

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LUIS ALBERTO GOTTWALD JUNIOR

**A DESCONSTRUÇÃO DO MITO DA TRANSAMAZÔNICA A PARTIR DA
ÓTICA CINEMATOGRAFICA: TRADIÇÕES INTELECTUAIS E
REPRESENTAÇÕES DE JORGE BODANZKY E ORLANDO SENNA, NO
FILME IRACEMA: UMA TRANSA AMAZÔNICA**

PONTA GROSSA

2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

LUIS ALBERTO GOTTWALD JUNIOR

**A DESCONSTRUÇÃO DO MITO DA TRANSAMAZÔNICA A PARTIR DA
ÓTICA CINEMATOGRAFICA: TRADIÇÕES INTELECTUAIS E
REPRESENTAÇÕES DE JORGE BODANZKY E ORLANDO SENNA, NO
FILME IRACEMA: UMA TRANSA AMAZÔNICA**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do título de Mestre em História, Cultura e
Identidades, pela Universidade Estadual de Ponta
Grossa.

Orientadora: Professora Dra. Christiane Marques
Szesz

Ponta Grossa

2016

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

G683 Gottwald Junior, Luis Alberto
A desconstrução do mito da
transamazônica a partir da ótica
cinematográfica: tradições intelectuais e
representações de Jorge Bodanzky e Orlando
Senna, no filme Iracema: uma transa
amazônica/ Luis Alberto Gottwald Junior.
Ponta Grossa, 2016.
161f.

Dissertação (Mestrado em História,
cultura e identidades - Área de
Concentração: História, cultura e
identidades), Universidade Estadual de
Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Christiane
Marques Szesz.

1.Cinema. 2.Transamazônica.
3.Desconstrução. 4.Docudrama. I.Szesz,
Christiane Marques. II. Universidade
Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em
História, cultura e identidades. III. T.

CDD: 792.14



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



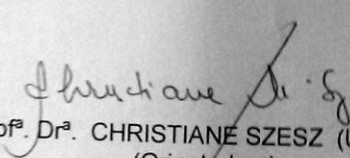
MESTRADO EM HISTÓRIA

TERMO DE APROVAÇÃO

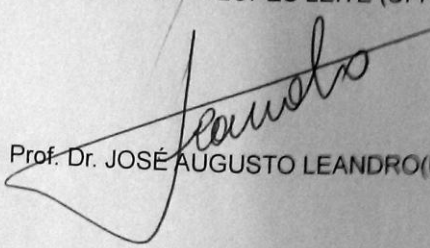
LUIS ALBERTO GOTTWALD JÚNIOR

A DESCONSTRUÇÃO DO MITO DA PARANÁ TRANSAMAZÔNICA A PARTIR DA ÓTICA
CINEMATOGRAFICA :
TRADIÇÕES INTELECTUAIS DE JORGE BODANSKY E ORLANDO SENNA NO FILME
IRACEMA : UMA TRANSA AMAZÔNICA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História – Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no dia 31 de agosto de 2016, pela seguinte banca examinadora:


Profª. Drª. CHRISTIANE SZESZ (UEPG)
(Orientadora)


Prof. Dr. RENATO LOPES LEITE (UFPR)


Prof. Dr. JOSÉ AUGUSTO LEANDRO (UEPG)

Ponta Grossa, 31 de agosto de 2016.

Agradecimentos

Em especial, agradeço aos meus pais pelo apoio dado, aos amigos que me apoiaram e à minha namorada - Bruna Kauana Vieira, por ouvir minhas teorias e estar sempre comigo: nos geniais ou absurdos momentos.

Epígrafe

“Meu coração é um filme projetado num cinema de quinta categoria. A plateia joga pipoca na tela e vaia a história cheia de clichês”.

Caio Fernando Abreu

Resumo

Este trabalho surgiu da necessidade de pensar as formas pelas quais o cinema nacional busca desconstruir uma determinada visão de mundo. A partir disso, o objetivo deste trabalho foi analisar a desconstrução do mito de uma Transamazônica que simboliza o progresso de um governo militar, a partir das tradições intelectuais e representações de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, no filme *Iracema: uma transa amazônica*. Optou-se pela escolha do filme por sua linguagem cinematográfica híbrida, que mescla o ficcional ao documental, traz um tom denunciativo e desmistificador da propaganda governamental que se fazia da rodovia Transamazônica no período ditatorial brasileiro. Ao efetuar esse exercício, os cineastas trazem em suas influências alguns elementos do Novo Cinema (Alemão e Brasileiro), do Neorrealismo Italiano, da Nouvelle Vague, do cinema ambiental e de um discurso político militante de esquerda. Por meio desta trajetória, apropriam-se do trabalho de cineastas, como Jean Rouch, John Nicholas Cassavetes e Arne Sucksdorff para elaborarem a narrativa de uma menina cabocla que se prostitui às margens da rodovia Transamazônica. Metodologicamente, este trabalho percorre as influências e trajetórias destes cineastas e as articula a cada cena do filme, buscando perceber os momentos pelos quais a desconstrução do mito da Transamazônica aparece. Nessa ampla gama de leituras fílmicas, atreladas à realidade social da população que habitava a região onde se construía a rodovia Transamazônica, destaca-se o olhar dos cineastas sobre o descaso com a população, verificando como tal descaso aparece.

Palavras-Chave: Cinema. Transamazônica. Desconstrução. Docudrama.

Abstract

This work arose from the need to think about the ways in which national cinema seeks to deconstruct a particular worldview. From this, the objective of this study was to analyze the deconstruction of the myth of a Transamazônica the progress of a military government, from the intellectual traditions and representations of Jorge Bodanzky and Orlando Senna, in *Iracema: uma transa amazônica*. We opted for the choice of film for its hybrid cinematic language that mixes the fictional to the documentary, it brings a denunciative and demystifying tone of government propaganda that was the Transamazônica highway in the Brazilian dictatorial period. When doing this exercise, the filmmakers bring in their influences some elements of the New Cinema (German and Brazilian), the Italian neorealism, the Nouvelle Vague, the environmental film and a leftist militant political discourse. Through this path, appropriating from the work of filmmakers such as Jean Rouch, John Nicholas Cassavetes and Arne Sucksdorff to develop the narrative of a half-breed girl who prostitutes herself on the banks of the Trans-Amazon Highway. Methodologically, this work covers the influences and trajectories of these filmmakers and articulates every scene of the film, trying to understand the times in which the Trans Myth deconstruction appears. In this wide range of filmic readings linked to the social reality of the people who inhabited the region where they built the Trans-Amazon highway, there is the look the filmmakers about the neglect of the population, such as checking neglect appears.

Keywords: Cinema. Trans. Deconstruction. Docudrama.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Revista Realidade. Edição especial sobre a Amazônia, n. 77, pp.32-38.	51
Figura 2 Placa de descerramento da construção da rodovia Transamazônica. Fixada em Altamira, PA - Outubro de 1970. Fotografia tirada em 2008.....	99
Figura 3: Cartaz de apresentação do Filme de Bodanzky e Senna.....	105
Figura 4: Festa do Círio de Nazaré.....	119
Figura 5: Iracema e Tião Brasil Grande - viagem e abandono.....	122
Figura 6: Iracema revela sua idade para Tião.....	126
Figura 7: Diálogo sobre prostituição	130
Figura 8: Iracema no início, meio e final do filme	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS	24
1. TRAJETÓRIAS, INFLUÊNCIAS, DIÁLOGOS: BODANZKY, SENNA, IRACEMA E A TRANSAMAZÔNICA E UM FILME.....	31
1.1. JORGE BODANZKY: A INFLUÊNCIA DO CINEMA NOVO ALEMÃO NA PRODUÇÃO DO FILME “IRACEMA: UMA TRANSA: AMAZÔNICA	32
1.1.1. A Revista Realidade	50
1.2. JEAN ROUCH E JOHN NICHOLAS CASSAVETES: OUTRAS INFLUÊNCIAS DE BODANZKY	54
1.3. ORLANDO SENNA: INFLUÊNCIAS NO PENSAMENTO E NA PRODUÇÃO FÍLMICA	60
1.3.1. Arne Sucksdorff, Orlando Senna e o cinema ambiental.....	64
1.3.2. Os CPC's entram em cena.....	69
1.3.3. O Cinema Novo entra em cena: influências do Cinema Novo na obra de Orlando Senna.	73
1.4. JORGE BODANZKY E ORLANDO SENNA: APROXIMAÇÕES, DISTANCIAMENTOS E ASPECTOS TÉCNICOS DA PRODUÇÃO DE IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA	77
1.5. DOCUDRAMA – DEFINIÇÃO, INFLUÊNCIAS, USO.....	81
2.IRACEMA, UMA TRANSA AMAZONICA.....	86
2.1. IRACEMA E SEUS “PERSONAGENS”	86
2.1.1. A paródia na análise histórica e no filme	86
2.1.1.1. A rodovia Transamazônica no filme: a realidade distante do discurso	86
2.2. A CONSTRUÇÃO DA TRANSAMAZÔNICA NO OLHAR FÍLMICO	91
2.3. A OCUPAÇÃO DA AMAZÔNIA E O MITO DA TRANSAMAZÔNICA	93
2.4. AS CONTRADIÇÕES DA TRANSAMAZÔNICA.....	101
2.5. UMA ATRIZ CABOCLA, UM CAMINHONEIRO GAÚCHO E UMA ESTRADA: OLHARES FÍLMICOS DE BODANZKY E SENNA	102
2.6. POBREZA, DESCASO, EXPLORAÇÃO: A ÓTICA DE BODANZKY E SENNA	110
2.6.1. O Primeiro Bloco do Filme: a inocência da chegada e os primeiros contatos com o mundo urbano	111
2.6.2. Iracema encontra Tião Brasil Grande na Festa do Círio – o docudrama entra em ação	116
2.6.3. O Terceiro Bloco: a estrada, a violência e a exploração	122
2.6.4. A violência contra Iracema: metáforas do sofrimento da população brasileira na ditadura militar	131
2.6.5. Fim da narrativa: a ausência de final feliz como ponto de crítica	138
2.7. PERCORRENDO O FILME: ELEMENTOS REUNIDOS NA PRODUÇÃO DO DISCURSO	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	149
FILMOGRAFIA	158

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se objetivou em analisar a desconstrução do mito de uma Transamazônica que simboliza o progresso de um governo militar, a partir das tradições intelectuais e representações de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, no filme *Iracema: uma transa amazônica*.¹ É válido perceber como a produção do filme está inserida no contexto da ditadura militar, período que também permeia os percursos dos cineastas, que neste caso, apresentam postura política de esquerda guiadas por um discurso de crítica à ditadura militar, no que se refere à obra da Transamazônica.

A obra fílmica de Jorge Bodanzky² e Orlando Senna³ foi produzida no ano de 1974 e dá ênfase a questões de ordem social, política, econômica e ambiental a partir da história de uma adolescente cabocla. Nessa ampla gama de leituras fílmicas, atreladas à realidade social da população que habitava a região onde se construía a rodovia Transamazônica, destaca-se o olhar dos cineastas sobre o descaso com a população, verificando como tal descaso aparece.

O filme trata da narrativa de Iracema, uma menina cabocla que se desloca do interior do Pará para a capital, Belém, a fim de conhecer a Festa do Círio de Nazaré e, junto com sua família, negociar a colheita de açaí. A menina permanece no local, começa a se prostituir e conhece Tião Brasil Grande, um caminhoneiro que carrega madeira do Rio Grande do Sul para Belém.

¹ Visando dar maior fluidez ao texto, o filme *Iracema: uma transa amazônica* será chamado a partir do título “Iracema”.

² Jorge Bodanzky, (1942 -), paulista, cineasta documentarista brasileiro. Bodanzky era frequentador de cinematecas do Estado de São Paulo e estudante do Novo Cinema Alemão, cujo contato foi fundamental na produção do “docudrama” *Iracema: uma transa amazônica* (1974). Bodanzky também produziu obras como *Gitirana* (1975), *Jari*, (1981), *Os Mucker* (1978) e *O Terceiro Milênio* (1982), filmes com conotação política e no estilo semi-documental. Bodanzky também trabalhou na Revista Realidade, na década de 1960, quando entra em contato com problemas sociais da região amazônica, o que, entre outros fatores, traz a ideia de produção do filme *Iracema: uma transa amazônica*. Entre as características de produção, ainda se encontra o fato de produzir *road movies*, filmes que se deslocam territorialmente por espaços maiores com câmeras móveis amadoras ou semi-profissionais. Sobre isso, ver: MATTOS, 2006.

³ Orlando Sales de Senna (1940 -), baiano, diretor, montador e roteirista brasileiro. Produziu peças de teatro e filmes nacionais. Coursou Direito na Universidade Federal da Bahia, mas deixou o curso para dedicar-se ao Teatro. Foi colaborador do Suplemento Cultural do Diário de Notícias de Salvador. Dirigiu documentários como *Imagem da Terra e do Povo* (1967), *Lenda Africana na Bahia* (1968) e *69 - a construção da morte* (1969). Com Jorge Bodanzky, fez co-direção em *Iracema: uma transa amazônica* (1974) e *Gitirana* (1976). Atualmente, preside a TAL - Televisão América Latina, estando afastado da direção de filmes e peças de teatro. Sobre isso, ver: LEAL, 2008.

Os dois se encontram em uma boate e Iracema passa a seguir com ele pela rodovia Transamazônica, recém-construída, denunciando problemas sociais que ocorriam no local. Em um momento da viagem, Tião abandona Iracema, que passa a enfrentar outros problemas sociais da região, como a violência e a exploração sexual. No fim da narrativa, os dois se reencontram em uma boate à beira da Transamazônica. Na conversa, Tião relata que comprou outro caminhão e carrega gado para o Acre, enquanto Iracema trabalha em uma boate às margens da rodovia, ambas já modificadas pela ação do tempo e do descaso governamental. Após rápida conversa, cada um segue seu caminho e o filme termina sem um final moral.

A narrativa sobre a História de Iracema acontece em primeiro plano, servindo para mostrar ao espectador os diversos problemas gerados na construção da rodovia, a ausência governamental, a carência de recursos da população que ali habitava, o desrespeito às leis, a falta de cuidado com o meio ambiente, a exploração do trabalhador, e diversas outras situações.

Ainda que o Governo Federal, presidido pelo General Emílio Garrastazu Médici, engratecesse a rodovia Transamazônica em discursos e propagandas midiáticas de rádio e TV, enfatizando seu potencial para promover maior desenvolvimento econômico no país, a ideia inicial era promover o escoamento de produtos que vinham das mais variadas regiões para o porto de Cabedelo, na Paraíba.

Aliás, o regime militar constrói publicidade efusiva em torno de um Brasil que vai ao encontro ao desenvolvimento tecnológico e social. Além da publicidade, a censura ao noticiário de denúncia mantinha uma imagem positiva do governo, ainda que, na prática, a situação fosse de aumento da pobreza, inflação e dívida externa. O filme parte de uma tentativa dos cineastas em mostrar imagens que o discurso governamental escondia.

Vale destacar que constrói-se um mito em torno da rodovia, simbolicamente representada como ideal de modernização do Brasil. Esse mito mescla-se a outras formas de promoção da imagem governamental, como o da conquista da Copa do Mundo de Futebol, em 1970 e da própria política do milagre econômico brasileiro, ambas mostrando um Brasil que avançava rumo a outras potências.

Assim, o problema analisado aqui foca-se em dois aspectos principais: a rodovia Transamazônica e a menina cabocla que vive em suas imediações. Verifica-se de que

maneiras os cineastas usam a metáfora da Transamazônica e seus moradores para simbolizar o Brasil e sua população. Portanto, o simbólico é um dos elementos centrais de análise do filme, pois é a partir de elementos visíveis e não visíveis que se constrói a crítica proposta pelos cineastas. Para Bourdieu (2003), o poder simbólico não está visível a todos, mas àqueles que estão sujeitos, ou que se mantém nele. Em suas palavras,

Poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário [...]. Se define em uma relação determinada - e por meio desta - entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença." (2003, p.14).

Dessa maneira, o poder simbólico pode ser exercido tanto por quem está no poder, quanto por quem se sujeita a ele. No contexto de produção do filme, o governo militar esforçava-se para criar um aparelho publicitário que justificava sua atuação na região amazônica, em nome de um suposto progresso. Por outro lado, Bodanzky e Senna produzem um filme que desconstruía este discurso, produzindo elementos fílmicos com teor simbólico.

Além disso, ainda verifica-se a presença da violência simbólica, no filme *Iracema*. Para Bourdieu (2003), “a violência simbólica consiste em uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, com frequência, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou de sofrê-la” (BOURDIEU, 2003, p.22). A menina que sofre violência física, moral e emocional, se vê diante de um contexto político social que não pode, ou não se julga capaz de alterar. Assim perambula pela Transamazônica em busca de melhorias para a própria condição.

Dessa maneira, questiona-se: que elementos simbólicos são estes? Como a trajetória da menina cabocla que se prostitui às margens da Transamazônica auxilia a compreender os problemas que governo militar criou na região com a construção de suas obras? A partir da análise do simbólico, que mensagens o filme traz ao espectador? Por que trazer ao espectador a narrativa de uma menina cabocla?

Para responder às indagações da pesquisa, é importante perceber quais são as principais influências de Jorge Bodanzky e Orlando Senna que canalizam para a obra fílmica *Iracema: uma transa amazônica*. Ao perceber as semelhanças e diferenças entre o trabalho de outros cineastas com a produção do filme, verifica-se de que forma o mito da transamazônica é desconstruído e como a linguagem simbólica é empregada.

Sobre o termo “caboclo”, Cunha (1989) destaca que é originário do tupi e pode ser separado em duas palavras: “*Kari-uoka*”, que significa “filho de homem branco” (p.40). Nessa definição etimológica, verifica-se a ligação entre o indígena e o europeu, de modo que o termo marca a miscigenação que o gerou.

Cunha (1989) ainda enfatiza que o uso do termo caboclo era utilizado para designar o inimigo do indígena do litoral, o que associa o caboclo com uma ameaça às comunidades indígenas da costa. Além disso, destaca que o caboclo produzia para o próprio sustento, o que indica a economia de subsistência. A localização afasta da costa e das capitais aliada a uma forma de economia distante do capitalismo mantém estes indivíduos à margem da sociedade. Desse modo, verifica-se a ligação entre o indivíduo e o meio em que ele está inserido.

No século XVIII, Lima chama a atenção para o fato de que as políticas coloniais “objetivaram a constituição de um campesinato amazônico que viria a produzir bens para o mercado europeu” (LIMA, 2009, p.7). Nesse mesmo período, caboclos e indígenas travam conflitos pelo uso da terra. Para os indígenas, os caboclos da região amazônica eram chamados de *tapuios*, que significa, “hostil, inimigo” (VERÍSSIMO, 1970, p.14).

Conforme cita Gilberto Freyre (1961), a posse da terra também era um problema para a população cabocla nordestina, o que indica que tal tensão também ocorria em outras regiões do Brasil:

O caboclo não é mais dono do mar, nem da praia, nem da jangada, nem da canoa, mas só do que resta de mato virgem – e ali mesmo o negro tem se mostrado um competidor poderoso. A verdade é esta: no Nordeste da cana-de-açúcar, o caboclo é cada vez mais uma alma de outro mundo; uma figura retórica; o “espírito do caboclo” das sessões de baixo espiritismo; o “nós, os caboclos que expulsamos os holandeses”, e nada mais. (FREYRE, 1961,p.19)

A perda de espaço implica no aumento da desigualdade social, o que acaba por diluí-lo na sociedade brasileira, sem compreensão de suas especificidades culturais, sociais e econômicas. As populações caboclas passam a ser vistas como parte da população marginal entre brancos, negros e índios.

No século XIX, a população cabocla paraense, chamados pelo governo regencial de “cabanos”, rebela-se reivindicando maior atenção às suas necessidades. Tais reivindicações são organizadas em movimentos que ficaram conhecidos como Cabanagem, cujo espaço de atuação se deu na região paraense e amazônica (1834-1840). Quem destaca essa participação é Ribeiro (1995):

A Cabanagem punha em causa uma forma alternativa de estruturação do povo brasileiro gestada entre os índios destribalizados da Amazônia. Foi a única luta que disputou, sem saber, a própria etnia nacional, propondo fazer-se em outra nação, a dos cabanos, que já não eram índios, nem eram negros, nem lusitanos e tampouco se identificavam como brasileiros. (RIBEIRO, 1995, p.321).

Efetuando um discurso de defesa em torno do caboclo, o antropólogo destaca que o movimento uniu indígenas e cabanos, obtendo êxito contra o governo. Desse modo, a relação entre caboclos e indígenas é permeada por momentos que oscilam entre o convívio pacífico e violento.

Além dessa relação conturbada com o indígena pela terra, o caboclo também não encontra espaço na literária romântica no século XIX, diferente do indígena e do negro. Destacou-se pela marginalidade de ação, pela proximidade espacial com o interior e pelo trabalho no campo.

Nesse contexto de marginalidade social também reside o aspecto miscigenatório. Para Ortiz (1999), a ideia de raça e meio “fundamentam o solo epistemológico dos intelectuais brasileiros de fins do século XIX e início do século XX” (ORTIZ, 1999, p.15). Além disso, meio e raça são imprescindíveis para compreender a identidade nacional e os sujeitos participantes dessa nova ideia de nação, pautada na exaltação da natureza, da força de trabalho do sertanejo e do indigenismo romântico literário do século XIX. Assim, esse corpo intelectual é formado por indivíduos como José de Alencar, Silvio Romero, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, entre outros.

Dos exemplos acima citados, verifica-se a presença do indigenismo (*Iracema: a virgem dos lábios de mel* e *O Guarani*, de José de Alencar), a presença do sertanejo (*Os Sertões*, Euclides da Cunha), e do caboclo (*Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato, e *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero). No século XIX, o heroísmo do indígena é presente na narrativa de *Iracema* e *Peri*. No início do século XX, o sertanejo é elogiado por Euclides da Cunha. A concepção de Romero é de que os diversos grupos étnicos compõem a cultura nacional de maneira equiparada. Monteiro Lobato representa o caboclo como atraso da nação. É o caso da obra *Jeca Tatu*. Assim, na Literatura Nacional, o caboclo difere dos demais grupos étnicos no discurso literário do século XIX, no qual é ausente, e XX.

Se o caboclo não possuía a mesma visibilidade literária e social, a situação não era diferente para as mulheres. Cunha (1989) enfatiza que o aparecimento da palavra “cabocla”, identificando a mulher camponesa se dá no início do século XIX. No período, o termo aparece também no diminutivo “caboclinha”, com teor afetivo. Ao abordar as mulheres do sertão, o autor destaca que a categoria social do feminino ultrapassa barreiras de classe. Assim, a forma estereotipada de tratamento predomina no século XIX e em meados do século XX.

No cinema nacional da década de 1970, essa diferença é igualmente perceptível. Assim, faz-se necessário compreender de que formas a personagem é utilizada para mostrar a crítica da ditadura militar feita por Jorge Bodanzky e Orlando Senna a partir da Transamazônica. Também é possível perceber de que maneiras a trajetória dos cineastas possui relação com sua crítica à ditadura militar e, especificamente, à construção do mito da rodovia Transamazônica como símbolo de progresso do país.

No que se refere ao mito, Lévi-Strauss (1987) indica que o mito carrega uma série de elementos que mostram uma imagem ilusória da realidade, mas que é evidenciada tão enfaticamente que acaba por se tornar uma verdade para uma parte destes sujeitos. Para ele, “a Mitologia é estática: encontramos os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente, é um sistema aberto” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p.35).

Nesse sentido, quando os cineastas se referem à narrativa de uma menina cabocla, mostram ao espectador um sujeito que se encontra fora do discurso governamental de progresso emitido pelo governo, distante do mito construído em torno

da rodovia Transamazônica. Desse modo, referir-se à Iracema como cabocla é estabelecer uma relação complexa entre o aspecto cultural, social, econômico e político, pois dialoga com outros personagens, passa por situações-problema, carrega em sua etnia o preconceito e invisibilidade social, buscando tentativas frustradas de melhorar a própria condição de vida.

Mas como Bodanzky e Senna escolheram a personagem? Segundo Mattos (2006), os cineastas procuraram atrizes em programas de rádio e praças de Belém e Marabá até encontrarem a adolescente cabocla Edna Cerejo. Após aprovação da família, a menina começou a viagem com a reduzida equipe de produção, retratando as diversas prostitutas caboclas menores de idade que exerciam a atividade às margens da rodovia Transamazônica. “A estrada ainda era de terra e as “Iracemas” e “Tiões” estavam todos ali: meninas caboclas de 12 ou 13 anos divertindo homenzarrões de todo o Brasil por alguns trocados” (MATTOS, 2006, p.41).

O outro ator, Paulo César Pereio (Tião Brasil Grande), já tinha maior experiência. Possuía atuações em mais de 40 filmes, como *Terra em Transe* (Gláuber Rocha, 1967) e *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1973). Conforme cita Mattos (2006), o ator gaúcho que interpretou um caminhoneiro era ferrenho crítico da ditadura e não sabia dirigir caminhão. Pereio foi chamado por Bodanzky a partir de sua experiência, postura política e amizade.

O filme *Iracema* se caracteriza como docudrama. Para Fuenzalida (2009), o docudrama é constituído de gênero híbrido e insere o espectador em uma narrativa que possui, como suporte, cenários abertos. A ausência de estúdios, a preferência por câmeras móveis, a pouca utilização de montagem, a mescla de atores profissionais com amadores e a larga utilização da técnica de improviso são algumas das especificidades deste tipo de produção.

