenha chegado esse “broxante de televisão”. Sendo assim, saem em viagem e chegam a uma nova cidade que Lorde Cigano e Salomé supõem nem ter eletricidade e ficam alegres com isso, pois não precisarão dividir a atenção do público com outra atração. No entanto, todas as pessoas da cidade iriam passar a noite na igreja rezando, porque não chovia há dois anos. Quem conta isso ao Lorde Cigano é o personagem Zé da Luz, que assim como a Caravana Rolidei, viaja pelos lugares a procura de público, só que no seu caso, para que assistam suas projeções de cinema. Enquanto exibia o filme *O Ébrio* (Brasil, 1946)<sup>16</sup>, Zé da Luz confessa ao personagem de José Wilker:

Zé da Luz — Já corri esse sertão inteiro, da Bahia ao Cariri e houve tempo em que o negócio era bom. Eu chegava nas feira, nos circo, nas festa de igreja e o povo vinha correndo pra ver a novidade, agora não, só mesmo num fim de mundo como esse, onde não chega nem jornal. Meu camarada, por aqui não dá nem pra se cobrar ingresso, eu troco a entrada por comida, dormida, uma cuia de farinha, água ardente, e até uma melancia, é o que dá. (BYE... 1979, cap. 9)

---

<sup>16</sup> O filme *O Ébrio* foi um dos grandes sucessos do cinema brasileiro na década de 1940 e conta a história de um homem que após perder tudo se mudou para a cidade grande, onde ficou famoso com seu talento musical. Após acontecimentos familiares e a perda da esposa tornou-se um alcoólatra.



RELICI



Imagem 7, cena do filme em que Zé da Luz, representando o cinema brasileiro, mostra a Lorde Cigano como também não há mais lugar para sua arte neste novo Brasil.

Assim como a explosão da televisão, este é mais um momento simbólico que marca o filme antes da ida dos personagens para a Região Amazônica. É paradoxal que em um país em pleno desenvolvimento ainda haja lugares sem eletricidade e em extrema pobreza. Neste ponto, o filme explicita a contradição, mesmo com dois tipos de entretenimento na cidade (o show da Caravana e o filme de Zé da Luz) os habitantes não podem apreciá-los pois a necessidade de sobrevivência, que a água da chuva traz, é maior.

Para Köening, o título do filme é uma expressão em inglês, justamente por enfatizar o adeus dado às coisas do país, mesmo em um período ditatorial que se entendia como ultra patriótico. A ideia do desenvolvimento econômico reforçado pela ditadura, propagava o Brasil como o país do futuro (2016, p. 7). No filme de Diegues, a ideia de mudança não pode ser entendida linearmente, como algo arcaico que ao mudar torna-se moderno, pelo contrário, as mudanças permitem que arcaico e moderno coexistam, que no sertão de Alagoas haja pessoas que se reúnem para assistir à novela *Dancin' Days* e outras que se reúnem para rezar pedindo a chuva e conseguir sobreviver, veremos que essa concepção também estará presente nas cenas da Caravana pela Amazônia.



RELICI

54

Na cena seguinte, a Caravana se apresenta sem cobrar ingresso e Lorde Cigano faz uma apresentação em que diz ser telepata e que pode responder todas as dúvidas da plateia. Um senhor pergunta pra ele se Deus está distraído ao não resolver o problema da falta de chuva, outra senhora diz que seus parentes foram embora e pergunta ao artista onde eles estariam. Em uma fala que enche de esperança o povo sofrido do sertão que está ali, ele diz:

Eles estão em um vale muito verde onde chove muito, as árvores são muito compridas e os rios são grandes feito o mar, tem tanta riqueza lá que ninguém precisa trabalhar, os velhos não morrem nunca e os jovens não perdem sua força, é uma terra tão verde, Altamira!

## REGIÃO AMAZÔNICA

“Chega de miséria!”, é com esta exclamação que se inicia a jornada da Caravana Rolidei na estrada em direção à Amazônia. Segundo Lorde Cigano, eles devem passar por Picos no Piauí, de lá até Estreito no Maranhão, depois Marabá, já no estado do Pará e por fim, Altamira. A primeira parada da Caravana na estrada é por causa do parto de Dasdô, ela dá à luz a uma menina, que Lorde Cigano batiza com o nome da cidade onde ele acredita que vai enriquecer, Altamira. Neste momento, Salomé recomenda a Ciço que ele volte pra casa com Dasdô e sua filha, ou pegue a estrada em direção à Brasília, onde certamente encontrarão trabalho, mas isso não acontece e Ciço continua com a Caravana até seu destino.