Ainda sobre o docudrama, Nichols (2007), reconhece que o cineasta documental e semidocumental tem a capacidade de representar os interesses de outras pessoas. Mas, para exercer tal ato, não deixa de colocar seus próprios interesses no filme, na estrutura narrativa, na forma de filmar e/ou nas temáticas escolhidas. Assim, produzindo documentário, ficção ou docudrama, o cineasta produz significados, sentidos e ideologias por meio de seu produto cultural, partindo de seu tempo e retratando inúmeras situações e outras temporalidades sob seu olhar. Sendo uma ficção

documental, o filme *Iracema* é um olhar dos seus cineastas produtores sobre a realidade social que filmam, canalizada de acordo com seus interesses e influências.

Para compreender de que maneiras os cineastas tentam desconstruir o mito de construção da transamazônica na ditadura militar é importante analisar o contexto político em que o filme é feito (1974). O início da década de 1970 é marcado pela atuação constante da censura, em vários campos da cultura.

Cassili (2009) esclarece que, até o início desta década, a política autoritária instituída no terreno ditatorial brasileiro está voltada para a modernização do país. Por outro lado, o Estado autoritário controlava a esfera social e cultural para prevenir-se da popularização do pensamento de esquerda. Isso se dava através de maior centralidade e rigidez de ações, o que significava controlar a população e os veículos culturais, não permitindo movimentos de contestação as determinações do Estado.

O AI-5, Ato Institucional promulgado em 13 de dezembro de 1968 pelo presidente Costa e Silva, é uma dessas formas de controle, pois tinha por objetivo trazer ao país uma ordem disciplinar a partir da censura aos meios de comunicação. Houve aumento do poder do presidente, recesso ao Congresso Nacional e Assembleia Constituinte, subordinação do Judiciário ao Executivo, liberdade vigiada, suspensão do habeas corpus, censura e outras atribuições diversas.

Para Kushnir (2001), a promulgação do AI-5 divide artistas, intelectuais e políticos brasileiros. Há aqueles que preferem emparelhar-se ao sistema, adequando seus trabalhos às exigências do Departamento de Censura, e aqueles que preferem contrariar o sistema e correr o risco de serem censurados e perseguidos. “Vale lembrar, contudo, que parte da sociedade civil apoiou as trevas que caíram sobre o cenário político brasileiro, manifestas também, e não só, na Marcha da Família com Deus pela Liberdade” (KUSHNIR, 2001, p.71).

Estas pessoas apoiavam um novo modelo político e econômico de Estado, cujo objetivo era valorizar determinados aspectos culturais da nação, como a exaltação do patriotismo e do ideal de modernização. Havia restrições a produção e divulgações de filmes e de outras produções culturais.

Acerca disso, Kushnir (2001) atenta para o fato de que, “sob a capa do “resguardar a moral” e os “bons costumes” ou defendendo questões de interesse da

nação, a censura, sempre política, é atemporal. Mas, a cada instante, as peculiaridades ditam suas especificidades”. (KUSHNIR, 2001, p.36)

Dessa forma, a censura exercida no período da ditadura é ditada pelas especificidades deste processo histórico⁴ no Brasil. Para exemplificar, é relevante notar que, enquanto alguns cineastas conseguiam produzir filmes e alcançar bilheterias, outros enfrentavam dificuldades de passar pela censura. Um exemplo claro desta seleção é a pornochanchada, que mesmo contrariando o Decreto 1077/70⁵, conseguiu bilheterias em cinemas paulistas.

O filme *Iracema* está entre os filmes que não receberam aprovação do Departamento de Censura. Editado na Alemanha, o filme foi reconhecido pela Embrafilme e pelo INC (Instituto Nacional de Cinema) como estrangeiro, mesmo sendo filmado no Brasil, com atores nacionais. A justificativa se dá em um momento no qual a Embrafilme e o INC (Instituto Nacional de Cinema) controlavam a produção e distribuição das películas, censurando filmes que não estivessem adequados às normatizações instituídas pelo Departamento de Censura, conforme confirma Klanovicz (2008).

Ao analisar a trajetória de *Iracema* e, em paralelo, de adolescentes mulheres que se prostituíam às margens da rodovia Transamazônica, verifica-se o olhar dos cineastas que produziram o filme. Compreender suas influências intelectuais na produção fílmica e, especificamente, na representação do mito da Transamazônica, é notar como construíram os personagens e os fizeram dialogar com o cenário e com as problemáticas sociais do filme. Assim, é possível perceber como o discurso governamental está sendo contraposto na narrativa fílmica.

A miscigenação étnica é privilegiada nas temáticas de diversos cineastas brasileiros que se propuseram a tratar do indigenismo, na década de 1970. Foram produzidos filmes a partir de fontes históricas diversas. O longa-metragem *Como era gostoso o meu francês*, (Nelson Pereira dos Santos), e *Iracema: a virgem dos lábios de*

⁴ Apesar de possuir apoio de parte da população, o que poderia caracterizar a ditadura a partir de sua conotação “civil-militar”, Fico atenta ao fato de que reforçar o aspecto civil seria maximizar o apoio da população em favor do regime. Até porque os setores civis que apoiam o golpe estão ligados à imprensa, ao empresariado ou ao latifúndio. Dessa forma, o termo ditadura militar é evidenciado, já que caracteriza as esferas de poder e a responsabilidade incumbida aos militares em cargos políticos.

⁵ “O Decreto-Lei n.1077, de 26 de janeiro de 1970, estabelecia a censura de publicações e ‘exteriorizações’ contrárias à moral e aos bons costumes, não abrangendo especificamente a censura política da imprensa. Esta passou a ser censurada com base no decretum terrible e nas definições propositadamente ambíguas das diversas versões das leis de segurança nacional.” (FICO, 2007, p.189).

mel (Carlos Coimbra) são exemplos de filmes que se baseiam na literatura ou em relatos de viagem para elaboração de roteiro. Já os filmes *Índia: a Filha do Sol* (Fábio Barreto) e *Iracema: um transa amazônica* atuam na contramão dessa perspectiva, de modo que problematizam questões sociais que envolvem a mulher indígena e cabocla na década de 1970.

Nos anos de 1970, o cinema nacional também produziu outras obras que denunciaram problemas sociais nas representações da realidade do norte do país. É o caso do filme *Índia: a filha do Sol*, de Fábio Barreto. Porém, enquanto no primeiro filme houve a utilização de atores profissionais, como é o caso da atriz Gloria Pires, convidada a fazer o papel de protagonista, em *Iracema*, a opção foi pela escolha de uma atriz amadora. Para Odin, “todo filme é um documento sobre seu autor, seus atores, sua época” (ODIN, 1987, p.15).

Para o filme *Iracema*, a escolha de uma atriz amadora protagonista inseriu o diálogo entre a mulher cabocla e a sociedade em que ela está inserida, problematizando a relação ator/personagem. Além disso, o filme não possui repetições de cenas e se caracteriza pelo uso da técnica de improviso. Dessa forma, muitos traços característicos do local e dos sujeitos retratados são mais próximos da realidade. Os cineastas escolheram atores e os fizeram desempenhar papéis sociais de pessoas da região, interagindo com algumas dessas pessoas.

Verifica-se a importância do ator na constituição do personagem e na colocação do cenário, pois atores amadores podem mesclar sua experiência pessoal com a trajetória do personagem, cujo enlace é estabelecido pelo cenário e pelos sujeitos não atores que interagem com a câmera no gênero semidocumental. Esse enlace proporciona tensão, conforme percebido no filme.

Aliás, o próprio nome do filme já possui linguagem ambígua com conotação simbólica. *Iracema: uma transa amazônica* aparenta ser um título próximo da pornochanchada, por sua conotação sexual. Porém, lido de forma rápida, o filme indica o local onde é produzido: a rodovia Transamazônica. O nome “Iracema” pode direcionar o leitor a comparação do filme com o romance de José de Alencar. Na autobiografia escrita por Mattos, Bodanzky afirma que:

Não havia entre nós a consciência de que o nome fosse um anagrama de América, nem a intenção de fazer paralelos com a famosa

personagem de José de Alencar. Iracema era, assim como Nazaré, um nome muito comum entre as moças da região. (MATTOS, 2006, p.160)

Mesmo reiterando que o filme não dialoga com a obra literária *Iracema: a virgem dos lábios de mel*, há pontos convergentes entre ambos. O escritor romântico José de Alencar ressalta que a gênese de formação da nação brasileira é o indígena e o europeu, transmitidos dentro do discurso intelectual romântico do século XIX, como elementos integradores da identidade brasileira. O filme trabalha com a mulher cabocla na marginalidade social, esquecida pelo governo e exposta a situações cotidianas de risco. Ainda que de forma divergente e desigual, as representações traçadas por ambos, possibilitam a compreensão de sujeitos que, em espaços diferentes, perdem a sua inocência após contato cultural com outros grupos.

Ao escrever sobre Iracema e Martin, Alencar não fala sobre outros sujeitos de importância ímpar na edificação da miscigenação cultural e da formação da nação, como o negro e o caboclo. A gênese do Brasil na ótica alencariana é o indígena e o europeu, transmitidos dentro do discurso intelectual romântico do século XIX, como elementos integradores da identidade brasileira, ainda que de forma divergente e desigual. Iracema é tratada como heroína do Ceará e como modelo ideal de feminilidade, mas também como uma produção que se objetiva na representação da gênese da nação, tratada de forma unilateral e parcialmente harmoniosa.

Para a Iracema dos contos de Alencar, o responsável por tal mudança é Martin, português que conduz o romance e mostra a inocência e fragilidade emocional da indígena. Para a Iracema de Bodanzky, a mudança ocorre quando a adolescente entra em contato com o mundo urbano da capital paraense.

A Iracema de Bodanzky age na contramão desta ideologia romântica. Marginalizada, excluída, prostituta (já no início de sua juventude), pobre e sem apoio da família, a menina representa o “atraso” de um Estado ausente e que se omite diante da violência e da exploração do trabalho.

Aliás, o problema social que marginalizou o indígena e o mestiço, permeando o discurso do filme de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, já possui ampla análise historiográfica. Vainfas (1997) considera que tanto indígenas quanto africanas eram vistas como mulheres de sexualidade fácil. “Eram as índias, as “negras da terra” as

recorrentemente assimiladas a prostitutas e “mulheres públicas”, mulheres que, em troca de uma camisa ou qualquer coisa, podiam ser fornicadas à vontade, que isso não ofendia a Deus” (VAINFAS, 1997, p.48). Del Priore (2012) reforça essa ideia, salientando que a objetificação das mulheres indígenas e/ou miscigenadas se dava de forma equiparada com a condição sexual das escravas africanas, de modo que estas eram desvalorizadas em relação às mulheres brancas solteiras ou mesmo as prostitutas francesas.

As relações sexuais multiétnicas verificadas por estes dois autores se davam tanto no terreno da conciliação quanto do conflito, de modo que no aspecto conciliatório, a sexualidade era vista à partir de uma relação passageira ou duradoura, de modo que o prazer sexual raramente estava acompanhado de matrimônio. “Houve violência física, moral, humilhação e estigmatização racial” (VAINFAS, 1997, p.50).

No filme, a personagem serve de pano de fundo para mostrar ao espectador as diferentes formas de violência promovidas e toleradas pelo governo militar, a exploração sexual infantil, o desmatamento, a grilagem, o corte ilegal de madeira e o descaso com a recém-construída Transamazônica. O filme evidencia que, no século XX, estas populações continuavam esquecidas pelo governo federal.

No cinema do período ditatorial a seletividade exercida pela censura era evidente, pois filmes que apresentassem ideal patriótico e nacionalista ganhavam bilheterias. Quando o filme questionava o progresso veiculado em torno da Transamazônica, na ditadura, ou apresentava algum ponto de discordância com a visão histórica dos censores, havia restrição, censura, perseguição. Também é importante lembrar que os cineastas possuíam suas visões a respeito de um determinado processo histórico, o que interferia na produção fílmica. Enquanto alguns adaptavam-se ao discurso ditatorial e, com isso, ganhavam bilheterias; outros tentavam chegar ao espectador por meio da reflexão crítica, do ativismo político de esquerda, e corriam o risco de ter seus filmes censurados.

No caso de Bodanzky, sua visão histórica advinda da influência marxista faz com que a produção de *Iracema* dialogue com a marginalização do trabalho, a exploração do trabalhador e os reflexos do processo de acumulação do capital. Entretanto, por conta do contexto da Guerra Fria e do discurso de medo da “ameaça comunista”, o ativismo marxista não era visto com bons olhos pelo regime militar.

Cineastas que insistissem em promover uma imagem que evidenciasse o sofrimento das classes mais baixas, em prol de uma reflexão marxista, poderiam ser perseguidos.

Autran (2007) define a historiografia do cinema brasileiro do período ditatorial como “Historiografia Universitária”. Para ele, grande parte dos cineastas que compõem o cinema nacional das décadas de 1960 e 1970 vieram das universidades. Nesses locais, haviam professores e acadêmicos militantes de esquerda, que ensinam a partir de suas ideologias políticas e influenciam alguns dos seus estudantes. Esse é o caso de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, acadêmicos influenciados por militantes políticos, tais como Paulo Emílio Sales Gomes e Gláuber Rocha⁶.

Porém, não é só a produção de esquerda que marca a historiografia universitária do cinema nacional. Nos anos de 1970, podemos afirmar que há dois grupos de produção fílmica que dão ênfase ao discurso nacional, segundo afirma Veiga (2011). O primeiro grupo de filmes representa o interesse do Estado em construir a identidade cultural brasileira a partir da ótica governista da ditadura militar, sob modulações patrióticas e de resgate de uma determinada História. O segundo questiona essa construção e parte em direção a uma crítica social. No primeiro ou no segundo grupo de filmes, há cineastas interessados em retratar a miscigenação étnica, caso das já citadas obras *Iracema: a virgem dos lábios de mel*, e *Iracema: uma transa amazônica*.

Destes filmes, *Iracema: uma transa amazônica* destaca-se por ser a única produção cinematográfica nacional da década de 1970 que retrata uma menina cabocla, ainda que tratada como um caminho para o espectador compreender a crítica feita pelo cineasta ao regime militar. Essa especificidade é importante para pensar de que maneiras ela age, frente aos problemas enfrentados no filme.

Podemos destacar que dentre as influências que norteiam o trabalho de Jorge Bodanzky para produzir o filme está o cineasta etnográfico francês Jean Rouch, o cineasta norte-americano John Nicholas Cassavetes, os cineastas do Novo Cinema Alemão (Rainer Fassbinder, Win Wenders, Alexander Kluge, Werner Herzog), os teóricos do cinema Jean Claude Bernadet e Paulo Emílio Sales Gomes, dentre outros. Algumas das influências que norteiam a produção de Senna são o cineasta brasileiro

⁶ A influência dos dois cineastas na trajetória respectiva de Jorge Bodanzky e Orlando Senna pode ser vista no discurso biográfico em: LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. Imprensa Oficial Do Estado, 2008, e MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky – o homem com a câmera**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p.75.

Gláuber Rocha, o filósofo francês Jean-Paul Sartre, o cineasta sueco Arne Sucksdorff, dentre outros.

REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

O filme pode ser encontrado através de busca *online* em domínio público. Também há diversas edições à venda em DVD, em portais *online*⁷ e lojas de departamento. A última edição é do ano de 2004 e conta com entrevistas dos atores, diretores e revisitação de cenários, entre outros extras. É por meio dessa versão que esta pesquisa centrou análise.

Este trabalho se propôs a analisar o tema a partir do conceito de representação. O conceito é válido na análise, na medida em que mostra de que formas as representações sociais dos cineastas influem sobre o filme e sobre a realidade social da população que vive na área escolhida para filmar. Ao refletir sobre o conceito de representação social, Roger Chartier, (1990) salienta que a História Cultural tem por objetivo central identificar as maneiras pelas quais uma determinada realidade social é construída, lida e interpretada. Sendo assim, as representações sociais estão ligadas aos sujeitos ou grupos históricos que as forjam, de modo que constroem sentido na defesa de seus interesses individuais ou coletivos.

Desta forma, pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos — ou, por outras palavras, das representações do mundo social — que, a revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse. (CHARTIER, 1990, p.19)

Em seguida, Chartier também destaca que se deve compreender, em uma análise conceitual do termo, o representante e o representado enquanto portadores de signos diferenciados, que podem estar de lados diferentes em uma escala de poder, interagindo de múltiplas formas discursivas com o decorrer do tempo. Assim, a teatralização

⁷ <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-592608564-dvd-iracema-uma-transa-amaznica-orig-novo-cine-nacional- JM> Acesso em 17/11/2014.

exercida no contexto local, regional, nacional ou global propõe a construção de um imaginário social que se estrutura desigualmente no espaço e tempo.

Por conta da formação intelectual dos cineastas produtores do filme *Iracema*, dos ambientes em que atuaram, das produções anteriores e da vinculação política, as representações da Transamazônica na ditadura militar podem ser vistas a partir da trajetória da personagem no filme. Assim, algumas influências permeiam o trabalho de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Mesmo assim, não se pode conferir, exclusivamente, a produção do filme com as influências dos cineastas. A interpretação do real não pode ser reduzida às determinações sociais, conforme cita Chartier (1990) em diálogo com a obra de Certeau (1994). A inventividade do cineasta, seus traços identitários, sua trajetória e suas influências são aspectos que permeiam a produção. Sendo assim, os cineastas se apropriaram do que aprenderam com outros intelectuais.

Dessa forma, é importante entender a trajetória de Senna e Bodanzky para perceber os tipos de produção de cada um, mas é igualmente válido perceber os elementos criados e adaptados por eles à realidade filmada. A inventividade, a autonomia e o improviso dos personagens em algumas cenas também são importantes para perceber de que maneira a Transamazônica é desconstruída simbolicamente no filme. Também é fundamental entender quem financiava cada uma das produções e como elas eram feitas, bem como os locais selecionados. Até porque o elemento mercadológico pode fazer com que a produção tenha características diferenciadas do pensamento do cineasta.

Dessa forma, tanto os cineastas quanto os personagens são dotados de signos e representações diferenciados, de modo que as semelhanças e disparidades se tornam evidentes entre essas construções sociais, o que pode auxiliar na percepção de que a imagem transmitida ao espectador está amparada por uma determinada visão histórica e de cinema. Unidas, elas podem trazer uma interpretação capaz de legitimar ou negar identidades midiaticamente reconhecidas, conforme lembra Ortiz (1999).

Ainda articula-se o conceito de representação ao cinema, pois, por meio dessa relação, é possível perceber as particularidades do discurso fílmico. Valim (2012) destaca que o cinema é uma leitura da sociedade, ao mesmo tempo em que é um reflexo dela. Para ele, o cinema pode ser analisado como “(1) representação, isto é, o conjunto de ideias que compõem a trama, (2) a estrutura, mais próxima de uma abordagem

sintática e (3) o ato, o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor” (VALIM, 2012, p.284). No que se refere à esta pesquisa, a busca está em perceber as representações da Transamazônica sob a ótica da narrativa de uma menina cabocla.

Valim (2012) também destaca que:

A resistência aos significados e mensagens dominantes pode favorecer novas leituras e novos modos de apropriação do cinema, usando a cultura como recurso para o fortalecimento e a invenção de significados, identidades e formas de vida. Nesse sentido, convém notar que a cultura é um terreno de disputas, no qual grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam pela hegemonia, e, também, que os indivíduos vivenciam essas lutas mediante imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados não somente pelo cinema, mas pela mídia de uma forma geral. (VALIM, 2012, p.285).

O cinema oportuniza ao historiador compreender a sociedade a partir da sua própria produção cultural. O cinema opera na tensão e na constante disputa por espaço e por público. Nessa relação, cineastas utilizam-se de recursos variados para produzir obras de cunho mercadológico, ideológico e social. Alguns destes filmes tem por objetivo entreter, outros são realizados com diferentes fins ideológicos.

Para analisar estas obras, é necessário perceber o seu contexto de produção, suas estratégias de captação do espectador e sua posição ideológica no espaço em que é feito. Além disso, é preciso considerar que “ao interrogar um filme mediante determinada opção metodológica, deve-se tratar esse objeto de estudo como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu” (VALIM, 2012, p.287).

Ferro (2010) também salienta alguns aspectos do estudo do cinema na História. Para ele,

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados, os lucros da glória e os do dinheiro são aqui regulamentados com a precisão que seguem os ritos de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel à medida que, sob o estandarte da arte, da liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não existe empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão intolerável entre o

brilho e a fortuna de uns e a obscura miséria dos outros artesãos da obra. (FERRO, 2010, p.17)

O cinema é um produto cultural e é dotado de representação, o que pressupõe que dentro e fora da linguagem fílmica haja disputas, conflitos e críticas que o situam como sendo histórico. Além disso, os terrenos culturais em disputa definem as preferências do público em dado momento e podem se alterar dependendo do desempenho dos indivíduos envolvidos no filme: filmes com maiores investimentos e bilheterias tendem a ser mais vantajosos do que produções independentes.

Também serão evidenciados alguns aspectos técnicos de produção, como a pouca utilização de montagem, a câmera móvel e o apreço pelo *road movie*⁸. Para perceber o filme como uma representação da realidade de uma sociedade, opta-se pela verificação dos elementos simbólicos presentes no filme *Iracema*.

Além disso, a observação do filme não fornece muitas respostas ao historiador. É necessário que a observação do filme esteja aliada a outras fontes históricas, como entrevistas, críticas, biografias e outros diversos documentos, dependendo da análise. Para Valim (2012),

A observação de um filme pode informar o historiador sobre certa característica acerca de seu *status* como produto de consumo, mas a observação pouco revelará sobre o negócio que o produziu, distribuiu ou exibiu. Os filmes em si mesmos nos dizem pouco sobre os modos de produção, as estruturas organizativas, as situações de mercado, as tomadas de decisão dos executivos, as relações de trabalho ou as situações de mercado, por isso a importância de se investigar outros meios de comunicação que ajudaram os filmes a estabelecer certa hegemonia ou domínio cultural instituições existentes e valores em detrimento de outros. (VALIM, 2012, p.289)

Portanto, a observação deve estar ligada a outros fatores de produção extra fílmicos, históricos, mercadológicos. Para que tais fatores sejam conhecidos, a análise autobiográfica é uma opção possível. Nessa pesquisa, são utilizados dois relatos

⁸ Os *road movies* são filmes produzidos em rodovias, cujos objetivos são variados. O uso de câmeras móveis e não repetição de cenas são alguns artifícios utilizados. Diversos cineastas produziram filmes a partir dessas características, mas há uma quantidade significativa dessas produções nos Estados Unidos e na Alemanha Ocidental, na década de 1960. Estes filmes aliavam-se a uma postura de contracultura que se fazia presente a partir de movimentos inspirados no ideal de juventude, o que é apontado por Rodrigues (2007).

autobiográficos: *O Homem com a Câmera* (2006), de Carlos Alberto Mattos, e *O Homem da Montanha* (2008), de Hermes Leal (2008). Mattos é graduado em Jornalismo, mas já atuou como crítico de cinema e como redator de colunas de cinema em revistas e jornais, das quais destacam-se: *IstoÉ*, *O Pasquim*, *Jornal do Brasil*, *Estadão*, *O Globo*, dentre outras. Hermes Leal é graduado em Jornalismo, Mestre em Artes pela ECA/USP e doutorando em Artes pela mesma instituição. É documentarista, diretor da HL Filmes e editor da *Revista de Cinema*⁹ pela UOL.

As obras tratam, respectivamente, de autobiografias dos cineastas Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Entretanto, a justificativa para o uso deste material se dá por via informativa, visto que é possível mapear, por meio das autobiografias, as influências que permeiam o trabalho do cineasta. Além disso, é possível compreender como essas influências perpassam a visão que o cineasta constrói da própria realidade e como as representa em seus filmes.

No entanto, a autobiografia é uma fonte de informação complementar do filme, na medida em que também deve ser questionada. Para Bourdieu (1996), entender a vida como um todo coerente, ordenado, com início, meio e fim é um ato equivocado. O relato autobiográfico também coloca o sujeito relatado e o escritor lado a lado, sob um mesmo ponto de partida, que constroem uma narrativa coerente e sem questionamento. Em outras palavras, no ato de escrita, ambos possuem o mesmo interesse.

Cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tomar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 1996, p.184).

O relato autobiográfico não serve para dar sentido e legitimar o que Bodanzky e Senna afirmam, mas para auxiliar na compreensão de elementos de produção e interesse ideológico. Assim, o relato auxilia no processo de observação, uma vez que permite conhecer alguns aspectos da vida dos cineastas.

⁹ <http://revistadecinema.uol.com.br/> Acesso em 30/11/2014.

Vale lembrar também que os cineastas são homens a tratar de representações da Transamazônica na ditadura militar através de uma personagem feminina. Mulvey (1975) estabelece que o olhar predominante no cinema narrativo tradicional é o masculino, e que há significativa ausência de uma reflexão que contraponha o olhar feminino ao masculino no que concerne à chamada “sétima arte”. Desse modo, analisar a personagem Iracema a partir do olhar masculino, é fundamental para compreender as suas ações no filme.

Desse modo, no filme *Iracema*, a desigualdade demonstrada por meio da relação com os personagens masculinos do filme, aliada à exploração sexual e outros problemas enfrentado pela protagonista, formam um contexto para se verificar os problemas sociais existentes na região norte do país, na década de 1970.