Imagem 8, cena do filme em que o caminhão da Caravana Rolidei percorre a recente estrada rumo a Altamira.



RELICI

Já na Rodovia Transamazônica, o contraste da paisagem muda abruptamente, atolamentos na estrada recém construída, mas já em precárias condições, trechos que só se atravessa de balsa, animais silvestres atropelados pelo caminho, tratores abrindo a floresta, muita poeira e áreas com árvores queimadas, além de lama e muita chuva. Essas primeiras sequências de imagens na estrada que corta a floresta, demonstram as escolhas que o diretor Carlos Diegues faz com a câmera, hora por helicóptero, hora por veículo terrestre acompanhando o caminhão da Caravana e evidenciando as mudanças que a construção da Transamazônica ocasionou naquela paisagem, o barro laranja em contraste com o verde das árvores, é a paleta de cores que marca os momentos da caravana em sua viagem pela estrada, mas, até aqui essas mudanças são percebidas apenas no meio ambiente.

Os artistas montam acampamento em uma área da estrada que notadamente está em construção e possivelmente se localizava nas proximidades da cidade de Marabá, no Pará. Enquanto Lorde Cigano descansa em uma rede improvisada, Ciço entra em um igarapé para tomar banho, ao mesmo tempo em que uma família indígena se aproxima. Ciço acaba sendo ferrado por uma arraia e o “cacique da tribo” oferece ajuda dizendo que o ferimento só irá melhorar se alguém urinar em cima, mas Ciço recusa.



Imagens 9, 10 e 11, cena do filme em que uma família de indígenas se aproxima dos membros da Caravana Rolidei. O diretor passeia com a câmera sobre eles para evidenciar os acessórios e objetos que eles carregam, como óculos escuros, animais, um aviãozinho de brinquedo e um rádio que noticia todas as novidades da indústria na Amazônia.



RELICI

56

Cacique — Depois que os branco chegaram minha aldeia se acabou, agora vou pra cidade pacificar os branco. Minha mãe quer ir pra Altamira viajar de avião.

Lorde Cigano — De avião em Altamira, pô? Isso aqui é a Floresta Amazônica, meu amigo, como o senhor vai querer andar de avião no mato? Floresta Amazônica, nunca ouviu falar? (BYE... 1979, cap. 14).

O encontro com os indígenas é a primeira contradição entre a terra prometida que o caminhoneiro outrora propagandeou, e a Amazônia “real” em que um grupo de habitantes nativos pede carona à Caravana depois que perderam suas terras, mas têm esperanças de usufruir das possibilidades que o desenvolvimento trouxe. A Amazônia representada no filme já não era mais a mesma, não pela plena realização dos objetivos da Ditadura que visavam a modernização da região, mas pela forte desigualdade social que essas tentativas de desenvolvimento tiveram como resultado.

Essa cena, então, marca a primeira mudança cultural representada pelo filme em relação a Amazônia. Segundo Pontes (2010, p. 176), as construções das rodovias na Amazônia brasileira, a partir da década de 1970 representaram um perigo para os povos indígenas localizados nos seus percursos. O modelo de desenvolvimento escolhido pelos governos militares, provocou uma “barbárie” contra as populações nativas da região, além da destruição completa de etnias indígenas brasileiras.

Esse modelo era o nacional-desenvolvimentista, que segundo Petit (2003, p. 66-68), foi definido no Brasil, durante os anos de 1930 e 1940, como resultado da crise econômica de 1929 e de propostas da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal). Tornou-se o modelo condutor das ações dos governos federais na Amazônia, desde Juscelino Kubitschek até os governos militares, completamente pautado no incentivo à industrialização e à modernização que viriam a retirar o país de uma situação periférica em relação ao resto do mundo. O grande





RELICI

57

problema é que essas intervenções “foram arquitetadas como se a região fosse um grande vazio demográfico” (PONTES, 2010, p. 178).

Quando esses grandes projetos, sobretudo, planejados pelos militares através da Superintendência para o Desenvolvimento Econômico da Amazônia (SUDAM) a partir de 1966, encontraram os habitantes da floresta, que não era vazia, um processo violento de invasão das terras desses indígenas ocorreu acarretando transtornos culturais e biológicos a esses povos. Contudo, Pontes (2010, p. 177) reconhece que a “proposta de desenvolvimento econômico veio acompanhada de um fetiche, de modo que todas as populações que estavam na área acreditaram que iam se beneficiar”, uma esperança de usufruir do progresso, como a dos indígenas de Bye Bye Brasil.



Imagem 12, cena do filme em que a Caravana Rolidei e a família de indígenas chegam à cidade de Altamira.

Ao avistarem a cidade de Altamira e contemplarem o Rio Xingu ao fundo, Salomé avisa ao Lorde Cigano a presença de “espinhas de peixe” na cidade, o que é interessante por representar o início das desilusões do Mágico com a floresta que ele – representando o público do Centro-Sul a quem Diegues pretende atingir – acreditava conhecer apenas como “mato”.



RELICI

58

Ao adentrarem a cidade, a câmera de Diegues mostra um lugar onde coexistem realidades diversas, a rua com as vendas, os cavalos e os carros, o cinema, dentre outras características que os artistas mambembes talvez não esperassem encontrar. Enquanto filmava a cidade em plano aberto, Diegues captura um carro som que anunciava vagas de trabalho: “A todos os homens guerreiros que vieram trabalhar como peão, você que veio do Sul, do Centro e até do Nordeste em busca da sorte e da fortuna na Transamazônica não pode perder esta oportunidade”. (BYE... 1979, cap. 15).

A grande ironia dessa cena é que ela não foi intencional, em entrevista para o G1 no ano de 2013, Ataíde de Farias, o motorista que dirigia esse carro som relatou que estava trabalhando de fato e não sabia que apareceria no filme<sup>17</sup>. Isso demonstra o contexto de circulação de pessoas na região em busca de melhoria de vida. Essa noção de que ao chegar na Amazônia, pessoas de várias partes do país teriam acesso à terra, trabalho e riqueza, foi uma das promessas dos governos militares sobre a região que mais teve consequências negativas, tanto para as pessoas que já a habitavam, quanto para as que chegavam, ocasionando uma forte mudança cultural na região que o filme consegue representar.

O projeto de colonização dirigida para a Transamazônica, iniciado em 1971 e paralisado em 1974, nunca alcançou as metas previstas pelo governo federal nem tampouco de muitas das famílias que abandonaram suas terras pelas promessas do governo. Entretanto, a propaganda oficial sobre a “terra prometida” favoreceu a vinda para a Amazônia, sem qualquer ajuda oficial, de milhares de camponeses sem terra e pequenos produtores rurais de outras regiões do país, boa parte dos quais acabaram ocupando, como posseiros, milhares de hectares da Amazônia, sobretudo no sudeste do Pará (PETIT, 2018, p. 110).

Na próxima sequência, um homem alicia Lorde Cigano lhe oferecendo uma oportunidade de trabalho em uma fábrica flutuante de papel japonesa próxima à

---

<sup>17</sup> Caminhos do Brasil: Caravana G1, 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/caminhos-do-brasil-caravana-g1/altamira/platb/>



RELICI

59

cidade de Santarém, ele insinua que também há vaga para Salomé, desde que ela se prostitua. Lorde Cigano se irrita, não quer trabalhar como peão, pois é artista, o aliciador insiste e diz que o avião da companhia vem buscá-lo, ao ouvir isso, o Cacique que estava com eles se oferece para o trabalho, mas o aliciador deixa claro “índio é mais barato”. A cena termina com Lorde Cigano decepcionado e muito irritado, pois percebe que foi enganado pelo caminhoneiro que lhe falou sobre Altamira, já que a estrada havia sido aberta anos antes e a cidade já estava muito populosa.