A primeira ação consistiu em assistir ao filme sem interrupção uma primeira vez, para que houvesse conhecimento das temáticas envolvidas. Posteriormente, o filme foi pausado e, em cada cena, uma análise mais aprofundada foi feita, de modo que se percebeu a necessidade de especificar os elementos simbólicos utilizados para representar a desconstrução do mito desenvolvimentista apregoadado pelo governo militar na sociedade brasileira e, particularmente, na amazônida.

Após uma leitura mais atenta e pausada do filme selecionado, as cenas foram separadas, bem como algumas fotografias selecionadas, com o objetivo de facilitar ao leitor a visualidade dos aspectos ressaltados na pesquisa escrita. Em seguida, a trajetória dos cineastas foi parcialmente analisada e a análise dos elementos simbólicos foi efetuada.

Portanto, fez-se necessário verificar a trajetória do cineasta para perceber a produção de sentidos que atribuem no filme aos elementos inseridos. Quem destaca a possibilidade de se analisar um filme a partir da trajetória do cineasta é Robert Odin (1987). Em sua concepção, para alcançar o espectador, é necessário analisar o a trajetória dos cineastas, pois essa é uma das formas de compreender as questões sociais permeadas pelo discurso presente no filme.

Pesquisas históricas que analisam personagens sob o olhar do cineasta são recorrentes e há obras importantes já publicados na área. Destes, é possível citar os trabalhos de Veiga (2011), Xavier (2007), Fabris (1994), dentre outros. Ana Maria Veiga (2011) analisa a trajetória profissional das cineastas Maria Luisa Bemberg

(Argentina) e Ana Carolina Teixeira Soares (Brasil), para compreender a representação da mulher no cinema brasileiro e argentino. Ismail Xavier (2007) traça um perfil político da produção de Gláuber Rocha¹⁰, ligando suas influências a suas produções cinematográficas. Fabris (1994) faz exercício semelhante com a vida e obra do cineasta Nelson Pereira dos Santos.

A análise de Veiga (2011) sobre mulheres cineastas demonstra que a postura de esquerda política evidenciada por Tereza Trautman e Ana Carolina trouxe ao cinema personagens femininas com características de independência sexual e financeira, no contexto da ditadura militar brasileira e argentina. A personagem de Bodanzky também foge ao perfil tradicional hollywoodiano, pois Iracema não se casa, nem possui filhos, pois busca seu sustento na atividade da prostituição. Xavier (2007) e Fabris (1994) se debruçam sobre a produção de Gláuber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, de modo a estudar as características fílmicas e ideológicas dos cineastas. Com Bodanzky, Senna e o filme *Iracema*, pretende-se efetuar exercício semelhante.

O trabalho aqui desenvolvido buscou dialogar com estas e outras obras, enfatizando as formas pelas quais os cineastas Jorge Bodanzky e Orlando Senna representam os impactos da construção da rodovia Transamazônica para o espectador. Além disso, há outros estudos a respeito do filme, como o trabalho de Dias Junior (2012), Rodrigues (2007), Teixeira (2004), De Paula¹¹ (2016) e Wolff (2012). Ainda que dialogue com a docuficção, aborde aspectos da mulher cabocla, trabalhe a partir do hibridismo e traga elementos que norteiem o *road movie*, a pesquisa que aqui se desenvolve busca compreender a desconstrução do mito da Transamazônica a partir da trajetória dos cineastas.

Uma das hipóteses que fundamentam essa pesquisa é que a representação que Bodanzky e Senna fazem de Iracema é guiada pela influência do Novo Cinema Alemão e do Cinema Novo, respectivamente. Isso porque Jorge Bodanzky conviveu com cineastas do Novo Cinema Alemão, enquanto estudou Fotografia, em Ulm. Senna possui trajetória de produção no Cinema Novo, com diversas produções voltadas para as representações do negro na sociedade brasileira. Outra hipótese é perceber que as

¹⁰ Principal liderança do Centro Popular de Cultura, na Bahia, foi um dos precursores do Cinema Novo brasileiro. Foi produtor, diretor e crítico cinematográfico, direcionando suas obras para um pensamento militante de esquerda. Para saber mais: XAVIER, 2007.

¹¹ Possui pesquisa em andamento a respeito das representações da mulher em Iracema, ainda sem publicação em periódico.

representações trazidas por eles no filme dialogam com suas trajetórias intelectuais. Assim, há a preocupação em se perceber que imagem está sendo construída no discurso e na prática.

O primeiro capítulo se propõe a investigar aspectos de produção do filme *Iracema: uma transa amazônica* e compreender as influências que permeiam o trabalho dos cineastas Jorge Bodanzky e Orlando Senna. É válido perceber como a ditadura militar está inserida nos percursos destes intelectuais, o que auxilia na compreensão de que as representações da mulher cabocla são influenciadas por um discurso intelectual de esquerda marcado por visões estereotipadas masculinas, de modo a problematizar à ordem social vigente.

O Capítulo dá ênfase nas influências que nortearam a produção fílmica de Jorge Bodanzky e Orlando Senna e que foram canalizadas para a obra fílmica *Iracema: uma transa amazônica*. No caso do primeiro, recupera-se as características do Novo Cinema Alemão e do Cinema-Verdade, pois estas tradições intelectuais dialogam diretamente com sua produção. Reconstrói-se também a trajetória de Orlando Senna, por meio da aproximação com o Cinema Novo e com um Cinema ambiental. Em seguida, procura-se destacar as formas pelas quais o filme foi construído, a escolha dos atores, as opções técnicas de produção, os pontos perpassados pelo cenário e os bastidores de produção.

O Segundo Capítulo analisa as formas pelas quais os cineastas constroem uma metáfora fílmica do Brasil. Utilizando elementos locais, como a chegada da população interiorana a Belém, a construção da Transamazônica, a exploração das classes mais baixas, a prostituição, o desmatamento. Os cineastas trabalham aspectos nacionais, como a exploração do povo brasileiro, o descaso com o país e a distância entre o discurso publicitário promovido pelo governo de Médici e o olhar da câmera.

1. TRAJETÓRIAS, INFLUÊNCIAS, DIÁLOGOS: BODANZKY, SENNA, IRACEMA, A TRANSAMAZÔNICA E UM FILME.

1.1. JORGE BODANZKY: A INFLUÊNCIA DO CINEMA NOVO ALEMÃO NA PRODUÇÃO DO FILME “IRACEMA: UMA TRANSA: AMAZÔNICA

Um novo caminho para o cinema brasileiro foi literalmente aberto por *Iracema*, em 1974. Admirador de Jean Rouch e John Cassavetes, Bodanzky criou uma forma inédita de mestiçagem entre a invenção ficcional e o compromisso documental. Transformou diálogos em entrevistas, gente de verdade em personagens, cenários reais em sets de filmagem não-invasiva, e colocou as convenções do road movie a serviço da denúncia social. A novidade, exibida clandestinamente em tempos de censura, exerceu forte influência em muitos cineastas que viam exauridas as formas de representação eleitas pelo Cinema Novo para dar conta da realidade brasileira. Passou-se a falar no gênero “semidocumentário”, denotando uma interação de linguagens que nunca mais deixaria de inspirar parcela significativa e avançada do nosso melhor cinema. (MATTOS, 2006, p.19)

A citação de Carlos Alberto Mattos refere-se ao prólogo do Livro “O Homem com a Câmera” e destaca algumas características iniciais do trabalho do cineasta brasileiro. De forma direta ou indireta, cada característica mapeada por Mattos encontra-se ligada às influências que Bodanzky teve em sua trajetória profissional. Algumas delas estão diretamente referenciadas. Outras necessitam de um olhar atento. É o caso da câmera móvel, do estilo viajante de filmar e da mescla entre o documental e o ficcional, marcas do Novo Cinema Alemão. Por estar em contato com cineastas alemães, a proximidade temática e estilística de ambos se estreita. O próprio Bodanzky, no mesmo livro, declara:

Alexander Kluge acabara de fundar o departamento de cinema, que se chamava Institut für Filmgestaltung. É claro que não pestanejei. Ainda no caminho de volta para Colônia, saltei em Ulm e caminhei pela montanha até a escola, o coração aos saltos.[...] Filmávamos um curta atrás do outro, a maior parte de ficção. Fotografei trabalhos de Claudia von Alemann, Jeanine Meerapfel, Rainer Fassbinder, Win Wenders, Reinhard Khan, Edgar Reitz e do próprio Kluge. Alguns deles foram exibidos nos festivais de Pesaro e de Oberhausen (MATTOS, 2006, p.78).

No entanto, para compreender a proximidade entre o cineasta brasileiro e o Cinema Novo Alemão, é importante perceber sua proximidade com o país europeu, desde sua infância. Jorge Roberto Bodanzky é filho de judeus¹² que viviam na Áustria e vieram para o Brasil, no ano de 1937. Estudou no Instituto Mackenzie, no ensino primário e no ginásio e, após a conclusão, viajou com o pai para a Alemanha. No país, Jorge Bodanzky foi matriculado em um internato na cidade de Rekawinkel, no lado ocupado pela União Soviética. Mattos (2006) destaca que a instituição era libertária e que não havia obrigatoriedade em assistir às aulas, o que ajudou Bodanzky a entrar em contato com alguns preceitos filosóficos do anarquismo.

Ainda no internato, Jorge Bodanzky conheceu os trabalhos de Herbert George Wells¹³ e B. Traven¹⁴. Wells era um escritor britânico de romances utópicos e ficção científica, mas que possuía um pensamento subjetivo de ordem socialista e apreço pelo trabalho de Lênin. Traven é o pseudônimo de um escritor alemão, cujas obras principais (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1927 e *The White Rose*, 1929) possuem tendência anarquista.

Após concluir o nível médio, Jorge Bodanzky retornou ao Brasil. Na Cinemateca de Brasília, conheceu Jean-Claude Bernardet¹⁵ e Paulo Emílio Salles Gomes¹⁶, ambos teóricos do cinema nacional que possuíam postura política marxista. Paulo Emílio

¹² A mãe, Rosa Bodanzky, trabalhava no café Korso, na capital austríaca, Viena. Jorge Bodanzky orgulha-se ao dizer que a mãe possuía pensamento voltado ao anarquismo. O pai, Hans Bodanzky, era jogador de handebol e simpatizava-se com Marx e o socialismo. Assim, a formação política de esquerda já era marcante na família do cineasta. In: MATTOS, 2006.

¹³ Para saber mais: SMITH, 1986.

¹⁴ Para saber mais: BAUMANN, 1985.

¹⁵ De origem francesa, Jean-Claude Bernardet nasceu em 1936 em Charleroi, na Bélgica. A frequência em um cineclub paulistano e na Cinemateca Brasileira o ajudou a se estabelecer na sociedade e na cultura brasileiras como um participante influente. Na Cinemateca, Bernardet conheceu Paulo Emílio Salles Gomes, então um dos mais respeitados críticos de cinema, colunista do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. A entrada para o mundo acadêmico ocorreu em 1965 na Universidade de Brasília (UnB), num período em que não havia professores formados em cinema e era necessário contratar profissionais da área. É crítico teórico do cinema nacional, produzindo diversos livros acerca da História do Cinema no Brasil. In: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/10/09/jean-claude-bernardet-um-critico-contra-estetica-da-miseria/> Acesso em: 30/05/2015.

¹⁶ Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) o mais internacional e o mais nacional cineasta do Brasil foi o fundador da Cinemateca Brasileira em São Paulo. Bacharel em Filosofia pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e Doutor pela Escola de Comunicações e Artes, se tornou um dos principais críticos e teóricos do cinema nacional. In: <http://www.cinemateca.gov.br/pauloemilio/> Acesso em 30/05/2015.

Salles Gomes era filiado ao Partido Comunista e Bernadet se afirma como historiador do cinema.

Mattos (2006) destaca que Jorge Bodanzky decidiu fazer cinema após assistir ao filme *Aruanda*, de Linduarte Noronha¹⁷. Produzido em 1960, o filme retratava um nordeste com problemas sociais, desigualdade e descaso governamental. Mesmo com essa informação, é possível perceber o conjunto de influências iniciais aliadas ao conhecimento técnico adquirido com cineastas documentaristas ou cinemanovistas na formação profissional de Bodanzky.

Após esse contato inicial com o cinema e a decisão de produzir filmes, Bodanzky saiu de São Paulo em direção à Brasília. Em 1963, ingressou no curso de Arquitetura, no qual permaneceu por dois anos. Isso porque a instituição permitia a troca de curso após dois anos e seu interesse era fazer História da Arte. Casou-se com Lena Coelho Santos, professora-assistente de História da Arte. Para Mattos (2006), Bodanzky destaca a importância deste momento em sua produção intelectual:

“Esse período em Brasília foi a minha descoberta do Brasil e da cultura brasileira. Até então, eu tinha certa pretensão intelectual, mas não um sentimento de grupo. Seguia a onda, era de esquerda porque tinha mesmo de ser. Em Brasília, adquiri a visão de mundo que determinou tudo o que eu faria a seguir” (MATTOS, 2006, p.64).

Os contatos obtidos em Brasília auxiliaram na formação política de esquerda do cineasta, principalmente de Paulo Emílio Salles Gomes e Jean Claude Bernadet. De postura militante, tanto as obras de Salles Gomes quanto às obras de Bernadet mostravam um Cinema Novo que crescia e se fortalecia perante as massas e contrariava a ditadura militar. A proximidade de Gomes e Bernadet com o Partido Comunista vieram ao encontro a formação anterior de Bodanzky, que foi amadurecida por estes indivíduos.

Em 1961, Gomes celebra o fato de não ter abandonado o comunismo para entrar no pensamento anticomunista, e salienta que o maior erro do homem seria pensar que o anticomunismo seria melhor que o comunismo¹⁸, revelando sua postura militante de

¹⁷ Considerado como o documentarista precursor do Cinema Novo, com o curta-metragem *Aruanda* (1960). Também foi repórter e crítico do cinema nacional. Para saber mais: BERNARDET, 2003.

¹⁸ GOMES, 1961.

esquerda. Bernadet começa a publicar obras literárias de crítica cinematográfica a partir de 1967.¹⁹ No primeiro ensaio publicado, o autor destaca a influência do Cinema Novo e do Cinema Independente, que crescia gradativamente no Brasil da década de 1960. Vale lembrar que tanto o Cinema Novo quanto o Cinema Independente detinham discurso predominantemente de esquerda.

A crítica ao capitalismo encontra-se diretamente vinculada ao filme *Iracema*, pois a personagem reflete um desenvolvimento social que não chegou até sua região, já que encontra na prostituição sua forma de sustento. De forma direta, a influência do pensamento político atrelado ao cinema perpassa o filme, o que é influência de Gomes e Bernadet.

Apesar de já possuir uma opinião formada sobre a ditadura militar, Bodanzky acreditava que o golpe não duraria muito tempo, e que o exército ficaria ao lado da população. “Em nosso fervor de esquerdistas, não passava pela cabeça estar do lado perdedor. Vivíamos uma utopia e estávamos armados de ilusões para isso”. (MATTOS, 2006, p.67). A decepção, aliada ao medo de ser preso pelos militares, fizeram com que ele se afastasse de Brasília.

Após o golpe, Bodanzky deixou a Universidade e voltou para São Paulo, a fim de trabalhar como fotógrafo no Jornal da Tarde. Também trabalhou como fotógrafo para a Revista Realidade²⁰, experiência que auxiliou na produção de *Iracema*. O filme, em seus aspectos técnicos, apresenta constante proximidade com um jornalismo de denúncia, cuja abordagem é estruturada a partir da experiência de trabalho do cineasta no Jornal da Tarde e na UnB (Universidade de Brasília). Bodanzky posicionava-se claramente contra a ditadura militar, buscando aproximação com o marxismo na UnB.

Esse aspecto jornalístico está implícito na produção de *Iracema*. Nas cenas em que é retratada a violência e a exploração sexual, o posicionamento da câmera confere proximidade com os personagens envolvidos, sem deixar de incorporar os espaços onde os conflitos acontecem. Assim, ao mesmo tempo em que é possível ver *Iracema* em conflito com outros personagens, também se vê crianças, animais domésticos e barracos que confirmam a situação de precariedade financeira dos envolvidos. Por mais que a

¹⁹ BERNARDET, 1967.

²⁰ Revista cujo enfoque era o jornalismo investigativo, mas que, na prática, não se debruçava em torno de questões que confrontassem a ordem social e política instituída pelo governo militar. Para saber mais: BARZOTTO, 1998.

intenção do cineasta fosse de transparecer improviso ao espectador, há closes em *Iracema* cuja justificativa é a demonstração do seu sofrimento em diferentes situações. Esses aspectos são evidenciados para que a crítica pretendida seja ressaltada, o que é comum no jornalismo policial²¹.

Destas influências iniciais, destacadas em autobiografia, há de se verificar que nenhuma recai diretamente sobre *Iracema*. Por mais que houvesse a afirmação do cineasta de que leu teóricos da literatura, assistiu aulas de Paulo Emilio Sales Gomes e Jean Claude Bernadet e extasiou-se com o filme *Aruanda*, estes trabalhos chocam-se indiretamente com o filme em questão. É claro que Bodanzky está munido deste olhar inspirado nas ideias provenientes do pensamento de esquerda quando produz o filme, mas não há inspiração direta destes trabalhos em *Iracema*.

Uma das influências que desembocam diretamente no filme *Iracema* é sua passagem pelo Novo Cinema Alemão, como fotógrafo aprendiz. Em 1966, Bodanzky ganhou uma bolsa de estudos para estudar na Escola Técnica de Fotografia, em Colônia, na Alemanha²². Na mesma cidade, encontrou um jornalista brasileiro chamado Cláudio Prado²³, que o apresentou a Alexander Kluge²⁴, cineasta fundador do Institut für Filmgestaltung, o Instituto de Cinema de Ulm. No local, entrou em contato com os trabalhos de outros cineastas, cuja influência desemboca de maneira direta ou indireta em *Iracema*. A maior parte destes produtores cinematográficos alemães fazia parte do recém-formado Novo Cinema Alemão.

O Novo Cinema Alemão surgiu na década de 1960 como uma resposta ao contexto pós-guerra e os posteriores desdobramentos políticos que viveu a Alemanha na divisão territorial no contexto da Guerra Fria. Verifica-se que, por mais que o cinema novo alemão tenha se desenvolvido de forma tardia em relação a outros países, o processo de produção fílmica foi duradouro e influenciou direta ou indiretamente na produção de outros cineastas ou escolas de cinema ao redor do mundo.

²¹ VIEIRA, 2004.

²² MATTOS, 2006.

²³ Claudio Prado é produtor cultural e teórico da contracultura e da cultura digital. Fez parte nos anos 60 e 70 do movimento hippie e se envolveu com a produção de shows e festivais de música: co-fundou o Festival de Glastonbury e produziu o primeiro Festival de Águas Claras, em 1975, o “woodstock brasileiro”. IN: <http://www.producaocultural.org.br/slider/claudio-prado/> Acesso em: 31/05/2015.

²⁴ Kluge era advogado, cineasta e intelectual ligado ao pensamento da Escola de Frankfurt. Também atuou no cinema independente alemão. A estrutura narrativa dos filmes produzidos por Kluge oscilava entre o documental e o ficcional. Para saber mais: CÂNEPA, 2006.

Entretanto, o Cinema Novo Alemão possui influências de ordem interna e externa. Kohatsu (2013) destaca que o expressionismo alemão influenciou diretamente a estética do cinema, no período entre guerras e após a 2ª Guerra Mundial, e influencia ainda o cinema na Alemanha e em outros lugares do mundo. Por mais que houvesse uma pluralidade temática no cinema expressionista alemão, alguns temas possuíam maior recorrência. Destes, é possível destacar a submissão dos indivíduos a um único líder, o transtorno psicológico dos personagens e a ênfase aos problemas sociais que a Alemanha passava após a derrota para os aliados, assim como a queda do Terceiro Reich e a reestruturação econômica que o país passava desde então.

Dentre as características do Novo Cinema Alemão, Cánepa (2006) destaca a crítica à situação da Alemanha no pós-guerra e a censura aos meios de comunicação, o desprezo pelo cinema nazista, a aproximação de uma postura socialista de se fazer cinema, a preferência por personagens marginalizados, a ausência de um final moral e a proximidade técnica com programas de TV. No entanto, essas características marcam diferentes contextos do Novo Cinema Alemão.

As produções que mais marcaram o Cinema Novo Alemão na década de 1960 estão ligadas ao *Kuratorium junger deutscher Film* (Comitê do Jovem Cinema Alemão), organização fundada por Alexander Kluge para garantir fundos destinados à produção de filmes. Dentre os filmes que seguiram estes moldes, Cánepa (2006) sugere os longas *Despedida de Ontem* (Alexander Kluge, 1966), *O jovem Törless* (Volker Schlöndorff, 1966), *Por que deu a louca no sr. R?* (Fassbinder, 1970), *Os anões também começaram pequenos* (Herzog, 1970), dentre outros.

As situações-problema construídas no roteiro destes filmes eram variadas, mas as temáticas sociais são semelhantes. Personagens que não reconhecem sua identidade, indivíduos que assistem o sofrimento de outrem sem qualquer intervenção, atrocidades cometidas por tédio dos personagens e a impossibilidade de resolução de conflitos sociais são temáticas marcantes nestes filmes. A desorientação de Iracema no ambiente urbano, o sofrimento passado por ela, a mostra de sua invisibilidade social e a impossibilidade de mudança social são traços que aproximam o filme de Bodanzky do Novo Cinema Alemão.

Assim, percebe-se uma semelhança temática de alguns filmes do Cinema Novo Alemão com o filme *Iracema*, de Bodanzky e Senna. Por mais que Brasil e Alemanha

estivessem em contextos sociais diferentes, os processos históricos vivenciados em cada realidade são motores para a produção de filmes cuja identidade do personagem é de desencontro²⁵. Porém, para notar pontos de semelhança entre a produção fílmica *Iracema* com o Cinema Novo Alemão, cabe uma reflexão individual de cineastas que conviveram diretamente com Jorge Bodanzky, bem como as características do Novo Cinema Alemão que incorporam nesta produção de Bodanzky.

Conforme cita Gonçalves (2013), há características que aproximam o Novo Cinema Alemão da produção de Jorge Bodanzky. Destas, destaca-se a escolha estilística pela câmera móvel, o apreço por cenários interioranos, a preocupação em retratar problemáticas presente no mundo real sob o olhar ficcional-documental e os resultados negativos da mudança espacial de seus personagens. Ainda é recorrente em ambos o conflito interno dos personagens, a atenção ao subjetivo, as denúncias de problemas sociais e o maior aparecimento de personagens oprimidos da sociedade alemã (caso do Cinema Alemão) e brasileira (caso da produção de Bodanzky).

Kohatsu (2013) ressalta que, “para além da dimensão subjetiva, a análise dos filmes permite, também, problematizar o estranhamento provocado pela realidade objetiva e material condicionada pelo modo de produção capitalista, que produz a alienação e estranhamento, conforme Marx” (KOHATSU, 2013, p.104). Assim, o cinema novo alemão visava estabelecer uma condição de problematização da sociedade capitalista em seu aspecto excludente, o que o situa na mesma linha de pensamento do cinema de Jorge Bodanzky.

Além disso, a utilização do gênero híbrido também é recorrente no cinema expressionista²⁶ e Cinema Novo Alemão²⁷, pois a ficção documental perpassa o gênero fílmico do Cinema Novo Alemão e, posteriormente, no trabalho de Bodanzky. Dentre

²⁵ Enquanto a Alemanha encontrava-se dividida entre o sistema capitalista e o sistema socialista soviético, o Brasil vivia sob a ditadura militar. Ambos estavam ligados a processos históricos e políticos decorrentes da Guerra Fria e a censura aos meios de comunicação dificultava a produção cinematográfica nos dois países. Para saber mais: CÁNEPA, Laura Loguerio. Cinema novo alemão. **Coleção Campo Imagético**, p. 311, 2006.

²⁶ Movimento artístico alemão que se evidenciou entre a década de 1910 e a década 1930, cuja característica de maior expressão é a mescla entre o ficcional e o real, por meio do uso do simbólico. É a primeira vez, na Alemanha, que o cinema se utiliza de focalizações próximas da câmera nos atores. Esse ato causou um choque inicial no espectador, pois alguns questionavam se o ator estaria mutilado, dada a sua exposição parcial perante a lente. Uma das marcas do cinema expressionista, nesse aspecto, é *Frankenstein* (1910), de J. Searle Dawley. IN: CÁNEPA, 2006.

²⁷ Há um tópico, neste capítulo, direcionado para o Novo Cinema Alemão, suas características, trajetória dos cineastas e obras fílmicas de destaque. Desse modo, serão esclarecidos os aspectos técnicos de Fassbinder, Wenders, Herzog e Kluge.

os filmes que possuem gênero híbrido no cinema expressionista alemão, é possível citar *Der Student Von Prag*, 1913, dirigido por Paul Wegener²⁸. No Cinema Novo Alemão, cineastas como Werner Herzog e Wim Wenders oscilavam entre um cinema de ficção com fundo documental e um cinema eminentemente documental. O filme *Alice nas Cidades* (Wenders, 1974) é um exemplo de gênero ficcional com fundo documental.

Outro foco de influência do Cinema Novo Alemão que impacta a produção de Jorge Bodanzky é a Nouvelle Vague²⁹. Marie (2003) salienta que a Nouvelle Vague, assim como o Cinema Novo Alemão, surgiu no pós-guerra e angariou um número quantitativo e qualitativo de cineastas franceses. A Nouvelle Vague representou um movimento cujas características eram de produções rápidas, com equipes modestas numericamente e atores pouco conhecidos midiaticamente. Além disso, “ela marca o triunfo do filme mais barato (de duas a cinco vezes inferior ao preço médio do longa-metragem comercial da época), então extensivamente beneficiado por seus promotores” (MARIE, 2003, p.176).