A Caravana monta sua tenda às margens do Rio Xingu, a situação é péssima, Ciço não pode andar por causa do acidente com a arraia, Dasdô está com uma criança pequena, Lorde Cigano e Andorinha perdem todo o dinheiro que têm, inclusive o caminhão da Caravana em uma aposta na noite da cidade<sup>18</sup>, que inclusive toca de tudo, desde *disco* até carimbó, Salomé tem que sair para se prostituir e conseguir dinheiro para que eles saiam de Altamira. Ao mesmo tempo em que acontece tudo isso, a família indígena que está com eles, em tons nostálgicos, canta músicas tradicionais de seu povo ao redor de uma fogueira. Na Amazônia do nacional-desenvolvimentismo retratada por Diegues, não há lugar para artistas mambembes como Caravana Rolidei e nem mais para os povos indígenas, eles representam o passado.

---

<sup>18</sup> No bar que toca *disco music* a televisão exibe novamente a novela *Dancin' Days*.



RELICI

60



Imagem 13, cena do filme em que os personagens chegam à cidade de Belém do Pará. Sem Andorinha, e sem o caminhão, a Caravana Rolidei deixa de existir, com poucas opções, em Belém eles buscam ganhar dinheiro com prostituição. (BYE... 1979, cap. 20.)

Ao chegarem em Belém, Lorde Cigano se informa sobre a zona de meretrício e logo eles se dirigem para o Palácio dos Bares, no bairro da Condor, periferia da cidade. Nos poucos minutos de filme sobre Belém, o diretor demonstra duas realidades nas imagens, a primeira é a feira do Ver-o-Peso, os produtos próprios da região são apresentados aos espectadores com uma trilha sonora bastante regional, enquanto que no “puteiro” o som é de filme hollywoodiano, onde alguns frequentadores dançam e outros discutem os negócios trazidos pelo desenvolvimento. Se não fossem os barcos de madeira passando ao fundo no Rio Guamá, com toda a ambientação do bar em termos de iluminação e música, seria possível pensar que os personagens não estariam em uma capital amazônica.



RELICI



Imagem 14, cena do filme em que um contrabandista manauara conta a Lorde Cigano a novidade para enriquecer na Amazônia, o minério.

CONTRABANDISTA — Eu tô parando em Belém, mas não sou daqui não, sou de Manaus, tu já ouviu falar, né? Manaus, Zona Franca. Pois é, de vez em quando eu trago uns bagulhos pelo rio, arrumo uns compradores, foi por isso que aceitei este emprego aqui, temporariamente, assim eu fico perto do povo, faço amizade e encontro clientes, até que eu arranjo um negócio mais grosso, aí eu deixo essa vida e vou viver feito magnata.

LORDE CIGANO — Negócio mais grosso por aqui é...?

C — Minério<sup>19</sup>, eu tenho uns contatos no interior, a gente passa o minério pros gringos aqui por Belém.

L — Contrabando...

C — Tô precisando de um sócio corajoso, tu vai nessa?

L — Não é o meu ramo.

C — Que isso cara, o minério é o futuro da Amazônia! (BYE... 1979, cap. 21).

Após desentendimentos pessoais, Ciço e Dasdô vão para Brasília, onde conseguem moradia e trabalho. Lorde Cigano e Salomé continuaram em Belém, ela se prostituindo e ele contrabandeando minério pelos rios. Há um avanço temporal no filme que permite um encontro dos membros da Caravana, agora “Rolidey”, em Brasília. Com um caminhão novo, mais moderno, tecnológico, com luzes em *led* e

---

<sup>19</sup> Segundo Petit (2018, p. 111), é em meados da década de 1970, que se intensificam as atividades de exploração e comercialização de minérios na Amazônia, sobretudo no Estado do Pará que possui as maiores jazidas minerais já descobertas. Logo, os governos militares direcionaram suas políticas econômicas e os grandes projetos pensados para a região, para suprir as necessidades relacionadas a extração e escoamento desses produtos.



RELICI

62

neon, Lorde Cigano diz que estão partindo para Rondônia, novamente na Região Amazônica, onde está sendo construída uma nova estrada<sup>20</sup> e eles acreditam que irão fazer show para os índios que nunca viram o que eles têm para apresentar, reproduzindo a mesma ingenuidade que os levou para Altamira. Esse adeus ao Brasil nunca termina, eles nunca podem parar, como diz Lorde Cigano ao se despedir de Ciço e novamente voltar para a estrada.

Uma fonte histórica é uma espécie de vestígio, de evidência de um processo ou evento ocorrido. Ela, em todos os suportes, seja escrita, impressa, oral, imagética, audiovisual, material, dentre outras, possui uma constante tensão entre evidência, o que ocorreu na realidade, e representação, a forma como esse evento foi percebido e repassado no documento histórico por alguém (NAPOLITANO, 2008, p. 240). Cabe ao historiador a função de analisar o seu conteúdo, para chegar à evidência e investigar o seu contexto de produção, a fim de compreender a subjetividade por trás da representação.

Neste artigo, o filme *Bye Bye Brasil*, nada mais é que uma fonte, um documento histórico, um vestígio do que foi um pouco do Brasil de 1979. Até este momento do texto, buscou-se observar as mudanças culturais na Amazônia com base no que é encontrado dentro de sua narrativa. Já é sabido, que além da paisagem e dos modos de vida de seus habitantes nativos, a Amazônia brasileira mudou ao se tornar (por iniciativa dos governos militares) o destino de uma massa de brasileiros com diferentes lugares de origem, classes e culturas. Segundo a história contada pelo filme, na pessoa do caminhoneiro que conversou em uma parada de caminhões com Lorde Cigano, foi após a construção das estradas que todas essas transformações ocorreram, os direitos dos povos indígenas foram ignorados e a Amazônia se tornou lugar de “branco”, ou seja, de quem não era dali.

---

<sup>20</sup> Acreditamos se tratar da construção da BR-425 em Rondônia, que foi construída durante a década de 1980.



RELICI

Esse tipo de narrativa que evidencia a mudança, só foi possível por ser *Bye Bye Brasil* uma produção do gênero *road movie* (filme de estrada), uma linguagem cinematográfica que se caracteriza por representar a modernidade e as tecnologias, com um foco totalmente voltado para suas crises e contradições (PAIVA, 2011, p. 43), são filmes de viagens marcados pela fuga de determinada realidade e busca por algo melhor. Mesmo que metade do filme se passe na região Nordeste, é na Rodovia Transamazônica que está a fuga para um lugar onde a Caravana “Rolidei” encontraria a prosperidade, se não fosse pelas fortes contradições ali já existentes.

Carlos Diegues repete em termos de gênero, aquilo que em 1975 Jorge Bodanzky e Orlando Senna também haviam feito com outro *road movie* sobre a região. Em *Iracema - Uma Transa Amazônica*, que segundo SILVA (2019, p. 114) é um drama-documentário, estrelado por Edna de Cássia e Paulo Pereio, que narra a busca de uma moça do interior paraense, por uma vida melhor na cidade de Belém e que, ironicamente assim como acontece com Salomé ao chegar na região, acaba entrando para o mundo da prostituição onde conhece o caminhoneiro Tião Brasil, e parte com ele pela estrada rumo ao sul do país.

Ambos os filmes retratam a desigualdade gerada na Amazônia brasileira a partir da construção da Belém-Brasília e Rodovia Transamazônica, mesmo que de forma diferentes, *Bye Bye Brasil* de modo “tragicômico”, enquanto *Iracema* carregado de críticas e imagens fortes sobre as mudanças na região. A linguagem cinematográfica, é também uma das escolhas do diretor que alerta sobre suas intenções do filme.



RELICI

64

## **“BYE BYE BRASIL - COMO SE VENDE UMA SUPER PRODUÇÃO BRASILEIRA”<sup>21</sup>: A REPERCUSSÃO.**

Atores consagrados pela telenovela brasileira e um diretor cuja trajetória faz parte da história do cinema nacional, esses fatores não foram os únicos a ter transformado *Bye Bye Brasil* em uma obra cinematográfica de grande porte e sucesso. Sua grandiosidade também pode ser medida pela quantidade de lugares percorridos para a gravação das cenas, pelo número significativo de pessoas envolvidas em sua produção e pelo investimento em dinheiro que os financiadores do filme desembolsaram. Essa monumental produção foi a justificativa para que a crítica especializada em cinema passasse a repercutir o filme na imprensa e acreditar que ele seria internacionalmente premiado.