Essas características partem de uma crítica ao cinema francês da década de 1930, pois neste as equipes de produção eram numerosas, se buscavam os atores famosos do teatro ou do próprio cinema, e as produções eram rebuscadas de técnica e montagem, o que as tornava demoradas e onerosas.

Além disso, a linguagem documental também perpassou o pensamento e a ação de cineastas do cinema francês. Um exemplo disso é o filme *Les Dernieres Vacances* (1953), de Roger Leenhardt³⁰, que narra uma autobiografia. Por mais que houvesse elementos ficcionais, o filme busca dialogar com um relato de vida, o que o coloca em diálogo com o documental. Reforça-se a isso o fato de o cineasta utilizar uma câmera em constante movimento, com personagens que transitam pela região sul da França.

Iracema também narra uma biografia, pois foca-se na narrativa de vida de uma prostituta adolescente em uma cidade que crescia cada vez mais sob o ritmo da construção da rodovia Transamazônica. Assim, as influências da Nouvelle Vague sobre

²⁸ Diretor, roteirista, ator e um dos principais precursores do cinema expressionista alemão. IN: CÁNEPA, 2006.

²⁹ Fenômeno cinematográfico francês que surgiu em 1959, como uma reação ao cinema tradicional francês do pós-guerra. Na década de 1960, essa nova forma de se fazer cinema adquiriu adeptos, ideias, autores e orçamentos reduzidos, que ainda hoje é referência para o cinema contemporâneo em todo o mundo. IN: MARIE, 2003.

³⁰ Roger Leenhardt foi ator, diretor, produtor e teórico do cinema francês. Dirigiu ficções e documentários, assim como também atuou na mescla indireta entre os gêneros. Foi um dos principais expoentes da Nouvelle Vague. Para saber mais sobre Leenhardt e a Nouvelle Vague: MARIE, 2003.

as produções do Novo Cinema Alemão estão indiretamente vinculadas à produção de Bodanzky.

Também verifica-se que as características de produção da Nouvelle Vague perpassam o Novo Cinema Alemão, principalmente no que se refere às técnicas de produção. Essas influências reforçam o caráter de criticidade e de mobilidade do Novo Cinema Alemão, assim como a possibilidade de articulação de um gênero híbrido, que se utiliza do ficcional e do documental, gênero utilizado em *Iracema*.

A utilização da câmera móvel, do som ambiente, de equipes numericamente pequenas e de uso do plano-sequência, são técnicas que Bodanzky empresta do Novo Cinema Alemão. Este, por sua vez, possui influência técnica da Nouvelle Vague. Aqui, o Cinema Novo Alemão age como um intermediário dessa relação, já que a Nouvelle Vague influencia os cineastas do movimento. Por sua vez, estes cineastas influenciam a produção de Bodanzky.

A organização do Cinema Novo Alemão se dá a partir de discussões e produções oriundas do Institut für Filmgestaltung, instituto de cinema que ficava em Ulm, na parte ocidental do país, cuja coordenação estava sob responsabilidade de Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Werner Herzog e Wim Wenders. Bodanzky possuía contato direto com o Novo Cinema Alemão, o que fez com que a produção de *Iracema* esteja vinculada ao trabalho destes cineastas, direta ou indiretamente.

Motivado pela criação de um cinema nacional que fosse cultural e economicamente viável, o Novo Cinema Alemão renovou a sétima arte na Alemanha pós-guerra e refletiu sobre a complexa situação do país naquele momento. Ao lado de Alexander Kluge, Werner Herzog e Wim Wenders, o cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder foi um de seus artistas mais representativos. (PINTO, 2011, p.444)

Para o autor, Rainer Werner Fassbinder abordava o sofrimento de minorias na Alemanha da década de 1960. O cineasta alemão produzia filmes cuja temática, em geral, mostrava sensibilidades como o medo, a solidão, o amor não correspondido ou o amor homossexual. Também buscava imprimir uma personalidade ativa e militante aos papéis femininos dos filmes que produzia ou dirigia. Além disso, retratou os conflitos entre burguesia e proletariado em diversas regiões da Alemanha.

Fassbinder conferiu atenção especial ao corpo em alguns de seus filmes. O filme *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972) é um exemplo das características do cinema de autoria herdado da Nouvelle Vague e as representações corporais dos personagens oscilam entre o cinema e o teatro. Em outras palavras, Fassbinder “dirigia montagens teatrais como se fosse cinema e em seguida realizava o filme como se fosse teatro” (TÖTEBERG, 1988, p. 11). O filme conta a narrativa de Petra, estilista de moda que se apaixona por uma de suas modelos, Karin. Após viverem juntas, acontece a separação do casal e o fim do relacionamento, em virtude do preconceito de outros personagens. No fim, Petra supera as barreiras emocionais do término com Karin.

Pinto (2011) enfatiza que Fassbinder mostrava um cinema capaz de espelhar diferentes sociedades e culturas, utilizando-se do amor homossexual, de conflitos internos dos personagens e da superação das dificuldades. Também mostra que é possível fazer um cinema de autoria alemão, a partir das influências da Nouvelle Vague.

Nesta escola francesa de cinema, o produtor do filme elaborava sua mídia como uma obra de arte, cujas características ligavam o material ao seu realizador. No filme *Iracema*, há atenção de Bodanzky em evidenciar um cinema de autoria que se ligasse ao pensamento de esquerda do cineasta, que se posicionava contra a ditadura militar. A figura de Tião Brasil Grande é irônica e provocativa, mostrando a intenção do cineasta em trazer um personagem que instigasse a crítica e provocasse reflexões de ordem social ao espectador. Ao conversar com outros caminhoneiros, madeireiros, frentistas e prostitutas, o caminhoneiro gaúcho apresenta teor provocativo que os faz exprimirem denúncias sociais. Estes indivíduos não eram atores e sua ação era depoente.

Assim, a partir da representação de um local em que se transporta madeira ilegal, se queima a floresta amazônica, se alicia menores para a prostituição a partir de sujeitos considerados “marginais”, Bodanzky se aproxima de um cinema que dá ênfase ao perfil marginal, que dialoga com o cinema-verdade e produz um “efeito de real”, na medida em que constrói planos sem utilizar-se da montagem, conforme destaca Xavier (2004). Personagens marginalizados também aparecem em filmes Fassbinder, como *O Comerciante das Quatro Estações* (1971) e *Viagem à felicidade de Mamãe Küster* (1974), conforme salienta Gonçalves (2013). Aliás, é válido considerar que o efeito de real encontra-se na intenção do cineasta, visto que o filme é uma fonte histórica e, necessariamente, deve ser visto a partir de sua ficcionalidade.

Xavier (1996) comenta que Fassbinder consegue efetuar habilidosa transposição de técnicas do teatro para o cinema, e vice-versa. Em outro trabalho, Xavier (2004) afirma que, em *Iracema*, Bodanzky utiliza-se da encenação livre sem estipular aos atores o momento em que a cena começava. Havia uma troca de olhares entre o técnico de som e os operadores de câmera, e a cena era gravada. Assim, a proximidade entre o cinema de Bodanzky e o cinema de Fassbinder reside no cinema de autoria, no uso de técnicas do teatro e na escolha de uma personagem marginalizada, incompreendida pela sociedade da qual faz parte, e confusa com sua própria identidade.

Outro cineasta com quem Bodanzky dialoga é Werner Herzog.

Desenvolvi um argumento que tampouco se concluía. Mal comparando, era como em certos filmes de Werner Herzog, onde o mais importante não é chegar, mas o esforço empreendido. Na verdade, eu gosto de chegar e concluir alguma coisa. Mas aqui o ponto de chegada era transmitir a sensação que o livro passa. Há nisso alguma semelhança com o fato de navegar dias e dias num barco na Amazônia, ou voar num avião pequeno sem a certeza de se atingir o lugar pretendido. Trata-se de perder-se e encontrar, no próprio trajeto, o sentido da viagem. (MATTOS, 2006, p.305)

Segundo Nagib e Bernadet (1991), Herzog não se considerava membro do Cinema Novo Alemão, mas simpatizante do movimento. Possuía características que o ligavam ao movimento, das quais se destaca a rusticidade de produção, o apreço pela denúncia a problemas sociais e o uso geral de cenários ao ar livre.

Outra característica do trabalho de Herzog que desemboca na produção de Bodanzky é a busca pelo novo. Nenhuma outra produção cinematográfica nacional havia representado a mulher cabocla de forma problematizada³¹. A mescla de ficção e documentário também era novidade no Brasil. Bodanzky se apropria dessa hibridização de gênero para dar características únicas às suas obras. É o caso respectivo de *Fata Morgana* e *Iracema: uma transa amazônica*. Na visão de Bodanzky, Herzog era alguém que encontrava o sentido do filme no decorrer da filmagem, admirando com tal sensibilidade.

³¹ Apresentando a mulher cabocla no centro da narrativa, apenas um filme foi produzido antes da obra *Iracema: uma transa amazônica*. Foi *Cabocla Bonita* (Leo Marten, 1935). Porém, o filme trata de uma representação europeizada da mulher cabocla, versão romantizada que seria adaptada, 45 anos depois, para a telenovela *Cabocla* (1979), exibida pela Rede Globo de Televisão.

Para Nagib e Bernadet (1991) Werner Herzog buscava evidenciar o aspecto emocional dos seus personagens. A exploração dos conflitos humanos em torno dos mesmos interesses, sobretudo, financeiros, e a utilização do gênero histórico para contextualizar esses conflitos é uma das marcas filmicas visíveis em Herzog. Os filmes *Aguirre, der Zorn Gottes* (*Aguirre, a cólera dos deuses*, 1972) e *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*O Enigma de Kaspar Hauser*, 1974) tratam, respectivamente, dos problemas retratados acima. Enquanto no primeiro filme o ambiente é a Amazônia do século XV e os conflitos humanos na busca por ouro, no segundo o cenário é a Alemanha do início do século XIX e a integração do indivíduo à sociedade. No entanto, Bodanzky tenta apontar aproximações e afastamentos com Herzog:

Mal comparando, era como em certos filmes de Werner Herzog, onde o mais importante não é chegar, mas o esforço empreendido. [...]Herzog sempre escolhe uma coisa impossível, seja uma montanha a ultrapassar ou uma floresta a transpor. Eu, ao contrário, não faço cinema para vencer um desafio nem para provar nada a ninguém. Meus personagens não são heróis nem semideuses. São pessoas comuns, em última análise. (MATTOS, 2006, p.304-305)

Jorge Bodanzky também se utiliza da perspectiva do conflito humano e de espaços longínquos para exploração de tal conflito. Mas ressalta que os personagens retratados são diferentes. Herzog buscava produzir filmes cujas propostas consistiam em transpor barreiras naturais para chegar a um objetivo. Bodanzky e Senna também se utilizam da natureza, mas a partir de um viés de denúncia da devastação feita pelo homem.

O filme *Iracema* é ambientado no interior do Pará e destaca conflitos por terra, por áreas de influência e por madeira. Em uma das cenas do filme, a amiga de Iracema manifesta desejo de ir a São Paulo tentar melhorar de vida. Iracema não queria ir para a capital paulista, mas recebe de Tião a oportunidade de ir até lá.

Porém, assim como há semelhanças entre os dois cineastas, também há diferenças: “Herzog sempre escolhe uma coisa impossível, seja uma montanha a ultrapassar ou uma floresta a transpor. Eu, ao contrário, não faço cinema para vencer um desafio, nem para provar nada a ninguém. Meus personagens não são heróis nem semideuses” (MATTOS, 2006, p.344). A marginalidade dos personagens caracteriza a

produção de Jorge Bodanzky, comprovando as diferenças temáticas e de perfis nos personagens.

Aliás, a migração para diferentes localidades em busca de melhoria de vida é também vista na produção de Fassbinder. No filme *Katzelmacher* (1969), um imigrante grego desloca-se para a Alemanha Ocidental a fim de trabalhar, enfrentando problemas de aceitação dos vizinhos alemães. No filme, o cineasta alemão apresenta um pensamento político de esquerda, enfatizado nas dificuldades de sociabilização na Alemanha Ocidental. *Iracema* mostra esse processo de exclusão, evidenciado na representação de grupos populacionais que vivem em um espaço de desenvolvimento econômico, mas que não experimentam os benefícios desse desenvolvimento.

Outro indivíduo que influenciou diretamente a trajetória de Jorge Bodanzky na produção de *Iracema: uma transa amazônica* é Wim Wenders. Segundo Buchka e Nagib (1987), Wim Wenders era cineasta, fotógrafo e crítico cinematográfico. Nos seus filmes, é possível perceber o uso da violência corporal, moral, sexual e tom denunciativo que se apresenta na retratação dessa forma de agressão.

Wenders era simpatizante do cinema *road movie* americano e utilizou-se deste estilo de produção para enfatizar o relacionamento humano. Para Wannmacher (2008) o trabalho de Wenders era “percorrer a estrada com a liberdade e a ousadia que pretende descobrir o fazer cinematográfico, rompendo fronteiras culturais, pensando linguagens diversas” (WANNMACHER, 2008, p.1). Essa característica de produção pode ser vista no filme de Jorge Bodanzky: uma adolescente cabocla e um caminhoneiro gaúcho se encontram e percorrem uma mesma estrada, experimentando problemas sociais diversos.

Iracema e *Terceiro Milênio*, que estão entre os melhores e mais conhecidos trabalhos, são *road movies* – ou *river movies* – que se produzem e se explicam pelo percurso que fazem seus personagens. O primeiro, semificcional, narra a convivência de um caminhoneiro e uma jovem prostituta ao longo da Transamazônica em construção. O segundo, documental, mostra a viagem eleitoral de um senador pelos confins do Alto Solimões. (MATTOS, 2006, p. 18).

A ligação do ficcional com o documental também é significativa na cinematografia de Wenders. Em filmes como *Summer in the city* (Verão na Cidade,

1970) e *Alice in den Städten* (Alice nas Cidades, 1972), há uma busca de Wenders em relacionar a situação inicial a um gênero fílmico, construir o roteiro no espaço de ação determinado pela situação inicial e, por fim, ligar o ficcional ao espaço real e estabelecer o enlace que dá singularidade aos filmes.

Além disso, Wenders também busca imprimir um senso de solidão em seus personagens em filmes como *Alice in den Städten* (Alice nas Cidades, 1972), como se a sociedade não olhasse para eles ou não se atentasse para os problemas que passavam. Esse aspecto é percebido no filme *Iracema* em diversas cenas. Dentre estas, é possível citar o momento em que a menina cabocla dança em uma boate às margens da rodovia Transamazônica. No local, há um comunicado que proibia a entrada de menores no estabelecimento. Porém, mesmo com o aviso e a presença de militares ali, a adolescente continua se prostituindo, o que demonstra uma relação de invisibilidade do indivíduo na sociedade, uma das marcas do trabalho de Wenders³².

Por fim, outro cineasta que influenciou no filme *Iracema* foi Alexander Kluge.

Éramos apenas 11 alunos e tínhamos poucos professores fixos. Não havia situações de aula expositiva convencional, mas discussões, trabalhos e convivência quase permanente. Com o Kluge, por exemplo, nos relacionávamos na base do desafio e do debate acalorado. Ele tinha acabado de fazer *Despedida de Ontem* (Abschied von gestern), 66, que ainda iria projetá-lo internacionalmente. (MATTOS, 2006, p.77)

Kluge foi professor de Bodanzky no Instituto de Cinema de Ulm, o que confere influência do cineasta alemão. Conhecido por alguns teóricos, como Cánepa (2006), por ser o fundador do Cinema Novo Alemão, Kluge era advogado, cineasta e intelectual ligado ao pensamento da Escola de Frankfurt. Também atuou no cinema independente alemão. A estrutura narrativa dos filmes produzidos por Kluge oscilava entre o documental e o ficcional, o que também o aproxima do gênero fílmico de *Iracema*.

Segundo Loureiro (2006), a aproximação do cineasta alemão com o gosto e posterior produção de filmes se dá, para o autor, após contato com o filósofo alemão Theodor Adorno e a Escola de Frankfurt. A relação entre educação e cinema é recorrente no cinema de Kluge, o que é perceptível na maioria dos seus filmes. “Contudo, esse caráter educativo aqui aparece essencialmente como um processo de

³² Dados obtidos a partir de entrevista feita via Skype, em Março de 2015.

abalo dos sentidos, cujo esquema de percepção é de antemão formado pela indústria cultural” (LOUREIRO, 2006, p.182).

O filme *Iracema* transparece ao espectador a intenção de educar a partir do abalo de sentido, até porque o foco de denúncia que Bodanzky pretende expor só tem sentido a partir do momento que há um espectador para ver tais críticas. Porém, a liberação acontece somente a partir de 1981. Nesse momento, as críticas enfatizadas já não faziam parte do contexto e o filme não adquiriu a popularidade pretendida pelos cineastas.

Além do alinhamento entre educação e denúncia, os filmes de Kluge não possuíam final moral. No filme *Abschied von Gestern* (Despedida de Ontem, 1966), uma judia se muda da Alemanha Oriental para a Ocidental em busca de um novo local para recomeçar a vida. No filme, a personagem não consegue solucionar os seus problemas e ainda passa a adquirir outros no novo local, assim como ocorre no filme *Iracema*³³.

Outra característica dos filmes de Alexander Kluge que aparece na obra fílmica de Bodanzky é a importância dada ao espectador e à sua interpretação sobre o sentido narrativo do filme. Para gerar variedade interpretativa, o uso do corte e da sobreposição é constante. O filme *Despedida de Ontem* (1966), por exemplo, utiliza-se do corte para dar um panorama geral da Alemanha Ocidental. A sobreposição de cortes não cria um sentido narrativo, mas possibilita ao espectador efetuar suas próprias interpretações, dando sentidos diferentes à mesma obra.

O cineasta Jorge Bodanzky, através do filme *Iracema*, se utiliza da estética promovida por Kluge. O filme possui uma “espinha” narrativa, uma base de orientação geral do espectador. No entanto, Bodanzky não deixa claro ao espectador de onde a adolescente vem, se os adultos que estão com ela no barco são seus pais ou estranhos que lhe deram carona, nem mesmo quando a personagem começa a prostituir-se ou a passagem de tempo e espaço.

Desse modo, é possível perceber que os cineastas do Novo Cinema Alemão possuíam suas especificidades, mas estavam ligados no intento de mostrar uma Alemanha cujos problemas sociais ressaltavam a partir de grupos marginalizados que não conseguiam se firmar nos locais que se destinavam. Outro ponto que une estes cineastas é a utilização de narrativas ficcionais para fins documentais.

³³ CÁNEPA, Laura Loguerio. Cinema novo alemão. **Coleção Campo Imagético**, p. 311, 2006.

O espaço de atuação de Kluge e de Fassbinder, por exemplo, é a Alemanha do pós-guerra, com seus problemas políticos, econômicos e sociais. Kluge e Fassbinder lançam olhares fílmicos sob personagens excluídos, marginalizados e que não conseguem melhorar a própria condição social de vida. Wenders aproxima-se destes autores por explorar as relações de violência que podem ser geradas na ausência de resolução dos problemas que passa o país. Herzog trabalha na perspectiva do “novo”, aproximando-se do gênero fílmico para poder explorar seus roteiros e personagens.

Aliás, mesmo cineastas fora do Novo Cinema Alemão possuíam algumas características de produção semelhantes. É o caso de Wolf Gauer. Em 1971, Bodanzky conheceu Wolf Gauer, cineasta alemão com a qual se associou para fundar a Stop Film, empresa cujo financiamento está vinculado com as produções de *Iracema: uma transa amazônica* e *Os Mucker*. Wolf Gauer e Jorge Bodanzky evidenciam linhas semelhantes de produção fílmica: os dois cineastas criticam as relações de dependência econômica existentes entre a sociedade e o Estado, e ambos estão situados em um cinema independente.

Em 1979, Wolf Gauer e Jorge Bodanzky produziram o curta-metragem *Jari*, documentário que retratava a exploração da floresta amazônica pela empresa que leva o nome do filme, cuja liderança estava nas mãos do milionário norte-americano Daniel Keith Ludwig. Gauer e Bodanzky também trabalharam juntos no documentário *O Terceiro Milênio* (1982), cuja temática girava em torno de um candidato ao governo do Estado do Amazonas que buscava angariar votos nas comunidades do interior do Estado.

Sobre as relações entre os trabalhos dos dois cineastas, Araújo (2010) salienta que ambos se inserem na marginalidade do cinema, não se ligando à estética do Cinema Novo, mas desempenhando trabalhos que dialogam na mesma perspectiva crítica e reflexiva do Cinema Novo Alemão. Assim, é possível perceber que o Novo Cinema Alemão excede o espaço restrito de Ulm e passa a influenciar cineastas alemães de outras regiões do país.

Além dos aspectos técnicos de produção fílmica, os cineastas do Cinema Novo Alemão começaram a construir parcerias com canais de televisão, pois acreditavam que o alcance ao público seria maior se os filmes adquirissem formato televisivo direto ou serial. Para Cánepa (2006),

Mas o grande impacto do cinema alemão a partir da metade da década de 1970 não se deveu apenas à inventividade de seus diretores, mas sobretudo às parcerias estabelecidas com os canais de televisão. Para entender o papel da televisão em relação ao Cinema Novo alemão, é preciso conhecer aspectos específicos da estrutura interna da TV naquele país: um monopólio estatal, regionalizado e dividido em administrações separadas, cujos canais se alimentavam de produções independentes e de coproduções (CÁNEPA, 2006, p- 32)

Utilizando-se do monopólio estatal no uso da mídia televisiva, os cineastas vendiam material produzido de maneira independente a canais de TV que necessitavam de produções para aumentar a sua programação. O que acontecia nesse processo era de ganho duplo, pois o cineasta era remunerado e incentivado a produzir mais e os canais de televisão aumentavam a grade de sua programação, caso a produção fosse aprovada pela emissora.

Desse modo, o Cinema Novo Alemão se popularizou no país, o que fez com que a produção fílmica aumentasse significativamente. “A parceria com a televisão foi também um grande incentivo à produção de documentários, que já acompanhava os cineastas desde a época do jovem cinema alemão” (CÁNEPA, 2006, p.322). Nesse sentido, percebe-se que o Novo Cinema Alemão foi impulsionado pelo enlace contratual com a televisão e, por meio dela, conseguiu levar o documentário e a ficção documental para um público maior. Essa parceria é importante na produção de *Iracema*, pois mesmo que o filme fosse censurado no Brasil, havia a possibilidade de rodá-lo na Alemanha, garantindo lucros para Bodanzky e Senna.

As influências da vivência na Alemanha (1965-1967) são trazidas por Bodanzky ao Brasil. Em 1968, foi convidado por Antônio Carlos de Fontoura³⁴ a trabalhar como diretor de fotografia no filme *O Profeta da Fome* (1968). O filme também se destaca

³⁴ Diretor, produtor e roteirista, estreou na direção de longas-metragens com *Copacabana me engana* (1968), vencedor do prêmio de melhor roteiro no Festival de Brasília. Foi crítico de cinema do Diário Carioca, roteirizou e dirigiu curtas-metragens. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-produtor-roteirista/antonio-carlos-da-fontoura>
Acesso em: 31/05/2015.

por ser uma produção que mesclava a equipe da chamada Boca do Lixo³⁵ com professores da ECA-USP.

Em seguida, Bodanzky filmou, com José Agrippino de Paula³⁶, a narrativa fílmica “*Hitler: III Mundo*”. O filme mistura política, sexo, violência e referências místicas. Além disso, o cineasta situa Agrippino como membro da contracultura paulista, assim como sua residência era ponto de encontro de indivíduos contrários ao regime militar, na maioria cineastas.

As pessoas se sentavam por ali, consumiam suas drogas e “viajavam” assistindo a filmes super-oito ao som de músicas do Pink Floyd. Fosse nas atitudes mais anticonvencionais, fosse no intenso debate cultural que fomentava, o Agrippino fez a cabeça de toda uma geração naquele momento em São Paulo, inclusive a minha. (MATTOS, 2006, p.105)

Ao retornar ao Brasil, Bodanzky dá continuidade ao trabalho de fotógrafo, mas amplia seu trabalho ao redirecionar o aprendizado obtido em Ulm para a filmagem. Mesmo que as realidades sociais da Alemanha e do Brasil fossem diferentes, o interesse pela crítica política, denúncia social e personagens marginalizados continuou a permear a trajetória de Bodanzky. Porém, estes trabalhos são complementos da experiência pessoal e profissional do cineasta, não interferindo diretamente na produção de *Iracema*.

Além de filmar, Bodanzky continuava fotografando, o que rendeu o convite para trabalhar na *Revista Realidade*.

³⁵ Na Rua do Triunfo e suas adjacentes próximas, bairro da Luz, em São Paulo, instalaram-se três empresas de produção fílmica: a Metro, a Paramount e a Fox. Este local é denominado ‘Boca do Lixo’ por abarcar produções de baixo orçamento, voltadas para explicitação da sexualidade a partir da construção de roteiros simples: estas produções evidenciavam o gênero dramático ou a comédia, de forma a explorar o nu feminino. Para expandir os conhecimentos no assunto: FREITAS, 2013.