A produtora do filme foi a de Luiz Carlos Barreto<sup>22</sup>, a quantia investida foi igual a Cr\$ 22 milhões e o percurso para o filme ser realizado foi de quinze mil quilômetros<sup>23</sup>. Segundo Cacá Diegues, a viagem pela transamazônica foi precária, a equipe gravou no mês de dezembro na região, no ápice do período de chuva, e em meio às dificuldades ocorreram alguns acidentes. Em Belém, no incêndio do Palácio dos Bares, Cacá perdeu uma câmera e o prejuízo que tiveram com o acidente foi o dobro do que custou o filme *Canudos* (Brasil, 1976), do diretor Ipojuca Pontes<sup>24</sup>.

Nos jornais, durante os anos de 1978 e 1979 em que acontecia a produção, a repercussão do filme seguiu duas linhas argumentativas: a primeira comemorava a grandiosidade do filme, do orçamento, dos lugares percorridos, da tecnologia e da carreira internacional<sup>25</sup> que com certeza o filme teria, colocando o cinema brasileiro

---

<sup>21</sup> “Título de matéria sobre o filme *Bye Bye Brasil*”. *Jornal do Brasil* (RJ). 25 de março de 1980. Caderno B.

<sup>22</sup> Importante produtora com mais de 80 produções e coproduções de curta e longa-metragem na história do cinema brasileiro.

<sup>23</sup> “Ipanema”. *Jornal do Brasil* (RJ). 3 de fevereiro de 1980. Caderno B.

<sup>24</sup> *Jornal do Brasil* (RJ). 13 de agosto de 1979.

<sup>25</sup> “Carreira garantida”. *Jornal do Brasil* (RJ). 19 de janeiro de 1979.





RELICI

65

em evidência para concorrer a prêmios mundo a fora; a segunda era mais crítica, nem tanto ao filme em si, mas ao diretor e a falta de “cinema novo” nesta obra em específico.

Não é difícil encontrar entrevista de Cacá Diegues justificando suas escolhas e sua opinião sobre os gastos com o filme, bem como suas críticas ao modo de fazer cinema do cinema novo, movimento em que ele fez parte. Essa subjetividade do diretor no contexto da produção de *Bye Bye Brasil* como uma fonte histórica que possui tensões entre as evidências e as representações nela contidas sobre a sociedade é fundamental para que se compreenda a forma de como ele escolheu um filme de bom orçamento, grandiosa produção e divulgação, para encenar o Brasil da reabertura política, do milagre econômico, influenciado pelos produtos do imperialismo cultural estadunidense, que eram os contextos históricos inseridos na realidade do final da década de 1970, completamente marcado por mudanças sociais, culturais, econômicas e políticas, por isso ele se justifica:

Se era preciso iluminar o rio Xingu, a gente iluminou. Levamos dois dias para iluminar um plano noturno em Piranhas, a primeira cidade que aparece no Rio São Francisco. Botamos *grua* no sertão. *Travelling* na Amazônia. Não estou dizendo que todos os filmes devam ser feitos assim e que isto deve ser uma regra geral para o cinema. Há filmes belíssimos passados dentro de um apartamento. Mas para mim foi uma grande alegria ter podido manipular uma tecnologia que deixa de ser um aparato, para ser um aparelho que se usa em benefício do filme. Em nome de uma moral economicista, a gente ficava sempre se frustrando, não usando os recursos que de certo modo a gente já tem, porque para defender os pobres é preciso ter a aparência da pobreza. Isso não é verdade. O cinema brasileiro precisa acompanhar o nível tecnológico da sociedade brasileira, que já é muito grande, porque se não vai ficar desacreditado<sup>26</sup>.

Os últimos filmes de Diegues, incluindo *Bye Bye Brasil*, o distanciaram dos ideais do cinema novo que, grosso modo, valorizava um sistema de produção mais artesanal visando maior liberdade estilística ao retratar alguns problemas regionais

---

<sup>26</sup> "Bye Bye Brasil transgride a regra do cinema pobre". Diário de Pernambuco (PE), 18 de março de 1980.



RELICI

66

brasileiros, que com o golpe civil-militar de 1964, ficou quase impossível de ser realizado, dada a grande perseguição política que esses cineastas e suas obras sofreram. A grande crítica de alguns jornais ao Cacá Diegues maduro, que se diferencia do jovem Diegues cinemanovista, está nesse cinema não mais feito de forma independente, mas atrelado ao financiamento estatal de um regime ditatorial. Mesmo assim depois de outra entrevista, o diretor insiste “cinema precisa de dinheiro e só o Estado pode dar um jeito”<sup>27</sup>.

Desse modo, Bye Bye Brasil levou uma produção grandiosa a cidades pequenas ou populosas, mas cheias de contradição. Cacá quis que a história da Caravana mambembe e dessas contradições chegassem ao Centro-Sul brasileiro e também outros países, nisso teve êxito, foi indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes (1980), não ganhou, mas levantou a autoestima do cinema nacional.

## CONCLUSÃO

No início dos anos de 1970, a Amazônia passa por um longo processo de mudanças com o crescimento de atividades diversas como a exploração mineral, a construção de hidrelétricas, a agropecuária e uma extensiva extração de madeira (PETIT, 2018. p. 96). Todas essas ações, fizeram parte de um planejamento por parte do Estado brasileiro que vivenciava um governo de tipo ditatorial e eram pautadas no modelo nacional-desenvolvimentista que desde o fim da Segunda Guerra Mundial e a Crise de 1929 se consolidava como alternativa para países de terceiro mundo, como Brasil, deixarem a posição periférica que ocupavam em relação as demais nações do globo.

O discurso desenvolvimentista dos militares estava ciente que a Amazônia era uma região atrasada, isolada e vazia que necessitava ser modernizada, e a

---

<sup>27</sup> "Cacá Diegues Cineasta Adulto" Jornal do Brasil (RJ). 5 de agosto de 1979.



RELICI

67

construção da Rodovia Transamazônica, bem como o processo de colonização ao seu entorno, parecia ser o caminho que levaria a Amazônia ao encontro da modernidade, sem que as populações nativas da região e suas especificidades ambientais fossem consideradas como relevantes, bem como os inúmeros problemas que projetos de colonização mal planejados poderiam acarretar. É neste contexto que o cineasta Cacá Diegues, viaja para a região para gravar outro filme, e acaba criando o roteiro de Bye Bye Brasil. E essas mudanças econômicas que tinham total reflexo na cultura dos povos amazônicos acabou sendo evidenciada no filme, que cumpriu seu papel de encenar uma sociedade real.

No mais, este é apenas um trabalho de pequeno fôlego. O filme de Diegues possui muitos simbolismos em relação à Amazônia no contexto em que a Caravana Rolidei passeia por lá, aqui o enfoque foi dado às mudanças culturais, mas muito mais pode ser dito, o imperialismo americano presente na música do bar, como Lorde Cigano consegue se reerguer economicamente contrabandeando minério, a família de indígenas que sem lugar para viver sonha em viajar de avião, a noite de Altamira em que os bares tocam músicas de várias regiões do Brasil, dentre outras possibilidades de abordagens temáticas sobre o filme, inclusive realizando entrevistas e consultando outros acervos. O que fizemos aqui foi uma limitada primeira provocação, para compreender o adeus em inglês que os artistas mambembes deram ao Brasil, acreditando ser a Amazônia brasileira a grande solução de seus problemas, por não saberem que desde a década de 1950 com a construção da Rodovia Belém-Brasília e principalmente na de 1970 com a construção da Rodovia Transamazônica, a Amazônia se tornou um lugar de problemas que parecem insolucionáveis.



RELICI

## REFERÊNCIAS

### Entrevistas

Ataíde de Farias em entrevista ao G1 no ano de 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/caminhos-do-brasil-caravana-g1/platb/>> Acesso em: 5 de jan. de 2021.

Carlos Diegues em entrevista ao Roda Viva, da TV Cultura no ano de 1987. Disponível em: <<https://youtu.be/Fq7xptH-ki4>> Acesso em: 28 de dez. de 2020.

Carlos Diegues em entrevista ao G1 no ano de 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/caminhos-do-brasil-caravana-g1/platb/>> Acesso em: 20 de nov. de 2020.

José Wilker em entrevista ao G1 no ano de 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/caminhos-do-brasil-caravana-g1/platb/>> Acesso em: 17 de dez. de 2020.

Lucy Barreto em entrevista ao G1 no ano de 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/caminhos-do-brasil-caravana-g1/platb/>> Acesso em: 3 de ago. de 2020.