³⁶ José Agrippino de Paula foi escritor, roteirista e diretor de filmes nacionais. Produzia filmes épicos, cuja entonação máxima era exprimir dor e desconforto físico e psicológico no personagem e, consecutivamente, no espectador. Seus roteiros causavam choque, porque mesclavam o tradicional com o moderno. Em seu livro, *Panamerica*, narra a aventura de um cineasta disposto a filmar uma versão do relato bíblico com personagens representando Marilyn Monroe, John Wayne, Burt Lancaster, Marlon Brando, Cary Grant, Cassius Clay e o jogador de beisebol Joe Di Maggio. Para saber mais: MEIRELLES, 2009.

1.1.1. A Revista Realidade

Bodanzky também trabalhou como fotógrafo *free lance* na *Revista Realidade*, entre fins da década de 1960 e início da década de 1970, experiência que o levou a conhecer alguns problemas da região amazônica e o auxiliou a perceber as aproximações do filme com o televisivo. Portanto, é importante lançar um olhar sobre seu trabalho na revista, já que a obra *Iracema* surge a partir do conhecimento destes problemas.

A revista era produzida e distribuída pela Editora Abril e teve circulação nacional do ano de 1966 até 1976. No entanto, a produção da revista se divide: entre 1966 e 1968, os conteúdos publicados eram libertários, com postura política de esquerda e com matérias baseadas em pesquisas acadêmicas de diversas áreas. Quando o AI-5 é instituído, a Revista passa a se adequar às formas consideradas pelo regime militar como “aceitáveis” de publicação.

Barzotto (1998) destaca que a revista Realidade era um dos mecanismos midiáticos de divulgação do projeto de modernização nacional que passava a região norte do país. A revista exaltava as ações políticas do governo Médici e destacava as vantagens que o país teria com a construção da Transamazônica. Tratava do desmatamento como uma forma de geração de empregos e, quando fazia reportagens a respeito da população local, era para enfatizar a melhoria de condições de vida que a rodovia proporcionava às pessoas. Nas imagens abaixo, esse discurso de progresso é apresentado. Ambas foram publicadas no ano de 1972:



Figura 1: Revista Realidade. Edição especial sobre a Amazônia, n. 77, pp.32-38.
Fonte: <http://realidade-revista.blogspot.com.br/>

Na primeira imagem, o discurso é de promoção do desenvolvimento econômico da região, visto que a madeira é considerada “o melhor negócio do momento”. A segunda imagem possui uma frase central que poderia gerar interpretação contrária à primeira, visto que a expressão “O Banco do Brasil nunca acreditou em inferno” poderia representar a degradação da floresta ou o perigo que fauna e flora da região poderia trazer às pessoas. Porém, a revista frisa o segundo aspecto, tratando a ocupação humana e o desmatamento como fatores positivos para o desenvolvimento da região.

No que se refere à população, Barzotto (1998) destaca que a revista possuía diversas reportagens, matérias informativas e jornalísticas com comunidades ribeirinhas ou grupos indígenas no norte do país. Entretanto, por mais que os editoriais na revista buscassem discursar sobre o caráter integrador do projeto de modernização da região, na prática, ocorria a exclusão destes sujeitos e grupos. “O projeto de modernização é excludente, não comporta toda a população do país, ele é reservado principalmente a investidores, empresários, pessoas bem posicionadas em suas instituições”. (BARZOTTO, 1998, p.208).

Como fotógrafo free lance, trabalhei nessa época para as revistas Íris e Realidade. Esta última vivia sua época de ouro e era um privilégio participar disso. Durante mais de um ano, viajei com frequência e fiz reportagens muito interessantes sobre, por exemplo, o beato Frei Damião ou certa desova de dinheiro falso na estrada Belém-Brasília,

tema que indiretamente iria desaguar no *Iracema*. Cabiam a mim pautas geralmente ligadas a comportamento, viagens e aventura. (MATTOS, 2006, p.111).

A reportagem mencionada trata de um jornalismo investigativo que avaliava as atitudes de um beato acusado de utilizar dinheiro falso na região. Dessa maneira, as experiências vividas por Bodanzky na revista *Realidade* solidificam a ideia de filmar os problemas da região, denunciando-os ao espectador.

Por mais que Bodanzky possuísse ideias e práticas voltadas para a defesa dos interesses da esquerda, a Revista lhe garantia trabalho, visibilidade e possibilidade de conhecer novas realidades sociais. Por mais que a *Revista Realidade* não criticasse as atitudes tomadas pelo presidente Emílio Garrastazu Médici e os projetos desenvolvidos na região norte, o trabalho como fotógrafo auxiliou Jorge Bodanzky a conhecer as margens da rodovia Transamazônica e os grupos populacionais que por ela transitavam, como as prostitutas e os caminhoneiros.

Eu viajei várias vezes para a Amazônia. Foi observando a movimentação na beira da estrada que surgiu a idéia de mostrar o que acontecia em torno da Transamazônica por meio de dois personagens: uma prostituta e um motorista de caminhão. Eu trabalhava muito como câmera para correspondentes da TV alemã na América Latina e apresentei o argumento do filme para uma emissora de lá. Eles gostaram do projeto e resolveram financiá-lo³⁷.

Desse modo, percebe-se que Bodanzky trabalhou para uma revista que fazia propaganda do regime militar. A partir do trabalho, o cineasta teve oportunidade de se deparar com os problemas que seriam mais tarde vislumbrados no filme *Iracema*. Além disso, o conhecimento acerca da geografia e da população da região amazônica é aprofundado nesse momento, o que permite traçar roteiros, possibilidades e enredos de maneira mais facilitada.

Na revista, Bodanzky adquire contato com a floresta amazônica e, através da parceria com Stop Filmes, consegue efetuar a ligação necessária para construir a ideia de filmar na floresta e nas cidades em seu entorno. Dois anos antes da filmagem de

³⁷ Entrevista concedida a Ana Paula Conde para a Revista Trópico. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1688,2.shl>

Iracema, Bodanzky acompanha Werner Herzog pela região³⁸, quando este chega ao Brasil para filmar *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (1972). Araújo (2010) reitera que filmar neste espaço não era muito comum até o período. A região ficava distante dos centros urbanos, com pouco contingente populacional e uma floresta cercada pelo desconhecido, tanto no que se refere à fauna e flora quanto aos grupos humanos que ali viviam³⁹. Ao acompanhar Herzog, Bodanzky pode ter firmado o interesse em filmar na região.

O filme *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (1972) trata de uma expedição espanhola à Amazônia em busca do Eldorado. Em linhas gerais, Herzog problematiza as ambições humanas em tono do lucro. Assim, faz uma crítica ao capitalismo comercial e à obsessão pela riqueza. Por mais que as temáticas de Bodanzky e Herzog sejam diferentes, há implícito em ambos os filmes a busca pela riqueza e a sobreposição dos valores financeiros aos humanos.

Enquanto o filme de Herzog é produzido a partir de relatos de viajantes e colonizadores espanhóis dos séculos XVI e XVII, o filme *Iracema* surgiu da observação de Bodanzky a um posto de gasolina às margens da Transamazônica, enquanto esperava um repórter da revista Realidade. Ali, ele viu um trânsito intenso de prostitutas adolescentes (12 e 13 anos) e caminhoneiros⁴⁰. O problema que Bodanzky viu não era novidade na região. “A estrada ainda era de terra e as “Iracemas” e “Tiões” estavam todos ali: meninas caboclas de 12 ou 13 anos divertindo homenzarrões de todo o Brasil por alguns trocados. Saí do lugar com a decisão de levar aquela história inédita para o cinema”. (MATTOS, 2006, p.159)

Souza (2014) argumenta que a prostituição aumentava e com ela, a propagação de doenças sexualmente transmissíveis. A pobreza e falta de oportunidade de emprego também fazia com que muitas meninas ingressassem na profissão. Portanto, o que Bodanzky vê na rodovia é uma oportunidade de lançar olhar cinematográfico para a história dessas meninas, seus sofrimentos, sonhos, sensibilidades.

³⁸ Para saber mais acerca da vinda de Herzog ao Brasil: SORANZ, 2007.

³⁹ Antes do docudrama *Iracema: uma transa amazônica*, Gláuber Rocha produziu *Amazonas*, em 1966. Entretanto, o documentário trata das desigualdades geográficas da floresta.

⁴⁰ Informações presentes em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/10/05/interna_diversao_arte,450450/cineasta-jorge-bodanzky-destaca-a-contemporaneidade-do-longa-i-iracema-i.shtml Acesso em: 03/04/2015.

1.2. JEAN ROUCH E JOHN NICHOLAS CASSAVETES: OUTRAS INFLUÊNCIAS DE BODANZKY

O olhar crítico ativista do cineasta é embasado nas influências dentro e fora do Novo Cinema Alemão. Dentre estes, destaca-se o cineasta e etnólogo francês Jean Rouch e o cineasta norte-americano John Nicholas Cassavetes. Bodanzky reconhece essas influências⁴¹, creditando a Cassavetes o estímulo de entrar no cinema independente e a Rouch o estudo de comunidades marginalizadas. Assim, é possível estabelecer semelhanças e diferenças entre o trabalho dos cineastas com o filme de Jorge Bodanzky.

Jean Rouch foi cineasta e etnólogo francês, precursor do chamado Cinema-Verité, conhecido como cinema-verdade ou cinema de improviso. Freire (2007) salienta ser difícil caracterizar o surgimento do cinema-verdade, pois este aparece desde o final da década de 1940 na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos. Na França, destaca-se a obra cinematográfica de Rouch. O cineasta produziu filmes em seu país natal, mas preferiu filmar comunidades africanas em Níger, Moçambique, Gana e Nigéria, relatando seus costumes, tradições e outras especificidades culturais. Produziu filmes etnográficos documentais e semi documentais, como é o caso de *Les maîtres fous* (1954) e *Cocorico Monsieur Poulet* (1974).

No primeiro filme, Rouch retrata um ritual de possessão espiritual da comunidade ganense Hauka, em um centro urbano. No segundo, um proprietário de terras e seu aprendiz viajam pelas ruas de Níger para comprar frangos, com interesse em lucrar com a produção. Um oportunista se junta a eles na tentativa de também angariar lucros. Uma série de eventos atrapalha a viagem do trio, o que torna a viagem mais longa. Ao mesmo tempo em que a narrativa se alonga, Rouch mostra ao espectador algumas características da região, como o estilo de vida da população, suas crenças, seus problemas sociais.

Gonçalves (2013) estabelece uma semelhança direta entre o filme *Cocorico Monsieur Poulet*, de Rouch e o filme *Iracema*, de Jorge Bodanzky. No entanto, o autor não salienta os pontos de convergência entre as obras, deixando lacunas entre uma possível representação de *Iracema* a partir do filme de Rouch.

⁴¹ Informações disponíveis em: MATTOS, 2006.

Ao ver os dois filmes, as semelhanças entre eles são claras: o uso da câmera móvel, a mescla entre o ficcional ao documental, o roteiro enraizado em uma rodovia e a utilização de entrevistas com a população da região na narrativa. Sztutman (2005) ressalta que Rouch filmava em espaços abertos e múltiplos, efetuando planos sequenciais longos e trilhas sonoras que se mesclavam entre o efeito sonoro e a sua própria voz.

Também há diferenças entre as obras, pois enquanto Rouch utiliza-se de câmeras variadas para captar diferentes pontos da mesma cena, Bodanzky utiliza apenas duas câmeras, evitando cortes na mesma cena. Além disso, apesar de ambos os cineastas abrangerem uma quantidade significativa de problemas sociais nos filmes, as temáticas privilegiadas por eles são diferentes. Enquanto Rouch se preocupava em evidenciar um continente africano que possuía problemas sociais, econômicos, políticos, mas que preservava algumas comunidades tradicionais, Bodanzky se preocupou com o norte do Brasil e os problemas gerados a partir do impacto das obras do governo ditatorial na trajetória de vida da população.

Tanto Rouch quanto Bodanzky estão interessados em mostrar um olhar documental. Nichols (2007) destaca que o documentário direciona o espectador para o aspecto ideológico de defesa do cineasta, pois o caráter de verdade contido no filme é direcionado pelo seu produtor sob o olhar da câmera. Assim, ao ligar sua câmera para mostrar a realidade que via, tanto Rouch quanto Bodanzky estavam imbuídos de uma postura que os direcionavam a mostrar os problemas das respectivas regiões, bem como as características da população que vivia ali, frente a estas particularidades.

Rouch pensava no cinema como um instrumento científico. A participação dos próprios sujeitos retratados era constante em seu trabalho, selecionados como atores, o que se aproxima do perfil escolhido por Bodanzky para escolher a atriz de *Iracema*. “Com esse procedimento, ou seja, fazer com que as pessoas filmadas participassem da mise en scène, Rouch vai ao encontro de Flaherty que, junto com Vertov, são seus dois ancestrais totêmicos, os dois pilares sobre os quais está ancorada a sua obra” (FREIRE, 2007, p.106).

Juntamente com o cineasta norte-americano Robert Flaherty⁴² e o cineasta russo Dziga Vertov⁴³, Rouch influenciou diretamente na produção do cinema documental e etnográfico em diversas regiões do mundo, inclusive o Brasil. Bodanzky foi influenciado pelo cinema-verdade e era conhecedor de tal perspectiva de produção cinematográfica, o que canaliza diretamente para a produção de *Iracema*.

Outra influência do trabalho de Jorge Bodanzky que atua fora do Cinema Novo Alemão é o cineasta norte-americano John Nicholas Cassavetes. Segundo Fischer (2012), Cassavetes é considerado um dos fundadores do cinema independente norte-americano. Assim como Rouch e o Cinema Novo Alemão, Cassavetes possui influências da Nouvelle Vague e do cinema-verdade, mas adapta esses estilos a um cinema independente, sem o auxílio de distribuidoras e com vasta utilização da técnica de improvisação.

Além disso, Cassavetes privilegiava o trabalho de atuação, detalhando a vida dos personagens, seus lugares sociais, suas variações psicológicas e emotivas. Compreendia que, se a vida humana era complexa, com sentimentos contraditórios e emoções adversas, o cinema deveria aproximar-se dela, tentando reproduzir suas sensibilidades. “Para ele, o sentimento e as atitudes, para serem verdadeiros e humanos, são sempre transitórios e complexos, nunca rígidos e totalmente precisos. As personagens, utilizando de seus corpos, são responsáveis por levar sentido, sentimento e história para as obras” (FISCHER, 2012, p.4).

Esse cuidado com os aspectos psicológicos dos personagens é perceptível na obra de Jorge Bodanzky. Na obra *Os Mucker* (1978), cada personagem possui características emocionais singulares que se modificam durante o filme. Em *O Terceiro Milênio* (1982), a campanha eleitoral de Evandro Carreira para senador pelo Estado do Amazonas é descrita com detalhes que dão ênfase às conquistas e fracassos do candidato, que contrastam com a situação econômica e com a corrupção na região. Mattos (2006) confirma que Carreira perdeu as eleições após a divulgação do filme, o

⁴² Robert Flaherty é um dos precursores do cinema documental. Também foi o primeiro cineasta a utilizar-se do gênero docuficção, de modo a aproximar ficção e realidade. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/nanookoesquimo.htm> Acesso em 01/06/2015.

⁴³ Dziga Vertov, junto a Robert Flaherty, é considerado precursor do cinema documental russo. Foi cineasta documentarista e jornalista russo. Atacava fortemente a representação narrativa, proveniente do drama teatral, defendendo um cinema pautado na realidade social da população russa. Disponível em: <https://dzigavertovnet.wordpress.com/category/biografia/> Acesso em 01/06/2015.

que confirma a representação do ator/personagem em suas variadas situações psicológicas.

Em *Iracema*, a modificação dos personagens acontece tanto no aspecto corporal quanto psicológico, pois Tião Brasil Grande, Thereza e a própria Iracema, modificam-se no contato com o espaço em que a narrativa ocorre. O caminhoneiro modifica seus interesses econômicos na região, de modo que, no início do filme transporta madeira em seu caminhão (por vezes, ilegal) e, no final do filme, transporta gado.

Mantém-se o discurso irônico e provocativo de um Brasil que não muda para atender aos anseios da população, opinião que Paulo César Pereio atribui a si mesmo como ator⁴⁴. Conceição Senna, que forma o corpo de atores profissionais no elenco do filme, afirma que⁴⁵ se preparou para o papel ao observar como as prostitutas da região eram tratadas. Assim, a mescla ator/personagem que é característica no trabalho de Cassavetes, aparece na produção do filme de Bodanzky. “No Cassavetes de *Husbands*, 70, por exemplo, impressionavam-me o despojamento com que ele filmava os atores profissionais, a maneira como eles improvisavam e a câmera que os flagrava de maneira quase documental” (MATTOS, 2006, p.148).

Por motivos diferenciados, Iracema segue a mesma trajetória dos outros personagens. Por não ser atriz profissional, fica mais fácil para Edna de Cássia incorporar traços de sua personalidade como sujeito atuante na região, estratégia utilizada por Bodanzky para dar veracidade à denúncia social que pretendia fazer. Essa mescla de atores profissionais com amadores também é utilizada por Cassavetes⁴⁶. No filme *Shadows* (1959), por exemplo, o cineasta norte-americano utiliza-se de atores profissionais do teatro, atores amadores e familiares, o que corrobora para se pensar em um cinema de atuação múltiplo, híbrido no gênero e no uso de recursos humanos.

Aliás, no que se refere à menina cabocla e seu comportamento na atuação do filme, verifica-se sua condição de vítima em uma área de fronteiras. Martins (1997) salienta que o sujeito de importância significativa dentro de uma área de ocupação recente não é o pioneiro, mas a vítima, o explorado. Além de ser invisível aos olhos do

⁴⁴ Disponível em: <http://www.irdeb.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/1937> Acesso em 06/04/2015

⁴⁵ Depoimento extraído do documentário: *Era uma vez Iracema*. Direção: Jorge Bodanzky. Documentário (45 min.), Stop Filmes, 2005. Curta-metragem, Sonoro, 16mm, COR, 2.470m, 24q.

⁴⁶ Para saber mais sobre as formas de uso dos autores nos filmes de Cassavetes, ver: DE LAMARE, 2009.

progresso, a vítima convive com os problemas advindos das novas condições, contudo, sem a mesma habilidade para lidar com tais situações. Nas palavras do autor,

Se entendermos que a fronteira tem dois lados e não um lado só, o suposto lado da civilização; se entendermos que ela tem o lado de cá e o lado de lá, fica mais fácil e mais abrangente estudar a fronteira como concepção de fronteira do humano. Nesse sentido, diversamente do que ocorre com a frente pioneira, (na frente de expansão) sua dimensão econômica é secundária (MARTINS, 1997, p. 163).

Desse modo, o filme busca situar a menina como uma das personagens dessa área de fronteira do humano. A partir desta concepção, *Iracema* é uma observadora da realidade que participa, afetada pelas mudanças do ambiente e sem condições ou perspectivas de mudança.

Ainda no que se refere à atriz, vale lembrar que as formas de atuação trazidas por Bodanzky em sua produção emanam, em parte, da influência de Cassavetes, visto que uma das características de seus filmes é atrelar o ator ao seu contexto e problematizá-lo mediante a emotividade.

Cassavetes consolidou um esquema de direção dando mais liberdade ao ator, desde o momento de criação da personagem até o momento do set de filmagem. Para isso, ele subverteu diversas estruturas rígidas do cinema e incluiu em seu trabalho novas perspectivas como ensaios exaustivos com os atores, improvisação do ator como material colaborador para o roteiro e a utilização de mais câmeras no set para captar toda a movimentação e gestualidade do ator. (FISCHER, 2012, p.8)

O que diferencia Bodanzky de Cassavetes, nesse ponto, é o fato de o cineasta americano utilizar-se de estúdios e diversas câmeras, a fim de conseguir um melhor foco. Jorge Bodanzky utilizava-se de câmeras móveis e, não raras vezes, em número singular. Por serem mais baratas, leves e de maleabilidade facilitada, era mais viável a sua utilização.

Porém, a liberdade ao ator é presente no filme *Iracema*, visto que Pereio tinha liberdade para conversar com as pessoas, provocar situações em que elas se manifestam e ainda criticar a propaganda política pró-transamazônica enfatizada pelo governo

federal na década de 1970. Ao conversar com um madeireiro, Pereio provoca: “natureza é mãe coisa nenhuma! Natureza é meu caminhão, natureza é a estrada” (BODANZKY; SENNA, 1974). A fala ainda pode estar associada ao trabalho de caminhoneiro, visto que extrai da madeira o seu rendimento e que não conseguiria nada sem esforço próprio.

Em diversos outros momentos do filme, o ator conversa com caminhoneiros, madeireiros, prostitutas, frentistas e outros indivíduos que vivem na região, tendo liberdade para instiga-los a denunciar sua condição social. Assim, verificam-se algumas proximidades entre a produção de Bodanzky e os trabalhos de Cassavetes, Rouch e do Cinema Novo Alemão, de modo a caracterizá-los como parte da trajetória de Bodanzky canalizada para o filme *Iracema: uma transa amazônica*.

Por mais que não fizesse parte do Cinema Novo brasileiro, da pornochanchada ou do cinema “Embrafílmico”, permitido e apoiado pelo governo militar, Jorge Bodanzky se insere em um espaço intelectual de constante de disputa. Isso porque produzia filmes cujo teor político era de esquerda, em um momento no qual a censura atuava. Isso tornava o mercado ainda mais concorrido, visto que havia cineastas interessados em bilheteria, cuja opinião política dos filmes pouco importava.

Ainda havia outros cineastas de esquerda cujo objetivo era o mesmo: alcançar o consumidor e obter o retorno financeiro necessário para continuar no mercado. Além disso, vale lembrar que Bodanzky ofertou a exibição do filme na Alemanha, o que revela a necessidade de exibição e de vender as obras.

Um exemplo clássico de disputa se dá entre Jorge Bodanzky e Carlos Coimbra. Inimá Simões (1998) afirma que Coimbra havia enviado uma carta ao diretor do Departamento de Censura, Carlos Rogério Nunes, no qual reclamava que a liberação do título *Iracema: Uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky, 1974) traria prejuízos ao seu filme, pedindo a Nunes que mantivesse a exclusividade do título a ele. O filme de Coimbra, *Iracema: a virgem dos lábios de mel* foi elogiado pela censura, e o de Bodanzky recebeu liberação somente em 1981.

Se um dos cineastas mostrou preocupação em delatar o outro, logo, as relações entre eles não devem ser vistas na exclusividade da cooperação. O campo do cinema, assim como outros campos intelectuais, possui concorrência e conflitos. A personagem *Iracema* de Bodanzky incomoda Carlos Coimbra, que não desejava que a imagem da indígena Iracema representada no seu filme fosse comparada à adolescente que se

prostitua às margens da Transamazônica. As influências de Orlando Senna também perpassam o roteiro fílmico de *Iracema* e vem ao encontro da visão de Bodanzky. No entanto, a ação do cineasta é permeada pelas influências do Cinema Novo e do Cinema Ambiental. Verificam-se estas defluências do cineasta nas linhas abaixo:

1.3. ORLANDO SENNA: INFLUÊNCIAS NO PENSAMENTO E NA PRODUÇÃO FÍLMICA

Diferentemente de Bodanzky, Orlando Senna possui atuação significativa no cinema nacional da década de 1960. Baiano da cidade de Lençóis, Senna nasceu em um ambiente cuja política e cultura teatral amadora se instaurava, o que influenciou em sua formação intelectual. No que se refere à religião, Senna teve contato com o candomblé na adolescência, incorporando em sua trajetória o sincretismo religioso. Nesse mesmo período, entrou em contato com o cinema do Cine Rex, empreendimento de um primo. Por intermédio de Leal (2008), Senna evidencia essas informações biográficas e ressalta que o cinema era um espaço de sociabilidade da cidade, o que aumentou seu interesse pelo local.

Ainda em sua autobiografia, Senna afirma que o autor que mais o influenciou a escrever foi Francis Scott Key Fitzgerald, escritor romancista norte-americano da chamada “geração perdida” (LEAL, 2008, p.56). Dentre as características de trabalho do autor, destaca-se a pluralidade de narrativas em uma mesma estrutura textual e a discussão acerca das mudanças no mundo do trabalho nos Estados Unidos do final da década de 1920. No entanto, não se percebem temáticas semelhantes nem formas de abordagem parecidas entre eles. Fitzgerald retratava o medo, a solidão, a crítica de si mesmo, a desestruturação familiar. Senna era mais voltado para temáticas sociais, que problematizavam a sociedade.

Bourdieu (1996) salienta que “tudo leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se do modelo oficial da apresentação oficial de si, carteira de identidade, ficha de estado civil, *curriculum vitae*, biografia oficial, bem como da filosofia da identidade que o sustenta.” (BOURDIEU, 1996, p.188). Assim, nem todas as influências que Senna descreve como sendo dele, perpassam a sua produção e

desembocam no filme *Iracema*. Mas o fato de exaltar leituras em autobiografia implica no reconhecimento intelectual de sua figura, para enriquecimento da imagem perante o público.