### Fontes Históricas

"Fogo no Palácio dos Bares". A Província do Pará (PA). 09 de janeiro de 1979. Página 6.

"Anúncio do filme Bye Bye Brasil". O Liberal (PA). 09 de março de 1980. Página ilegível.

"Título de matéria sobre o filme Bye Bye Brasil". Jornal do Brasil (RJ). 25 de março de 1980. Caderno B.

"Ipanema". Jornal do Brasil (RJ). 3 de fevereiro de 1980. Caderno B. Jornal do Brasil (RJ). 13 de agosto de 1979.

"Carreira garantida". Jornal do Brasil (RJ). 19 de janeiro de 1979.



RELICI

69

"Bye Bye Brasil transgride a regra do cinema pobre". *Diário de Pernambuco (PE)*, 18 de março de 1980.

"Cacá Diegues Cineasta Adulto" *Jornal do Brasil (RJ)*. 5 de agosto de 1979.

### Filmografia

BYE BYE BRASIL. Dir. Carlos Diegues. Produção: L.C. Barreto. Roteiro: Carlos Diegues e Leopoldo Serran. Intérpretes: José Wilker; Betty Faria; Fábio Jr.; Zaira Zambelli e Príncipe Nabor. Brasil, 1979 (100 min), son., color.

### Bibliografia

BATISTA, Iane Maria da Silva. *A natureza nos planos de desenvolvimento da Amazônia (1955-1985)*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia), Universidade Federal do Pará, 2016.

DIAS JUNIOR, J. E. S. *ENTRE CABARÉS E GAFIEIRAS: Um estudo das Representações boemias na periferia de Belém do Pará, 1960-1980*. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA ANPUH: 50 anos, 2011, São Paulo. Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. São Paulo: ANPUH-SP, 2011. v. 1. p. 1-14.

HARRIS, Mark. *Presente ambivalente: uma maneira amazônica de estar no tempo*. In: ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui; NEVES, Walter (orgs.). *Sociedades caboclas amazônicas: modernidade e invisibilidade*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2006, p. 81-108.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KÖENIG, Marília. A ironia em "Bye Bye Brasil", de Chico Buarque e a nação que (ainda não) somos. *Intersecções*. Vol. 21. p. 5-16. 2016.

MOREIRA CARVALHO, M. A. *Das Montanhas Mineiras para as Águas Amazônicas: a paixão de Alexandrino Gonçalves Moreira (A.G.M.) e a cultura cinematográfica*. 2015. 206 f. (Dissertação). Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.



RELICI

70

NAPOLITANO, Marcos. *A história depois do papel (fontes audiovisuais)*. In: PINSKY, Carla B. (org.). *Fontes Históricas*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008, p.254-273.

PAIVA, Samuel. *Gêneses do gênero road movie*. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010, Caxias do Sul. *Anais...* Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2010, p. 35-53.

PETIT, Pere. *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-64*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

PETIT, Pere. *Políticas Públicas do Governo Federal no Estado do Pará da Spvea à Nova República*. *Territórios e Fronteiras (UFMT. Online)*, v. 11, p. 95-122, 2018.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Eric Hobsbawm: um espelho do mundo em mutação*. *Estud. av.*, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 86-93, 1989.

PONTE, Zuleide Ximenes. *Os mega projetos da Amazônia e Barbárie*. In: *Amazônia, projeto desenvolvimentista, dissimulação e barbárie*. Tese Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais), Universidade Federal do Pará, p. 176-198, 2010.

SANTOS, Rodrigo. *Pioneiros e duendes: desenvolvimento e integração da Amazônia a partir dos filmes documentários de Jean Manzon*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia), Universidade Federal do Pará, 2018.

SENA FILHO, José. (Org.). *Olhares em movimento: cinema e cultura na Amazônia marajoara*. Belém: Editora Açaí, 2014.

SILVA, Leandro C. *“Antes de Iracema: Memórias de um Pré-Cineasta na Ditadura Civil-Militar”*. In: COSTA, A. M. (Org.), *Recortes do Cinema na Amazônia*. Rio Branco: NEPAN, 2019.

VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupí*. Belém: Secult, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Crítica de Cinema em Belém*. Belém: Secult, 1983.