A experiência com o cinema para Orlando Sena começou cedo. Já no ginásio, Orlando Sena conheceu o Cine-Fórum, cineclube baiano que discutia filmes variados, como *A Paixão de Joana D'Arc* (1928) de Carl Dreyer, *The Kid* (1921) de Charles Chaplin e *Ladrões de Bicicleta* (1948) de Vittorio de Sica. Sobre o surgimento do interesse pela militância política, o cineasta declara que assumiu posicionamento político de esquerda após o suicídio de Getúlio Vargas, em 1954,

Muitos de nós e nossas famílias estávamos política e emocionalmente ligados ao ícone Vargas, ao Vargas eleito pelo povo em 1950 e que se deu em holocausto em nome de ideias progressistas. Vargas não era de direita e ninguém era filho de padre. E deu-se o giro do parafuso da minha geração baiana: a esquerda era o caminho. O projeto dos religiosos professores não deu certo, saiu pela culatra. Eu não era um teleguiado, controlado a distância, eu era um sputnik solto e livre no espaço. (LEAL, 2008, p.69)

Essa imagem de um Vargas martirizado influi diretamente na formação política do cineasta. A partir deste fato, Sena passa a buscar embasamento teórico e prático para reforçar essa visão heroica que se evidencia na ditadura militar. Isso porque logo após o suicídio de Vargas, Sena passou a frequentar o Movimento Estudantil de Salvador e, em seguida, passou a frequentar as reuniões do Partido Comunista. Nesse momento, conheceu Gláuber Rocha, quando este discursava sobre a influência da arte na mudança política. Em 1957, Gláuber Rocha decidiu montar o grupo “Jogralasca Teatralização Poética” e Sena passou a auxiliá-lo na organização de peças teatrais. Os dois se tornaram amigos.

Após a Revolução Cubana, Sena declarou, por meio de Leal:

Lembro-me da expressão radiosa de Glauber informando-me que Cuba estava organizando uma grande empresa estatal de cinema, que centenas de filmes revolucionários seriam realizados em toda a América Latina, um cinema de guerrilha, o poder de fogo da arte, um cinema novo para o homem novo, um nuevo cine. (LEAL, 2008, p.80).

Desse modo, percebe-se a influência direta do pensamento de esquerda na fundação do Centro Popular de Cultura da Bahia⁴⁷. No início dos anos 1960, Senna ingressou na Escola de Teatro em Salvador. Lá, conheceu pessoalmente Jean Paul Sartre⁴⁸ e Simone de Beauvoir⁴⁹. Sobre essa influência, o cineasta destaca que “minha geração era não apenas naturalmente existencialista, mas conscientemente sartriana, a obra de Sartre já circulava entre nós” (LEAL, 2008, p.91).

De fato, a influência de Sartre ajuda Senna a construir produções que mostram a desigualdade social, a luta do proletariado, as particularidades de sujeitos que se encontram à margem do êxito econômico apresentado pelo Estado como um projeto de modernização, entre outros aspectos.

Na concepção de Alves (2006), as representações de Sartre a respeito do trabalho do dramaturgo condicionam a um exercício além da palavra como produto. O ator precisa dar sentido externo, distanciando e deixando claro ao espectador as diferenças entre a realidade imagética da trama e a realidade. Para ele, “se o teatro deve representar indivíduos agindo, e o homem é um vazio essencial, sem nada que o justifique a agir de qualquer modo que seja, o teatro deve pôr em cena o momento dessas ações, excluindo assim caracteres psicológicos pré-determinados” (ALVES, 2006, p.10).

Entretanto, o roteiro de *Iracema: uma transa amazônica* não apresenta aspectos de mudança da personagem e se afasta do ideal imagético de afastamento do papel do ator e do personagem que ele representa. Edna de Cássia não era atriz, mas também não era prostituta. Senna chega a cogitar a escolha de uma atriz prostituta, mas essa hipótese foi descartada por questões de segurança. “Havia a possibilidade de utilizar uma prostituta real, fazê-la viver seu personagem-ela-mesma como nos filmes de Robert Flaherty, mas não consideramos seriamente essa hipótese, que apresentava riscos humanos consideráveis” (LEAL, 2008, p.215). Apesar desta constatação, Flaherty não é influência direta na produção de Bodanzky e Senna, visto que sua estética fílmica é mais voltada para o documental do que para o ficcional.

⁴⁷ LEAL, 2008, p.112.

⁴⁸ Filósofo francês precursor do existencialismo e cujas opiniões eram canalizadas por uma postura política de esquerda. IN: ROMANO, 2002.

⁴⁹ Assim como Sartre, foi filósofa defensora do existencialismo, mas também defendia o feminismo e as lutas das mulheres pela igualdade social, econômica e política. Assim como seu companheiro afetivo, Jean Paul Sartre, Beauvoir defendia uma postura política de esquerda. IN: ROMANO, 2002.

Se no pensamento de Sartre é a existência que precede a essência, não há uma divindade que conduza as ações humanas e o homem passa a ser o principal responsável pelos caminhos que percorre, assim como a sua comodidade se reflete em consequências relativas ao seu percurso. Em uma das cenas, o filme demonstra a comodidade da personagem protagonista, que se depara com uma costureira e é convidada por ela a mudar de vida e deixar a prostituição. Porém, Iracema nega a mudança, justificando que não sabe fazer outra coisa e que sua vida é “rodar pelo mundo”.

O homem passa a ser o próprio centro e as questões relativas a si mesmo são representadas na trajetória da personagem, que acredita na melhoria de sua própria vida ao embarcar com Tião Brasil Grande rumo ao Centro-Sul do país. Mesmo após ser deixada pelo caminhoneiro às margens da rodovia Transamazônica, a adolescente cabocla busca outras formas de superação da própria condição social, embarcando de avião para uma fazenda em Mato Grosso na tentativa de mudança espacial de trabalho, mais uma vez sem sucesso. Essa reflexão atrelada ao filme pode ser percebida também na materialização das escolhas e nas determinações sociais a elas imbricadas. Para Sartre (1987),

A realidade-humana é livre porque não é o bastante, porque está perpetuamente desprendida de si mesmo, e porque aquilo que foi está separado por um nada daquilo que é e daquilo que será. E, por fim, porque seu próprio ser presente é nadificação na forma do ‘reflexo refletidor’. O homem é livre porque não é si mesmo, mas presença a si. O ser que é o que é não poderia ser livre. A liberdade é precisamente o nada que tendo sido no âmago do homem e obriga a realidade humana a fazer-se em vez de ser. (SARTRE, 1987, p. 545).

Assim, o pensamento de Sartre revela que a trajetória dos indivíduos na sociedade é descontínua, não possuindo uma linearidade. O filme *Iracema: uma transa amazônica* trabalha na perspectiva de um final cuja trajetória da personagem exprime essa descontinuidade, visto que não há final moral, nem mesmo uma filosofia central explícita na trama.

Após o encontro com Sartre, Senna ingressou na Faculdade de Direito e começou a trabalhar como crítico de cinema no Jornal da Bahia. Orlando Senna e Gláuber Rocha eram encarregados das páginas policiais, o que auxilia na construção de

experiência profissional para problematizar, por meio do cinema, questões de ordem social.

Em 1962, conforme Leal (2008), Senna abandonou a Faculdade de Direito e começou a se envolver ativamente na UNE (União Nacional dos Estudantes). Acompanhou as filmagens de cineastas baianos, como *Barravento* (Gláuber Rocha, 1962), *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Tocaia no Asfalto* e *A Grande Feira* (ambos de Roberto Pires, 1962). Em agosto do mesmo ano, filmou seu primeiro documentário, intitulado *Festa*, que tratava de uma festividade popular ocorrida no vale da Ribeira. Nas filmagens do documentário, o cineasta baiano reencontrou Conceição, que viria a ser, mais tarde, sua esposa. No mesmo ano, produziu o filme *Imagem da Terra e do Povo*, documentário sobre a miscigenação étnica e cultural da cidade de Salvador.

Assim, o ano de 1962 é crucial na formação de Orlando Senna. Até esse período, o cineasta acena para temáticas de cunho político (*Rebelião em Novo Sol*), étnico-cultural (*Imagem da Terra e do Povo*) e documental (*Festa*). Seus interesses estão envoltos por retratar a Bahia e a população local em seu cotidiano. Dessa forma, por mais que evidenciasse o discurso de esquerda e a formação existencialista, Senna destaca sua postura política de forma tímida, em apenas uma das obras. Aliás, é somente a partir do golpe militar de 1964 que seu interesse por temáticas sociais é aguçado e sua produção ganha volume.

1.3.1. Arne Sucksdorff, Orlando Senna e o cinema ambiental

A oficina de Arne Sucksdorff, a minha escola de cinema, foi um sucesso. O Suecão, como o chamávamos, era fotógrafo e montador de altíssima competência e revelou-se um grande professor, além de nos apresentar equipamentos de última geração (câmera Éclair, gravador Nagra, moviola Steenbeck), que ficariam no Brasil, importados pelo Itamaraty. Também trabalhamos com roteiro, explorando as diferenças e as confluências das dramaturgias e das linguagens da ficção e do documentário. O método do Suecão era direto, prático, mesmo quando o tema era dramaturgia — nos primeiros exercícios ele exibía trechos de filmes e nós escrevíamos o roteiro desses trechos, que eram comparados (as diferenças entre as várias versões provocavam gargalhadas) e o processo seguia até se chegar a um consenso e só então passamos a escrever nossos roteiros. (LEAL, 2008, p.115)

Apesar de ser de nacionalidade sueca, o cineasta ambientalista Arne Sucksdorff morou por mais de 30 anos no Brasil⁵⁰. No país, filmou a fauna e a flora no Rio de Janeiro e no pantanal mato-grossense. Foi um dos primeiros documentaristas a se interessar pelo cinema documental ecológico, conforme relata Gonçalves (2013). Arne Sucksdorff não foi o primeiro a retratar a natureza brasileira no cinema⁵¹, nem mesmo a fazer documentários de cunho antropológico, mas foi um dos primeiros cineastas a se interessarem por esta temática. As influências de Sucksdorff são evidentes nas produções. *Iracema: uma transa amazônica* (1974) e *Gitirana* (1975), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Como o roteiro é elaborado por Senna, tais influências aparecem mais.

Este encontro físico e ideológico entre Sucksdorff e Senna se dá em 1962, quando acontece no Rio de Janeiro, um ciclo de palestras sobre o cinema direto e câmeras leves com sonoridade de melhor qualidade. Câmeras leves poderiam ser levadas para fora do estúdio e mobilizadas de maneira facilitada. Esse detalhe é fundamental para a formação do Cinema Novo e para a produção de um cinema documental independente. Nesse último aspecto, é possível perceber a ligação entre o trabalho de Sucksdorff e Orlando Senna.

Dentre as produções que exploram temáticas socioambientais, destaca-se o curta-metragem *Marimbás* (1963), produzido em parceria com o jornalista Vladimir Herzog⁵². No documentário, é possível perceber as reclamações de pescadores cariocas, em Copacabana. O filme mostra o cotidiano destes profissionais e a precariedade de condições para manter-se por meio da pesca. Em apenas onze minutos de filmagem, é possível perceber o contraste entre a estrutura predial litorânea de Copacabana e as residências dos pescadores, mais afastadas do centro do Rio de Janeiro. Também se destaca a imagem do Pão de Açúcar, cartão-postal da cidade, em contraste com a pobreza de grupos que necessitam do mar para seu sustento.

⁵⁰ Para saber mais sobre Arne Sucksdorff: CARRILHO, 2003.

⁵¹ Evidencia-se o trabalho de Luiz Thomaz Reis, em *Rituais e Festas Bororo* (1917), e de Silvino Santos, em *No Paiz das Amazonas* (1925), de caráter antropológico.

⁵² Vladimir Herzog era jornalista e dramaturgo brasileiro. Iugoslavo naturalizado brasileiro, era membro ativo do Partido Comunista Brasileiro, no qual lutava contra a ditadura militar brasileira. Para saber mais: MARKUN, 2005.

Desse modo, a relação entre natureza e desigualdade social é evidente. O econômico passa a ter relação direta com o ambiental e vice-versa. A condição dos pescadores de uso do espaço natural não permite a estes uma melhor condição econômica. Muito pelo contrário, a praia é percebida como um espaço de trabalho e não como atrativo turístico, o que contrasta com o discurso das elites. Modernidade e precariedade de condições encontram-se na mesma perspectiva, na imagem e no contexto.

O roteiro do filme *Iracema*, de Bodanzky e Senna, se aproxima dessa perspectiva, na medida em que também problematiza a relação entre homem e natureza a partir da desigualdade social e econômica. Assim, enquanto muitos indivíduos são representados em situação financeira precária, o governo militar enfatiza o potencial da natureza para o desenvolvimento da região.

Outro ponto de aproximação entre Sucksdorff e Senna pode ser percebido no curta-metragem *Meu Lar é Copacabana* (1965). No filme do cineasta sueco, três irmãos são despejados do barraco em que moravam após perderem os pais. Os meninos passam a morar na praia de Copacabana e encontram ali, um local seguro para viver e trabalhar. Mais uma vez, a praia é o cenário escolhido para realizar o filme. Entretanto, no que diz respeito à narrativa, a praia é ressignificada pelo cineasta e passa a ser vista como moradia para os personagens do filme. Além disso, o filme não deixa de ter uma problemática social, mas passa a incorporar o litoral como cenário para situar o espectador.

Williams (2011) destaca que há uma tendência em se pensar na natureza separada do homem, como se o mundo natural fosse dissociado do humano. Para ele, as representações que o homem constrói da natureza variam de acordo com o contexto histórico. Entretanto, o autor ainda ressalta que, “quando a natureza é separada das atividades humanas, ela deixa mesmo de ser natureza, em qualquer sentido pleno e efetivo” (WILLIAMS, 2011, p.108).

Assim, percebe-se que Arne Sucksdorff produziu filmes e documentários em torno das relações entre o homem e a natureza e as problematizou socialmente em seus filmes. O objetivo do cineasta era, portanto, repensar as desigualdades sociais por intermédio da natureza, como espaço e como base da ação dos personagens. A aproximação com Orlando Senna se dá justamente nesse ponto, pois o filme *Iracema*

objetiva-se em ressignificar a natureza amazônica, “humanizar” a floresta e trazer ao público a precariedade de condições de vida dos indivíduos que ali habitam.

Porém, mesmo em proximidade com a temática ambiental de Sucksdorff, Senna embasa seus roteiros fílmicos no teatro épico de Bertold Brecht⁵³. Após ter contato com o marxismo, Brecht passou a produzir obras cuja intencionalidade era repensar a sociedade a partir das consequências geradas pelas desigualdades do sistema capitalista. Desse modo, o interesse de Brecht era criar experiências sociológicas nas peças e provocar reações de estranhamento no público.

O teatro épico utiliza, da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos. Renuncia a composições “acidentais”, “que simulem a vida”, “arbitrárias”: o palco não reflete a desorganização “natural” das coisas. É precisamente o oposto da desorganização natural que se aspira, ou seja, à organização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole histórico-social. A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador: esta identificação, ainda que deficiente, facilita-nos a compreensão. (BRECHT, 1970, p.32)

No discurso de Bertold Brecht, é possível perceber quais são os usos e as funções do teatro épico. No que diz respeito aos usos, o autor salienta que o teatro épico deve exprimir, de maneira simples, os sentidos dos acontecimentos ligados a um grupo social. Por não se utilizar de visões “arbitrárias”, o teórico afirma que o teatro deve refletir-se na organização natural das coisas.

No que se refere às funções, Brecht destaca que a organização da encenação, sob a qual o roteiro encontra-se implícito, deve ter caráter de pesquisa e ligação com a realidade vivida. Por esse motivo, Brecht faz a aproximação entre o trabalho do produtor ou roteirista do teatro épico e o que ele entende ser o papel do historiador. Vale lembrar que, por possuir aproximação com o discurso marxista, Brecht compreende o trabalho do historiador como o de escrever acerca da luta de classes e da realidade social de grupos marginalizados.

⁵³ Foi dramaturgo, poeta e teórico do teatro contemporâneo. Brecht possuía posicionamento político e ideológico voltado para o marxismo. Em suas obras, criticava o sistema capitalista e as relações de produção baseadas na desigualdade. IN: GARBOGGINI, 2013.

Nas produções cinematográficas de Orlando Senna, estes usos e funções são percebidos diretamente. Em *A Construção da Morte* (1969), Senna constrói a narrativa de um homem pobre que é impedido por um jornalista de se suicidar no Elevador Lacerda, em Salvador. O homem está em fase terminal de câncer no pulmão e o jornalista oferece um acordo: suicidar-se com a câmera ligada, no dia seguinte, por uma quantia em dinheiro que seria deixada à família. O homem aceita o acordo e o cumpre. No filme, os valores financeiros suprimem o comportamento de humanização, fazendo com que a morte de um indivíduo fosse lucrativa para o outro, que iria poder vender a matéria.

Além disso, por mais que o filme se aproxime de uma reflexão moral a respeito de valores financeiros e valores humanitários, ele também se remete ao seu próprio contexto de produção. Essas aproximações podem ser relacionadas entre a perspectiva brechtiana e o trabalho de Senna, visto que o diálogo fílmico com a representação de real do cineasta possui um viés político e ideológico, que representa as críticas sociais da esquerda cinematográfica, no Cinema Novo e no Cinema Marginal.

Em *Iracema*, essa aproximação com o marxismo é constante. Desde a escolha dos personagens até o encaminhamento narrativo, cada situação vivida pela menina cabocla é uma forma de mostrar sua marginalidade em relação à sociedade da qual faz parte. A ausência de um final moral também vem ao encontro da perspectiva de um roteiro brechtiano, o que corrobora para se pensar na continuidade da desigualdade e da busca por melhoria de condições.

Assim, tanto o cinema de Sucksdorff quanto o roteiro teatral de Brecht são influentes na perspectiva de Orlando Senna. O cinema documental ecológico permitiu ao cineasta habilidades técnicas para retratar ambientes que podiam ser problematizados, como as queimadas na floresta amazônica e a construção de barragens. Na construção do roteiro, Bertold Brecht demonstra a necessidade de amparar-se na realidade social dos grupos que representa, o que se ampara na produção de *Iracema*. A conjunção dos dois trabalhos é evidente na análise de *Iracema: uma transa amazônica*. No entanto, essas duas influências estão permeadas por um discurso político de esquerda, amadurecido no Centro Popular de Cultura da Bahia.

1.3.2. Os CPC's entram em cena

Os CPC's (Centros Populares de Cultura) foram centros de produção cultural cinematográfica, teatral, musical e, de modo geral, intelectual, que possuem dimensão significativa entre as décadas de 1950 e 1960, conforme cita Garcia (2007). A variabilidade temática discutida nos diversos centros espalhados por algumas capitais do país (São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Pernambuco, etc.) mostra a relação entre política e cultura nos anos anteriores à ditadura militar no Brasil.

Enquanto a Embrafilme passou a monopolizar a cinematografia nacional, traçando preferências a alguns cineastas e excluindo outros do financiamento e da produção fílmica, os CPC's permitiam maior liberdade de produção, por não terem vínculo institucional com empresas. Dessa forma, “a Embrafilme acenava, para aqueles cineastas anteriormente preteridos pela política da empresa, convidando-os para o banquete sobre o nacional”. (GARCIA, 2007, p.6). Além disso, entre os anos de 1974-1978, o INC e a Embrafilme estiveram fundidos em um único órgão, o que, para o autor, se caracteriza na “era de ouro” do cinema brasileira, a época em que mais se produziram filmes.

Quanto aos cineastas,

Muitos cineastas de esquerda aderiram à política cultural do Estado, negociando com o poder as imagens de nação inventadas pelo cinema. Isto é, se de um lado aparentemente se submetiam ao nacionalismo sem conflitos propagado pelo regime, excluindo um discurso mais contundente de oposição, por outro, nas brechas da censura, veiculavam – sobretudo durante o período de distensão – uma ampla crítica ao Brasil dos militares e àqueles setores da sociedade que haviam apoiado o Golpe. (GARCIA, 2007, p.6)

Por outro lado, desde o início da década de 1960, eram locais onde se formavam cineastas de vertente de esquerda, cujo intento era de anunciar uma visão crítica da sociedade por meio do cinema e de outras formas de produção artística. Na Bahia, por exemplo, muitos dos membros fundadores do CPC estavam ligados ao Partido Comunista, como Iracy Picanço, Geraldo Fidélis Sarno e Nemésio Sales, conforme aponta Garcia (2007).

O CPC orientava seus filiados ao exercício de uma arte militante, a serviço da "transformação": o conteúdo deveria ser priorizado em detrimento da forma. A estética, "coisa de burguês", ficaria em segundo plano, o fundamental era converter o povo e para tanto era preciso "falar a sua língua", o que na prática se dava de modo imitativo, caricato. A imposição desta fórmula foi responsável por conflitos estéticos e ideológicos que marcaram a produção artística dos anos 1960 e 70 em todos os campos. (GARCIA, 2007, p.7)

Diferentemente do nacionalismo apregoado pela Embrafilme no cinema, os CPC's constituíam-se de centros de produção mais amplos, que incorporavam o teatro, a música, a literatura, dentre outras áreas. Por meio de uma proposta de militância política contra a ditadura, os CPC's confrontavam-se com um objetivo direto e desafiador: aproximar-se das massas e "convertê-las" em torno de seus interesses. O CPC da Bahia se configurou em um destes espaços. Seu enfoque era a produção teatral, com trabalhos de dramaturgos que se destacaram, como Chico Assis, Geraldo Sarno e Johnson Santos. Também ocorriam adaptações de peças de teatro para o cinema.

Parte da produção de Orlando Senna é construída mediante o suporte ideológico dos CPC's, o que auxilia na compreensão de que este espaço influenciou diretamente na sua produção intelectual. A primeira peça feita por ele, no CPC, foi *Rebelião em Novo Sol* (1962). No mesmo ano, a peça se transformou em filme, sendo a primeira obra ficcional dirigida por Senna. Em 1968, o filme foi destruído pela censura, conforme lembra Moreira (2007).

Leal (2008) salienta que a "crítica-show" caracterizava o CPC da Bahia e o tornava singular.

Caetano era muito assíduo nessas caravanas, um personagem perfeito para as *performances* já que era crítico, cantava e tocava violão. Maria Bethânia também participava, e a atriz Gessy Gesse, e a Conceição, agora estudando na Escola de Teatro que eu já havia deixado para trás. Essa invenção, crítica-show, tinha muito a ver com o espírito do Centro Popular de Cultura, o CPC, movimento cultural-político da UNE, cuja versão baiana estava sendo organizada em 1962 e que me entusiasmava. (LEAL, 2008, p.112)

A "crítica-show" era uma crítica cinematográfica que levava o cinema a bairros da periferia de Salvador. Eram levados até três críticos de cinema, cantores, atores e estes apresentavam o filme em forma de jogral; a trilha sonora era cantada pela voz

original e os críticos assumiam o papel de personagens (donas de casa, bêbados, gerais, padres, etc.) para discutir os filmes. Essa proposta foi criada por Orlando Senna e, a partir de 1962, é incorporada à UNE.

Enquanto o cineasta Jorge Bodanzky não estava vinculado a nenhum CPC, realizando produções independentes da Embrafilme e do INC, Senna estava diretamente vinculado às discussões que ocorriam nas reuniões destes centros. Aliás, conforme destaca Moreira (2007), havia contatos entre membros e não membros de CPC's e, nesses contatos, diversas parcerias foram formadas. É o caso de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, que mesclaram experiências na construção das produções fílmicas *Iracema: uma transa amazônica* (1974) e *Gitirana* (1975). A aproximação entre ambos se dá por questões de afinidade ideológica e por contatos estabelecidos entre ambos, quando Senna estava deixando o CPC da Bahia. A esposa de Bodanzky conhecia Conceição Senna, o que facilitou o contato entre os cineastas.

Demonstra-se, ainda, a postura de esquerda que Senna construiu em sua trajetória cinematográfica. O cineasta afirmava o coroamento das vitórias de sua geração na chegada de João Goulart ao poder, “não apenas porque a esquerda estava no poder, também porque a juventude estava no poder, nós os estudantes e os jovens artistas e intelectuais”. (LEAL, 2008, p.117). Na fala de Senna, transparece o discurso de intelectualidade do cineasta e do artista, de modo geral, conferindo o caráter de mudança por intermédio de sua produção.

Também é perceptível o contato entre o CPC da Bahia e outros centros populares de cultura, conforme evidencia Leal (2008):

Havia intenso intercâmbio com o CPC paulista, principalmente na área de teatro (Vianinha, Boal, Guarnieri), com o do Rio, na área de cinema (o pessoal de *Cinco Vezes Favela*) e com o de Pernambuco, mais voltado ao enlaçamento com as manifestações culturais populares.[...] Aconteceram polêmicas estéticas internas, e bem quentes: reação contra a influência do estilo do Teatro de Arena nos espetáculos CPC, Glauber Rocha (ou Cinema Novo) e CPC Bahia versus CPC Rio sobre abordagens cinematográficas. (LEAL, 2008, p.119)

O contato entre os CPC's não isentava os conflitos e as prioridades internas que cada participante expressava. Assim, por mais que a tentativa de valorizar a cultura

local e efetuar críticas contra o sistema político vigente fosse significativa, havia polêmicas, divergências e tensões entre os centros. Assim, é possível perceber a existência de um campo intelectual que se encontra em constantes relações de negociação ou conflito, dadas as particularidades de seus membros. No discurso de Orlando Senna, esse dado aparece vinculado ao CPC do Rio de Janeiro, mas não isenta a possibilidade de ocorrerem desacordos intelectuais em outros espaços.

Aliás, por mais que houvesse tensão entre o CPC da Bahia e o CPC do Rio de Janeiro, Senna possui parte de sua produção fílmica e teatral ligada aos dois Estados. A opção profissional construída em torno dos camponeses e de populações urbanas marginalizadas é aguçada pela influência do cinema marginal do Rio de Janeiro e de São Paulo, a partir de cineastas como Maurice Capovilla, Júlio Bressane e Neville D’Almeida⁵⁴.

Além disso, desde 1968, Senna havia se afastado do CPC da Bahia, já que este entra na ilegalidade ante o Ato Institucional nº 5. Os contatos estabelecidos com cineastas e jornalistas cariocas articulam sua ida para o Rio de Janeiro e permitem levar até ali as influências do Cinema Novo baiano. Assim, a sua ida para o Rio de Janeiro corrobora na construção da carreira como cineasta e roteirista.

Assim, percebe-se que enquanto havia cineastas que não possuíam qualquer envolvimento com os CPC’s e buscavam produzir suas obras fílmicas de maneira independente, também havia aqueles que se aproximavam dos Centros Populares de Cultura para produzir filmes. Jorge Bodanzky faz parte do primeiro grupo de cineastas, pois era um cineasta independente, não vinculado aos CPC’s, mas que dialogava com indivíduos que pertenciam a esses centros de produção cultural.

Orlando Senna faz parte do segundo grupo de cineastas, visto que sua atuação no CPC da Bahia auxiliou na construção de um trabalho voltado para o cinema marginal, que se propunha a efetuar críticas e reflexões voltadas para a denúncia e problematização da situação social da população dos grandes centros ou de lugares mais afastados. É o caso de *Iracema: uma transa amazônica*. Além disso, os contatos com outros CPC’s e a influência do Cinema Novo foram fundamentais para a construção de

⁵⁴ LEAL, 2008, p.152. Para saber mais sobre os cineastas do Cinema Marginal carioca: GONÇALVES, 2006.

seu posicionamento político e apreço pela retratação de questões sociais. O Cinema Novo influencia, diretamente, na construção do roteiro de *Iracema*.

1.3.3. O Cinema Novo entra em cena: influências do Cinema Novo na obra de Orlando Senna.

Com liderança de Glauber Rocha, o movimento baiano viria a desaguar em uma nova leva de grandes escritores, poetas e artistas plásticos, no Cinema Novo, no Tropicalismo. Não vale a pena detalhar os lances desse movimento, já razoavelmente documentado em livros e filmes. É só para me localizar, para dizer que eu estava imerso nesse fogaréu. (LEAL, 2008, p.86)

As relações que se estabelecem entre o Cinema Novo e a esquerda baiana, de um modo geral, são complexas e plurais, pois envolvem cineastas, dramaturgos, escritores, políticos, entre outros indivíduos. Nesse sentido, o objetivo dessa discussão é compreender as influências de Orlando Senna na produção cinematográfica *Iracema* e, para que isso seja possível, uma análise a respeito do Cinema Novo na Bahia torna-se válida. Desse modo, a aproximação entre Orlando Senna e o Cinema Novo brasileiro justifica-se através das relações de proximidade afetiva e intelectual com Gláuber Rocha, enquanto ambos estavam no CPC e nas redações jornalísticas baianas.

Jorge (2002) afirma que há uma complexidade de relações existentes entre o aspecto mercadológico e o aspecto ideológico do cinema nacional. Dentre estas, a autora evidencia que a necessidade de angariar suporte financeiro e, ao mesmo tempo, a influência do discurso de esquerda instituído nos CPC's fazia com que alguns cineastas transitassem entre um cinema de esquerda e um cinema pró-ditadura. Economicamente, é possível diferenciar o cinema nacional das décadas de 1950 e 1960 da década de 1970.

Recorria-se ao baixo orçamento, a investidores estrangeiros ou nacionais e investimentos de capital próprio do cineasta. A partir da criação da Embrafilme, em 1969, o filme recebia incentivo financeiro, desde que passasse pelo crivo do Departamento de Censura. Muitos filmes do Cinema Novo não se adequavam ao padrão estabelecido pela Embrafilme e pelo Departamento de Censura, o que dava notoriedade a essas produções, conforme afirmam Bernadet e Galvão (1983). Assim, surgia um

gênero nacional-popular nas telas, utilizando-se de baixo orçamento e produções móveis com poucos negativos.

O filme *Iracema* possui essa ligação entre o nacional e o popular, visto que a representação do ideal de nação construído pela propaganda do governo militar e a representação do real construído pelos cineastas são apresentados no mesmo plano para o espectador. Ao mesmo tempo em que o filme mostra a incoerência entre discurso e prática do governo, atrela o nacional ao popular e alinha o interesse geral ao cidadão comum.

Aliás, o filme trabalha na tensão entre duas formas de discurso: o nacional-popular e a questão identitária. O discurso nacional-popular, para Albuquerque Junior (2006) se baseia em uma junção que coloca o termo nacional para discutir o que é nação, raça, povo, tradição e região, e o termo popular, para orientar a noção de progresso, desenvolvimento e unidade. A questão identitária verifica de que maneiras a etnia, a classe social, o gênero e a religião interferem no nacional, produzindo coerência ou tensão. Um exemplo dessa integração é a diferença entre o início do filme, no qual a imagem de Iracema é infantil, inocente, e a mudança de comportamento a partir do contato urbano, comprovando o mito de integração nacional pacífica e harmoniosa com o meio.

Bernadet e Galvão (1983) mencionam que essa mescla conceitual era percebida de maneira conjunta pelos cineastas, que acreditavam na possibilidade de seu encontro em estado bruto na sociedade. Entretanto, o nacional e o popular são produzidos, concomitantemente, pelo intelectual. Assim, o que o Cinema Novo buscava era a criação de um gênero nacional-popular, mas o que evidentemente se fazia era representar narrativas de cunho com focos “nacionais-populares”.

No entanto, mesmo com uma postura anticolonialista no cinema, é preciso evidenciar o diálogo que os cineastas do Cinema Novo adquiriram com movimentos europeus. Augusto (2008) cita que uma das maiores influências do Cinema Novo brasileiro foi o Neorrealismo Italiano. Dentre as características do Neorrealismo que desembocam no Cinema Novo brasileiro, evidencia-se a perspectiva anti-hollywoodiana e a simplicidade técnica:

E será justamente este modelo de cinema nascido do pós-guerra italiano, em particular seu modo de produção que se resume, grosso

modo, a fazer cinema com nada ou quase nada e em condições adversas, usando como armas criatividade e simplicidade, tendo o homem e sua realidade como centro, a servir de inspiração para os jovens aspirantes a cineastas no Brasil, como em várias partes do mundo. (AUGUSTO, 2008, p.146)

A partir do pós-guerra italiano, o neorrealismo se estrutura no país como uma forma de trazer para o cinema produções simples, condições múltiplas de produção, equipes menores, câmeras móveis e criatividade ao serviço de um suporte ideológico fixado na realidade social de grupos marginalizados. A aproximação entre o neorrealismo italiano e o Cinema Novo pode ser percebida em filmes como *Barravento* (1962) de Gláuber Rocha, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963) e *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni. Estes cineastas foram fortemente influenciados pela produção cinematográfica de cineastas do Neorrealismo italiano⁵⁵ no pós-guerra.

As características que perpassam o Cinema Novo Nacional são bastante semelhantes às do Cinema Novo Alemão. Narrativas que abordam problemáticas sociais, equipes numericamente modestas, fuga dos estúdios para o cenário aberto urbano ou rural, uso de atores amadores nas produções cinematográficas e filmagens com pouco ou nenhum uso da montagem, são algumas das características percebidas no Novo Cinema Alemão, na Nouvelle Vague, no Neorrealismo Italiano e no Cinema Novo brasileiro.

Uma das diferenças entre elas é a forma como o personagem é tratado. Enquanto no Cinema Novo Alemão, o personagem age em busca da mudança de condição social, no Cinema Novo Nacional o personagem não possui a mesma voz ativa, marca deste cinema que defende o cineasta como intelectual capaz de orientar as massas.

Essas características desembocam na produção de *Iracema*, o que indica não só a proximidade de influências entre Bodanzky e Senna, como também a presença europeia na estética do cinema nacional. Para Carvalho (2008), Orlando Senna buscou retratar a desigualdade social e étnica de forma interligada, principalmente no que se refere ao negro. O autor descreve Senna como um cineasta que, mesmo inserido nas discussões propostas pelo Cinema Novo, criticava o fato de que este não fazia uma investigação

⁵⁵ Dentre os cineastas do Neorrealismo Italiano, destacam-se de Roberto Rossellini e Luchino Visconti. Para saber mais sobre o Neorrealismo italiano e suas relações com o Cinema Novo: AUGUSTO, 2008.

histórica profunda a respeito dos indivíduos que retratava. Por ser de esquerda, Senna visava inserir os personagens dos filmes que produzia no discurso político que defendia, marginalizando-os ou problematizando suas realidades.

A representação do negro no Cinema e no Teatro passa a ser fundamental no discurso de Senna, fortemente influenciado pelo candomblé e pela falta de preocupação do Cinema Nacional em evidenciar tal papel. Por perceber que o Cinema Novo também não problematizava a cultura afro-brasileira, o cineasta afasta-se desta estética e se aproxima do cinema independente.

Essa informação mostra que havia conflitos entre cineastas, assim como assinala a possibilidade de articular o Cinema Novo com outras formas de se produzir filmes no Brasil. Lorenzo (2011) destaca essa pluralidade de pensamentos e influências do Cinema Novo:

Mas quando nos propomos caracterizar o surgimento do Cinema Novo, corre-se o risco de seguir o senso comum, apontando um rompimento completo com os momentos anteriores da cinematografia brasileira. E isso me parece incorreto. Muitas evocações de temática nacional, ainda que com ênfase no folclore, foram apontadas antes do Cinema Novo. O cinema “burguês” paulistano já flertara em certos momentos com o neorrealismo italiano. A qualificação dos profissionais cinematográficos seria herança importante para o Cinema Novo. E, o que talvez seja o mais importante, a gestação das questões que seriam discutidas pela filmografia cinemanovista ocorrera concomitantemente às tentativas de implantação de um cinema de cunho industrial no país. (LORENZO, 2011, p.81)

Mediante o discurso do autor, é errôneo destacar que o Cinema Novo representou um movimento de total rompimento na conjuntura cinematográfica e política brasileira. Antes do Cinema Novo, há uma série de outros “cinemas” que buscavam um diálogo com o nacional-popular e com a diversidade étnico-cultural no país. O Cinema Novo não trouxe um discurso inédito, mas reproduziu diversos discursos, formando, em um momento de transição entre o nacionalismo e a tensão política de esquerda, um movimento cinematográfico.

Nesse sentido, o que Orlando Senna faz ao criticar o Cinema Novo não é distanciar-se do movimento, já bem mais enfraquecido no final da década de 1970, mas

apontar suas divergências em torno das representações que observou em filmes do Cinema Novo e da pornochanchada. Assim, percebe-se a influência do Cinema Novo na vida e na produção cinematográfica de Orlando Senna.

É nesta problematização que o trabalho de Senna é singular à Bodanzky e, ao mesmo tempo, complementar. Até porque enquanto Bodanzky preocupava-se com a retratação de um indivíduo que vivia às margens da sociedade brasileira, Senna volta-se para a personificação da marginalidade na atriz/personagem cabocla. Porém, essa não é a única diferença entre os dois cineastas que recai sobre o filme *Iracema*.

1.4. JORGE BODANZKY E ORLANDO SENNA: APROXIMAÇÕES, DISTANCIAMENTOS E ASPECTOS TÉCNICOS DA PRODUÇÃO DE *IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA*

Apesar de os dois cineastas brasileiros possuírem influências em comum, é preciso destacar também suas diferenças e, mais do que isso, apontar os momentos em que suas produções se aproximam ou se afastam. Conforme já visto, a postura política de esquerda, a influência da Nouvelle Vague e o suporte narrativo voltado para temáticas sociais são ponto de aproximação de Jorge Bodanzky e Orlando Senna.

As diferenças entre eles, portanto, são mais de ordem técnica do que ideológica o que leva os cineastas a produzirem filmes em conjunto, caso de *Iracema: uma transa amazônica* (1974) e *Gitirana* (1975). Assim, importa saber como os cineastas se aproximam para firmar a ideia de filmarem juntos. Também importa compreender as características técnicas apropriadas por cada um, para verificar como elas aparecem no filme *Iracema: uma transa amazônica*.

Mattos (2006) relata que uma das marcas de Jorge Bodanzky é retratar cenários em movimento, o que pode ser aplicado aos personagens de forma semelhante, já que interagem com o espaço fílmico e com a realidade que se pretende construir ao expectador. Em entrevista concedida na produção da biografia, Bodanzky sugere que “quanto mais longe, incômodo e precário, melhor” (MATTOS, 2006, p.16).

Nesse sentido, o cineasta busca utilizar-se do plano-sequência⁵⁶ e da liberdade de improviso, buscando nas imagens a sua informatividade e criticidade. Bodanzky também preferia o uso de câmeras móveis com luminosidade natural, cuja habilidade veio no Curso de Fotografia na Alemanha e cuja experiência foi adquirida na direção de fotografia de filmes como *O Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1970), *Copacabana me Engana* (Antônio Carlos da Fontoura, 1968) e *Hitler: 3º Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968). Com José Agrippino de Paula, Bodanzky filmou sem roteiro, com autonomia para conduzir o filme sob o ângulo que quisesse, impulsionando o trabalho independente do cineasta.

A representação da natureza também é um traço de Bodanzky, que objetivava deixar o plano mais próximo do real. Além disso, Bodanzky acostumou-se a utilizar todo o negativo disponível, evitando cortes e selecionando, posteriormente, dentre as cenas filmadas a que mais se enquadrava no discurso pretendido do filme, segundo Mattos (2006).

Outra escolha técnica de Bodanzky para suas produções foi o “super oito” e o 16 mm. O super oito é um formato cinematográfico produzido pela marca Kodak, que tem por objetivo produzir em 8mm, ou seja, com maior qualidade de imagem e maior extensão de tempo de gravação. O super oito é essencial para cineastas que se utilizam do plano sequência, no qual há longa exposição. Por intermédio de Mattos (2006), Bodanzky confirma a escolha: “o super-oito me acompanharia até o limiar de *Iracema*, projeto vendido para a TV alemã a partir de um registro feito nessa bitola” (MATTOS, 2006, p.124). Para operar o super oito, Bodanzky foi a Rochester, nos Estados Unidos, em 1970.

Já o 16 mm, também inserido pela Kodak, foi utilizado tanto no cinema-verdade quanto na Nouvelle Vague e no Neorrealismo Italiano. O 16 mm era mais barato e constantemente aparecia em cineclubes, conforme destaca Gonçalves (2013). Era característico do cinema amador e bastante utilizado em câmeras móveis. Durante toda a sua produção cinematográfica, Bodanzky oscilou entre a utilização do formato super

⁵⁶ Plano-Sequência se objetiva em colocar os personagens em ação, utilizando-se do corte o menos possível. Para Aumont (2003), um plano sequência não pode ser definido apenas pela sua duração, mas pelo fato de indicar uma determinada sequência de acontecimentos dentro de uma cena, com pouca ou nenhuma montagem. Um plano sequência também se distingue pela sua mobilidade, de forma a caracterizar um conjunto de acontecimentos relevantes ao espectador, na ótica fílmica representada. O Plano Sequência é largamente utilizado por cineastas documentaristas que desejam dar veracidade ao material produzido. Para saber mais: AUMONT, 2003.

oito com o formato 16 mm. Para operar a câmera em formato 16 mm, Bodanzky fez um curso rápido de operacionalização em Bruxelas, na Bélgica.

Em Orlando Senna, percebe-se a ênfase na construção textual, por ter produzido, atuado e dirigido peças de teatro. Entretanto, Senna também filmou e dirigiu, o que indica conhecimento de técnicas de filmagem. No entanto, diferente de Bodanzky que operava na transição entre o super oito e o 16 mm, Senna optou por filmar em 16 mm e 35 mm. Este último é amplamente utilizado desde 1895 até os dias atuais, em produções cinematográficas e televisivas nacionais e internacionais diversas, pois possui durabilidade alta e preço relativamente baixo.

Senna também utilizava transições entre a mobilidade da câmera e sua fixação. Em *Caveira My Friend*, de Álvaro Guimarães (1970), por exemplo, há momentos de oscilação entre a câmera móvel e a câmera fixa. Senna declara que fez “[...] um tipo de cinema solto, corrido, onde a câmera não determina o ponto de vista, o enquadramento”. (LEAL, p.110). Já em *69- A Construção da Morte* (1969), o cineasta baiano efetua transições entre o ficcional e o documental, operando, mais uma vez, entre a câmera fixa e a câmera móvel. Em relação ao gênero híbrido, Orlando Senna fez o processo inverso ao de Bodanzky, pois enquanto este utilizava o ficcional como fundo para o documental, aquele efetuou o procedimento contrário, isto é, utilizou o documental para dar base à narrativa ficcional central.

Segundo o discurso de Leal (2008), a aproximação entre os dois cineastas se dá no ano de 1970, em São Paulo. Estavam no Brasil Judith Malina e Julian Beck, atores e produtores de teatro norte-americanos e fundadores do Living Theatre, trazendo o espetáculo-interferência, no qual a interação com o público era constante (LEAL, p.171). No local, Bodanzky, Senna, suas referidas esposas e alguns amigos⁵⁷ formaram um grupo de trabalho.

Desde 1971, Orlando Senna coordenava o Grupo Barra, grupo de teatro carioca criado por ele e por sua esposa, Conceição Senna. Essa coordenação era dividida com a produtora Sofia Mariani, cuja responsabilidade era vender os espetáculos pelo Rio de Janeiro. Conforme aponta Leal (2008),

⁵⁷ Dentre estes amigos, estão o cantor Fernando Lona, a artista plástica Sonia Castro, a psicanalista Silvia Bloisi e o ator Lorival Pariz. (LEAL, 2008, p.172)

Em 1974 os jornais do Rio registravam a grande audiência de nossos espetáculos e a ditadura tentou cooptar o Grupo Barra: a produtora foi contatada pelo Ministério da Educação e Cultura, que ofereceu uma dinheirama para que montássemos um espetáculo sobre os bandeirantes, a ser apresentado em turnê por todo o País. Havia na proposta uma clara intenção de metaforizar as *Entradas e Bandeiras* com o governo ditatorial, com a expansão das redes de televisão, com a Transamazônica. Era muito dinheiro e a produtora tentou nos convencer que podíamos utilizar a natureza mutável dos espetáculos Barra para enganar a ditadura, para fazermos um espetáculo nosso e não o espetáculo encomendado. Não aceitamos esse plano, evidentemente inexequível, e o grupo foi desfeito. Tínhamos Conceição e eu, uma opção irrecusável: o convite de Jorge Bodanzky para fazermos um filme (valham-nos coincidências, se é que existem) justamente sobre a Transamazônica. (LEAL, 2008, p.183)

Como o Ministério da Educação e Cultura havia prometido pagar ao grupo um valor financeiro significativo, houve uma separação de seus membros. Alguns permaneceram ao lado de Sofia Mariani, mas Senna e sua esposa se retiraram do Grupo Barra e, em seguida, receberam convite de Bodanzky para fazer o roteiro de *Iracema*.

Outro ponto interessante é a aproximação temática “repentina” de Bodanzky e Senna: enquanto Bodanzky afirmava possuir contato direto com a rodovia Transamazônica, devido às experiências pessoais adquiridas no trabalho de fotógrafo para a Revista Realidade, Senna havia recebido uma proposta de articular, em peça de teatro, um espetáculo que reunisse uma aproximação de leituras das Entradas e Bandeiras com a construção da Transamazônica. A construção desta rodovia federal permeava o discurso publicitário, governamental e populacional. Portanto, era possível que, no Rio de Janeiro e no Norte do país, se propusessem trabalhos artísticos em torno da rodovia.

Bodanzky transmite à Senna sua intenção de nomeá-lo para fazer o roteiro de um filme que seria rodado na Amazônia. A ideia ainda não era clara, mas Bodanzky queria um roteiro que fosse escrito pelo cineasta baiano e desejava que Senna preparasse os atores. Bodanzky ressalta que conheceu o cineasta baiano por meio de sua esposa, Lena Coelho Santos. O técnico de som Achim Tappen, o correspondente da ZDF, Horst Wiedemann, o assistente Francisco Carneiro e o produtor da ZDF, Wolf Gauer, se juntaram a Conceição Senna, Orlando Senna e Jorge Bodanzky e dirigiram-se em uma Kombi cedida pela Volkswagen até a cidade de Belém, onde produziram *Iracema: uma transa amazônica*, conforme destaca Mattos (2006).

Este não foi o único filme produzido por Bodanzky e Senna. Entre 1975 e 1978, outras duas obras fílmicas foram produzidas em conjunto, nos mesmos moldes de *Iracema*. O primeiro deles foi *Gitirana* (1975), que mesclava ficção e documentário para construir a narrativa de moradores que deveriam retirar-se de suas casas, pois a região de Sobradinho (Bahia) seria alagada para a construção de uma barragem. O segundo foi *Os Mucker* (1978), que também se utilizava de gênero híbrido para descrever a chegada de uma família imigrante alemã e, por meio dela, o surgimento de uma comunidade religiosa isolada do catolicismo e do protestantismo. Após sofrer perseguição de ambas as religiões e do governo, a comunidade é aniquilada. Em entrevistas, Bodanzky sugere o nome “docudrama”⁵⁸ para filmes que trabalham com o ficcional e o documental. Desse modo, importa estabelecer um olhar atento para esse gênero fílmico.

1.5. DOCUDRAMA – DEFINIÇÃO, INFLUÊNCIAS, USO.

O docudrama, em linhas gerais, é um trabalho fílmico que enfatiza o enlace entre ficção e realidade na mesma narrativa. Há poucos estudos a respeito do docudrama e, dentre estes, a maioria trata de produções televisivas. Desse modo, esta discussão trata, inicialmente, das definições do docudrama, para depois explorar as especificidades do deste gênero no cinema.

Para Nichols (2007), o surgimento do docudrama se dá quando alguns diretores de Hollywood decidem, na década de 1920, reconstituir eventos retratados na Bíblia no cinema e, posteriormente, na TV. O gênero passa a se destacar em séries fílmicas e telenovelas norte-americanas e latino-americanas. Para o autor, “os documentários podem representar o mundo histórico da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação de provas” (NICHOLS, 2007, p.30).

Desse modo, os cineastas que se utilizam do gênero documental buscam defender, por meio da imagem cinematográfica, o seu ponto de vista. Assim, analisar o docudrama por seu caráter documental e ficcional é efetuar uma leitura do contexto

⁵⁸ <http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-006/jorge-bodanzky-o-artista-multiplo-marina-veshagem/> Acesso em 08/04/2015

social do local onde o filme é produzido e a ligação moral que a narrativa ficcional pode trazer à realidade representada pela câmera.

É importante salientar que há um número limitado de produções do gênero cinematográfico no Brasil. Gonçalves (2006) cita o trabalho dos cineastas Jorge Bodanzky, Sérgio Rezende, Bruno Barreto e Eduardo Coutinho, dentro dessa linha híbrida. No entanto, vale destacar que a maioria destes cineastas transita entre diferentes gêneros cinematográficos, não utilizando o docudrama com frequência. Na década de 1970, o único cineasta a usar o docudrama no Brasil é Jorge Bodanzky.

Aliás, Gonçalves (2006) reitera que, na década de 1970, havia uma tendência televisiva de alguns canais em trazer ao espectador programas com estilo *reality syndrome*, também conhecidos como *TV Truth* (TV Verdade). Esses programas eram variados em sua temática, tratando de questões específicas da vida pessoal de celebridades ou de investigações policiais. Utilizando-se de atores profissionais em cenários reais, os produtores buscavam seguir o relato biográfico ou o conteúdo jornalístico de investigação, o que corroborou para a efetivação do docudrama na televisão e, concomitantemente no cinema.

Assim, percebe-se que o docudrama televisivo possui maior abordagem que o docudrama cinematográfico. Também se verifica a complexidade do gênero e as várias formas pelas quais o docudrama pode ser constituído, de modo que pode ter cunho moralizante, investigativo, romanceado, dramatizado e reunir estas e outras características mescladas em uma narrativa ficcional que legitime as ideologias de produção do cineasta.

Para Fuenzalida (2009), o docudrama não está inserido em um formato de filme, mas em um gênero fílmico. O gênero é um “organizador cultural temático” (p.160) que orienta o espectador e produz estabilidade. Assim, a escolha do gênero fílmico está vinculada à orientação do espectador e, conseqüentemente, às suas escolhas. Mesmo assim, o gênero fílmico se orienta de acordo com o processo histórico e com o contexto no qual a produção é realizada. Para Fuenzalida,

A denominação mais habitual de docudrama televisivo sugere uma hibridização entre um gênero informacional (que documenta um núcleo ocorrido apoiado em fatos sobre temáticas com desventuras cotidianas) e uma representação ficcional feita por atores. O aspecto de drama faz referência a certos conteúdos temáticos dolorosos

(dramas da vida real), mas também à representação ficcional (não-documental dos indivíduos envolvidos) e interpretada por atores (drama, no sentido original) (FUENZALIDA, 2009, p. 161).

O autor destaca a conotação televisiva do docudrama. Entretanto, este gênero está articulado tanto à televisão quanto ao cinema. Na década de 1970, apenas um filme se caracterizava como docudrama, no discurso de seus produtores: *Iracema: uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Assim, se o sentido do docudrama é informar e, ao mesmo tempo, ligar o cenário filmado a uma narrativa que chame o espectador até o filme, é preciso que o cineasta produza estratégias para captar tal atenção, construindo personagens ligados ao espaço filmado e que representam indivíduos que interagem, consciente ou inconscientemente, no local.

E é essa busca que os cineastas fazem para construir o filme *Iracema*. O filme busca ser informativo, porque se propõe a mostrar os problemas sociais gerados pela construção da Transamazônica. Busca ser atrativo ao espectador, em momentos que envolvem o nome que possui duplo sentido, a narrativa de uma adolescente cabocla que se prostitui, ou mesmo a crítica social contra a ação da ditadura militar na Transamazônica. Procura ligar os personagens ao cenário, esclarecendo seus interesses na região e suas formas plásticas de ligação inter-relacional. De forma direta e indireta, as intenções de produzir um documentário com fundo ficcional, ou vice-versa, perpassam o discurso de seus produtores, caracterizando o filme *Iracema* como uma produção singular às outras feitas no Brasil da década de 1970.

Fuenzalida (2009) destaca que outra característica do docudrama é o aspecto dramático que se incorpora à trama através de conteúdos “dolorosos”, cujo objetivo é mostrar imagens que choquem o espectador e façam com que este passe a refletir os processos e vivências apresentados na narrativa. Desse modo, por mais que outros gêneros incorporem-se ao filme, como a comédia ou o romance, o drama predomina como forma de estabelecer o enlace entre o informacional e o ficcional.

No que se refere aos conteúdos propostos no docudrama, o autor ressalta que a trilha sonora pode ser um elemento problematizador ou complementador da estratégia de trazer o espectador para o problema social que se pretende passar através da narrativa. Assim, por mecanismo de edição e montagem ou mesmo com sonoridade ambiente, a trilha sonora pode ser utilizada para aguçar o aspecto dramático enfatizado

na narrativa ficcional. Além disso, “a origem factual da situação apresentada supõe uma grande pesquisa prévia dos casos: entrevistas com as pessoas, autorização para representar o caso ficticiamente, medidas para preservar a privacidade e o anonimato etc.” (FUENZALIDA, 2009, p. 162).

Em *Iracema*, o aspecto dramático predomina sobre outros gêneros e a presença da trilha sonora auxilia na ambientação da dramatização dos personagens. Na cena em que a menina cabocla e o caminhoneiro gaúcho se encontram pela primeira vez, a música que dualiza a trilha sonora com o espaço ambiente é *Você é doida demais* (Lindomar Castilho, 1974). Nesse momento, a música chama o espectador a entender aspectos da própria personagem, o que relaciona a trilha sonora do docudrama à sua representação pelos cineastas.

Desse modo, um docudrama é produzido mediante um estudo antecipado da temática, ou mesmo uma experiência pessoal do cineasta que o produz, já que estas questões permeiam o interesse em se trabalhar com este gênero fílmico. Aliás, o cineasta precisa pensar na identidade dos representados e na garantia do anonimato dos não atores envolvidos, principalmente em casos de exposição da opinião desses indivíduos.

No filme *Iracema*, a câmera era ligada a partir de sinais visuais entre os cineastas e atores. Olhares e gestos sutis poderiam ser formas de indicar o início da cena. Em muitas destas cenas, entrevistavam-se pessoas à beira da estrada, em diferentes condições sociais e de trabalho. O filme foi censurado em 1974 e só obteve liberação em 1981, período em que a censura era mais branda. Assim, os indivíduos que expressaram opiniões contrárias ao regime militar, no filme, não foram perseguidos, fato que poderia ter ocorrido se a liberação de sua opinião ocorresse em 1974.

Dessa forma, tanto o ator quanto o não ator ganham notoriedade e auxiliam na caracterização de veracidade do docudrama. O ator profissional pode criar a atmosfera representativa para a interação do ator amador, o que possibilita um improviso mais elaborado. Por fim, o autor salienta que, no docudrama, o caso narrado pode terminar sem um final feliz e em busca de solução. (FUENZALIDA, 2009, p.163).

É o que ocorre com filme *Iracema*. O ator profissional Paulo César Pereio começava a conversa com posseiros, caminhoneiros e madeireiros, e a câmera iniciava a filmagem. Edna de Cássia interagiu com essas pessoas e completava a cena iniciada por

Pereio. Em alguns momentos, a atriz faz o mesmo procedimento que Pereio, iniciando conversas com costureiras e moradoras de regiões de extração de madeira.

Dessa maneira, o docudrama possui licença para efetuar diferentes alterações ou mesmo invenções de uma realidade dentro de outra, documental. As recepções dramáticas são incorporadas ao discurso do real e transmitidas pelo cineasta através do filme, em um todo complexo que une ambos os aspectos, segundo Fernão Ramos (2000). Para ele, o docudrama deve ser visto como parcialmente real, pois nele estão implícitos os discursos e representações do cineasta, da realidade filmada e da narrativa incorporada à mídia. Sendo assim, este gênero híbrido do cinema e da televisão está diretamente vinculado ao seu produtor, suas influências, experiências de trabalho e a forma como representa a realidade. Entretanto, para o espectador, a narrativa ficcional dramática e a estrutura documental do filme são vistas sem separação, o que remete à necessidade de analisá-las em seu conjunto.

Para efetuar uma leitura histórica do docudrama, Odin, (1987) destaca que “o leitor pode tomar o realizador do filme como enunciador real. É o caso típico de filme de reportagem. O pressuposto do leitor, nesse caso, é que a câmera se encontre no local onde os fatos aconteceram”. (ODIN, 1987, p.101). Assim, compreender o docudrama pelas influências internas e externas que motivaram seu produtor é uma das formas possíveis de analisar a forma e o conteúdo do gênero fílmico. Por meio dos realizadores do docudrama *Iracema: uma transa amazônica*, é possível perceber como a mulher cabocla está sendo representada no Brasil da década de 1970. A leitura que os cineastas fazem da obra revela uma visão jornalística investigativa da Rodovia Transamazônica e dos problemas que ocorriam às suas margens no período de sua construção.

O Segundo Capítulo vislumbra a desconstrução do mito da Transamazônica como obra símbolo do progresso nacional, a partir da obra fílmica *Iracema*. Destaca-se a intenção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna compararem a Transamazônica ao Brasil, e a menina cabocla ao povo brasileiro.

2. IRACEMA, UMA TRANSA AMAZONICA

2.1. A TRANSAMAZÔNICA E SEUS “PERSONAGENS”

Este capítulo procura, a partir da desconstrução do Mito da Transamazônica analisar as representações construídas sobre o regime militar no filme *Iracema: uma transa amazônica*. Procura-se inicialmente analisar o mito da Transamazônica como a maior obra de promoção do desenvolvimento social e econômico da nação. Para melhor compreender os significados destas representações, procura-se verificar a rodovia a partir de sua dimensão simbólica e como representação do projeto de futuro do país.

Da mesma forma, cada personagem construído pelos cineastas defende um determinado discurso e, na interação, constrói-se a imagem de um povo sofredor e explorado. A fala de Bodanzky, portanto, revela sua intenção de desconstruir a Transamazônica como símbolo do futuro e da integração do país e mostrar as contradições e conflitos que ali ocorriam.

Em alguns trechos da biografia de Bodanzky (MATTOS, 2006) e Senna (LEAL, 2008), esta intenção aparece:

A história de Tião e Iracema era um pretexto para mostrar o que estava acontecendo com a Amazônia e com o Brasil. [...] A escolha de Paulo César Pereio impôs-se por todas as razões do mundo. Eu já o conhecia de *Gamal* e não queria que ele inventasse nada de especial. Bastava ser o Pereio, com sua ironia e carga de contestação. Escalar o Pereio de Roda Viva para fazer um simpatizante brechtiano do governo Médici já era, em si, uma provocação. O resto ficaria por conta do próprio ator. (MATTOS, 2006, p.168-202).

A escolha de Paulo César Pereio foi natural, acho que a palavra é essa, natural. Com ele poderíamos ter um caminhoneiro gaúcho senhor de si, cheio de malandragem, com muito escárnio e ironia. A ironia era fundamental para a duplicidade brechtiana que estava prevista e que Pereio elevou a uma dimensão magistral. Tião Brasil Grande é realmente um adepto da ditadura ou está fingindo que é para se dar bem? Quanto de Tião Brasil Grande e quanto de Pereio, militante contra a ditadura, estão naquele personagem? E quem se esconde atrás de quem? Pereio entendeu e adotou a proposta das dualidades (ator-personagem, personagem-repórter, Tião adepto-Tião fingidor) com rapidez e aprofundou-a quando a pôs em prática na filmagem. (LEAL, 2006, p.217).

Embora Jorge já trouxesse de São Paulo algumas ideias, o impacto desse universo em convulsão foi a semente real do filme e a decisão foi mostrar o conflito que ali existia, diretamente, e reforçar a informação com uma história emblemática, com uma história que contivesse a dimensão desse conflito em uma relação humana, em uma relação emocionada. Foi aí que falamos por primeira vez, Jorge e eu, em *cunha ficcional*, em uma alavancagem da realidade no sentido de tornar mais explícita sua incidência no ser humano. Ou seja, ampliar ficcionalmente dois ou três personagens, destacá-los do cenário humano ao qual pertencem, para que os espectadores pudessem se identificar com eles. Havia muitas histórias possíveis, a estrada transtornava e transformava as existências dos nativos e dos imigrantes. (LEAL, 2008, p.212)

Assim como a rodovia é vista a partir de sua dimensão simbólica de representação social do desenvolvimento do país, os personagens que compõem o cenário são analisados como parte da população brasileira que sofre para sobreviver nas cidades ou no campo. As imagens da prostituição, da exploração e do descaso, constroem a paródia crítica que Bodanzky e Senna filmam, na tentativa de evidenciar os problemas que surgem com a construção da rodovia.

Mas, o que era a Transamazônica? Nomeada de BR-230, a obra foi elaborada e parcialmente executada (1969-1974) pelo general-presidente Emílio Garrastazu Médici. No discurso governamental, a ideia era promover a imagem de uma obra "faraônica", e a atividade foi financiada com capital estrangeiro emprestado. Mais de quatro mil pessoas foram contratadas para abrir vias de acesso e efetuar ligações entre municípios interioranos. No período de construção, chegou a se tornar a terceira maior rodovia da nação, mas não concluiu a pavimentação. A ideia inicial era promover uma integração entre Leste-Oeste, preenchendo um "vazio demográfico" que passava de 8 mil quilômetros. Entretanto, conforme relata o filme e as informações a seguir, o projeto não foi concluído.

2.1.1. A paródia na análise histórica e no filme

A escolha fílmica de Bodanzky e Senna para representar os problemas da Transamazônica foi a paródia. Segundo Monegal (2009), a paródia é uma figura de linguagem que faz releitura de outra obra, de forma cômica, trágica ou crítica. O filme *Iracema*, portanto, seria uma leitura crítica de outro discurso: o governamental. No

cinema, as chanchadas já haviam se utilizado de paródias, conforme cita Simonard (2009). No caso dos cineastas, o filme seria uma releitura da Transamazônica que o regime militar evidenciava. O discurso de progresso era vislumbrado pelo espectador por meio da contradição entre a mídia pró-governo e o que se mostrava no filme.

Para o autor, muitos intelectuais do Cinema Novo brasileiro viam as chanchadas como “paródias mal feitas do cinema norte-americano” (SIMONARD, 2009, p.122). Essa crítica era uma forma de insulto às chanchadas, cujas narrativas eram simples, com baixo orçamento, pouca qualidade de imagem e som e atores até então desconhecidos. É evidente que o uso da paródia vem de outros campos do saber, como a literatura e o teatro grego⁵⁹, mas percebe-se que a intenção era criticar uma forma de cinema nacional, mais próxima da memória dos cineastas cinemanovistas.

Para Hohlfeldt e Manzano (2011), a pornochanchada também fazia releituras de obras clássicas, adaptando-as a uma estética fílmica voltada para o humor e para o apelo à sexualidade. Assim, a paródia deixa de ser vista como um insulto para se tornar uma opção de roteiro, visto que a produção fílmica de pornochanchada era tão intensa e rentável que os diretores se utilizavam deste recurso.

Desse modo, a paródia no cinema nacional não é inaugurada por Bodanzky e Senna. Estes só a deslocam para o campo da crítica política, trazendo personagens, situações e espaços que podem ser problematizados perante o espectador. O foco dos autores é a Transamazônica, o objetivo da paródia é denunciar e o filme é o suporte para que a denúncia chegasse às massas. Dessa maneira, *Iracema* era uma estratégia de parodiar o discurso governamental, desconstruindo o milagre econômico brasileiro e revelando contradições e problemas sociais da região que eram camuflados no discurso do regime militar.

2.1.1.1. A rodovia Transamazônica no filme: a realidade distante do discurso

Para compreender essa dimensão simbólica da rodovia na obra, cabe analisar o contexto econômico-político que permeava o governo. Macarini (2000) argumenta que o milagre econômico brasileiro é resultado de uma economia descontínua, dispersa. A

⁵⁹ Para saber mais: BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002

descentralização econômica e a aquisição de empréstimos estrangeiros levaram, no ano de 1967, a um déficit orçamentário que diminuiu o consumo, elevou a inflação e reduziu o número de empregos, fazendo surgir uma massa de trabalhadores desempregados em diferentes setores.

Segundo o autor, o ministro Delfim Neto ampliou prazos para que industriais e latifundiários pagassem impostos, o que não aconteceu com o restante da população. De 1967 para 1968, o déficit orçamentário nacional declinou para 1,2% do PIB. Para reduzir o impacto negativo, o governo incentiva a exportação, o setor industrial e a agricultura, que passam a obter melhores resultados. “O setor industrial, segundo apontavam as primeiras estimativas da época, desfrutara de uma excelente performance: sua taxa de crescimento teria se aproximado dos 14%”. (MACARINI, 2000, p.11).

Em 1969, Delfim Neto aprofundou os investimentos nestes mesmos setores, defendendo um projeto nacional de política econômica pautado no objetivo de erguer o Brasil ao patamar dos países desenvolvidos. Houve busca por estabilidade monetária, redução da inflação e retomada de investimentos nos setores primário, secundário e terciário da economia. Nas palavras do autor, "Essas medidas receberam aplauso generalizado do empresariado, especialmente da indústria e do segmento identificado com o nascente mercado de capitais" (MACARINI, 2000, p.21).

Inicialmente, o ministro busca redução do déficit orçamentário e fortalecimento da estrutura de capital da empresa nacional. Em seguida, a ideia é tabelar as taxas de juros. Com maior controle governamental sobre a economia e a contração de empréstimos advindos do capital estrangeiro, o "milagre econômico" brasileiro se estruturou. O aumento do crédito bancário para empresas e o adiamento do imposto de renda foi outra medida do governo Médici para estimular o consumo e melhorar o panorama econômico. Dessa forma, o início do milagre econômico apresenta certa estabilidade, cenário que se modifica na década seguinte.

Para Giannasi (2011), a liderança de Delfim Neto é efêmera na política brasileira, porque bastou um choque político internacional para frear seu projeto. A crise do Petróleo, ocasionada pelo embargo da OPEP aos Estados Unidos e o aumento do preço do produto, reduziu os investimentos feitos no Brasil e recolocou o país em recessão. Mas o período que precede os anos 1970-73 também foi de euforia. Para o autor, "enquanto durou, esse momento foi de plena expansão dos investimentos nos

mais diversos setores, entre eles, o industrial e o agrícola, o de financiamento, captação de poupança e serviços". (GIANNASI, 2011, p.8). Foram construídas usinas hidrelétricas, estádios de futebol, pontes e rodovias.

As construções empreendidas pelo milagre econômico brasileiro, segundo Giannasi (2011), traziam sensação de progresso e serviam para maquiar a hiperinflação e a corrupção, além dos desvios de recursos através de superfaturamento de obras, emissão de notas frias, etc. A imagem de um país que avança, conforme descrevia a canção-tema da seleção brasileira da década de 1970⁶⁰, não se configurava na prática, mas mantinha-se através da censura e do risco corrido por quem ousasse promover investigações.

Dentre os investimentos da década de 1970, destaca-se a política governamental em torno da construção da rodovia Transamazônica. No local, havia um projeto de concentração fundiária, no qual governo assentava famílias em agrovilas, colônias de lavradores. Quando o projeto de construção da estrada se tornou inviável, as agrovilas foram abandonadas.

No entanto, a propaganda feita pelo governo tinha a intenção de mostrar progresso e segurança. A publicidade utilizava emissoras de televisão para mostrar os avanços da economia, ocultando que tal crescimento não gerava uma política salarial mais justa e aumentava a concentração de renda, além de mascarar o aumento da dívida externa. Como a maior parte das discussões aconteciam em ambiente universitário, não chegando até a população mais pobre, o governo aproveitava-se dos meios de comunicação de massa para promover sua imagem.

Um exemplo dessa publicidade provém dos comerciais televisivos, como o da Volkswagen⁶¹. Na propaganda, mostra-se uma imagem aérea da Amazônia, repleta de árvores e rios. Na sequência, o narrador mostra uma área devastada e exalta o local como sendo a Transamazônica, “obra definitiva de uma das regiões mais ricas do mundo”. Em meio às palavras do narrador, árvores são derrubadas por máquinas pesadas. Em seguida, a propaganda mostra o Fusca, carro da marca que transitava pelas

⁶⁰Noventa milhões em ação/ Pra frente Brasil, no meu coração/ Todos juntos/ vamos pra frente Brasil/ Salve a seleção!!! De repente é aquela corrente pra frente/ parece que todo o Brasil deu a mão!/ Todos ligados na mesma emoção/ tudo é um só coração! Todos juntos vamos pra frente Brasil!/ Salve a seleção!/ Gol!/ <https://www.vagalume.com.br/os-incriveis/pra-frente-brasil.html> Acesso em 23/05/2016.

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K4sgldTbHnQ> Acesso em 05/09/2016.

vias recém-abertas. A imagem da Transamazônica é ressignificada no filme, de modo que algumas filmagens aéreas tratam de mostrar a floresta queimando, as pessoas tendo de abrir estradas com equipamento manual rudimentar (facões, machados, etc.) e a dificuldade de trânsito.

Aliás, manifestações artísticas e políticas que contrariassem a imagem de progresso e mostrassem os reflexos da concentração de renda e do descaso governamental em promover maiores investimentos para melhoria de vida, principalmente em regiões de ocupação recente (caso dos moradores que receberam terras no entorno da Transamazônica), eram reprimidas via censura. Assim, ao mesmo tempo que o governo manifestava publicidade favorável à rodovia e exaltava seu ideal de progresso, mascarava a desigualdade, a pobreza, a exploração e a realidade social do local e da população que ali vivia.

2.2. A CONSTRUÇÃO DA TRANSAMAZÔNICA NO OLHAR FÍLMICO

A partir da paródia, o filme de Jorge Bodanzky e Orlando Senna serve para desconstruir o discurso governamental, enfatizar a violência, a prostituição, a exploração e as queimadas. Para tanto, o filme se utiliza de entrevistas e interações com indivíduos que não faziam parte do elenco, fazendo-os justificar os ideais que eram defendidos na produção, tais como os diversos problemas na construção da rodovia Transamazônica e em seus entornos. Assim, os próprios entrevistados justificavam o tom de paródia pretendido pelos cineastas.

Os espaços de prostituição e trânsito de caminhoneiros compõem a realidade construída pelos cineastas em torno da Transamazônica, obra que está ligada ao Programa de Integração Nacional (PIN), de 16 de Junho de 1970. Sobre o PIN, o presidente Médici, idealizador do programa, desejava ligar as regiões Norte e Nordeste e promover desenvolvimento econômico para o Norte, visto como um “vazio demográfico”.

O governo Médici ainda afirmava que a construção da Transamazônica aliviaria o excesso de população no Nordeste, já que abriria oportunidade de aquisição da terra. Além disso, o governo destacava que a população desempregada ou subempregada da

região Nordeste poderia servir de mão-de-obra para a construção da rodovia ou de empreendimentos surgidos a partir dela.

Assim, a Amazônia problemática que era dotada de um “vazio demográfico” deveria ser responsável por resolver os problemas populacionais da região Nordeste. “Amazônia e Nordeste se converteram dessa forma, na ótica dos militares, em um único problema que demandava soluções articuladas” (MENEZES, 2007, p.58).

Sobre esse problema, Médici discursou no dia 08 de Outubro de 1970:

Quero dizer que o problema inicial da Amazônia é conhecê-la de verdade. E que para conhecê-la, como é preciso, impõe-se torná-la mais próxima e mais aberta, para se poder povoá-la. Assim, a política de meu governo na Amazônia está voltada prioritariamente para a realização de um gigantesco esforço de integração, no duplo objetivo da descoberta e da humanização. Somente quem testemunhou no Nordeste a caminhada de milhões de brasileiros sem terra e, agora, vem à Amazônia contemplar essa paisagem de milhões de hectares ainda desaproveitados, pode sentir, em toda a sua crueza, o quadro vivo de nossa luta pelo desenvolvimento⁶².

Portanto, o discurso do general-presidente permeava o ato de conhecer e ocupar a região amazônica, aliviar problemas de terra na região nordeste e promover desenvolvimento econômico e social. Entretanto, a obra que apresentava esses objetivos possuía também suas contradições. Uma dessas contradições está na invisibilidade da população local que também prospera no discurso do presidente, cuja ênfase estava nas possíveis melhorias geradas após sua construção.

Para Meneses (2007), a publicidade em torno da rodovia Transamazônica possui datação específica. Há maior evidência da rodovia no discurso publicitário em 1970, com gradual decadência até o ano de 1974. A partir deste período, o enfoque dos noticiários passa a ser a sucessão presidencial leva o General Ernesto Geisel ao poder. A Transamazônica é, então, deixada de lado e o projeto não é efetuado conforme previsto. Na conclusão do processo, a rodovia havia sido finalizada, mas sem pavimentação.

Sobre a Transamazônica, Meneses ainda reitera que “sua construção repercutiu ainda mais nos variados tipos de discursos, como representando a maior aventura vivida por um povo na face da Terra” e “a última grande aventura do século” (MENEZES,

⁶² <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/emilio-medici/discursos-1/1970/24>

2007, p.7). Esses discursos provinham de revistas, propagandas impressas, publicidade televisiva, dentre outras. Tal incentivo deslocava diferentes grupos populacionais para a região, que não estava preparada para recebê-los.

Sobre esse discurso, é válido ressaltar que as músicas que fazem parte da trilha sonora do filme reforçam essa ideia de progresso expressada pelo regime militar. Duplas caipiras locais, como Liu e Leu⁶³, discursavam na música o desejo de conhecer a rodovia Transamazônica, expressando orgulho por fazer parte de um país que cresce. A transamazônica é, portanto, mais um braço do projeto de progresso e modernização construído pelo regime militar, a partir do milagre econômico brasileiro. Assim percebe-se a construção de um mito de progresso, conforme observa-se a seguir.

2.3. A OCUPAÇÃO DA AMAZÔNIA E O MITO DA TRANSAMAZÔNICA

Conforme já dito, uma das principais preocupações dos governos ditatoriais brasileiros foi com a ocupação de espaços considerados vazios. Para que houvesse estabilidade política dos governos da ditadura, foi preciso explorar novas áreas, estimular a ida para “eldorados”, incitando a população para arriscar a vida nestes novos locais, reativando a imagem do bandeirante.

Para Dias Filho (2012), a região da Amazônia era contemplada por um discurso governamental de progresso, além de carregar a visão de área a ser desbravada. Esses dois pontos estão ligados à floresta e às áreas de ocupação que se tornam crescentes na década de 1970. Dez anos antes, o governo promoveu o Plano de Integração Nacional da Amazônia, cujo objetivo era a povoação de áreas ainda não ocupadas.

Entretanto, a chegada destas pessoas causou conflitos de interesses, aguçados pela ausência governamental na região. Aliás, Dias Filho (2012) destaca que houveram três movimentos migratórios diferentes para o norte do país:

O 1º ciclo foi da entrada na floresta tropical a busca pelas drogas do sertão para atender a demanda da colônia, ocorrendo de forma mais extrativa. O 2º ciclo é o da borracha. A seringueira, árvore nativa da região, era a principal matéria prima para atender as demandas da indústria da então nascente indústria automobilística no final do

⁶³COSTA, Linchon Paulino da. Transamazônica. Grandes Sucessos v.2. Rio De Janeiro: Warner Music Brasil, 1971. Faixa 3. Disponível em: www.dicionariompb.com.br/liu-e-leu Acesso em 02/03/2016

século XIX. 3º ciclo é formado pelas frentes pioneiras agropecuária e mineral, durante os anos 20 e 30 do século XX. (DIAS FILHO, 2012, p.3-4)

Assim, quando ocorre a terceira ocupação, já haviam indivíduos ali cujos interesses se chocaram com os novos moradores. Com a crescente falta de oportunidades, o discurso de publicidade governamental cai por terra e os problemas crescem significativamente. Na década de 1970, o Plano de Integração Nacional do qual trata o filme, alterou a paisagem, trouxe trabalhadores de diferentes regiões do país, gerou conflitos, promoveu êxodos. Para Dias Filho (2012), a integração do espaço ainda tinha por objetivo evitar uma provável invasão, ou a guerrilha do Araguaia. Assim, facilitava-se o acesso de empresas a terrenos destinados à construção de indústrias. Também eram oferecidos incentivos fiscais e outros benefícios.

A propaganda de um “Brasil grande” passava pela conquista da copa do mundo de futebol em 1970, o milagre econômico e a construção de grandes obras, com especial destaque para a Transamazônica, que passa a ser usada como uma espécie de símbolo político pelo governo do general Médici. (DIAS FILHO, 2012, p.5).

A conquista da taça de campeão mundial de futebol, em 1970, ajuda a criar uma situação de patriotismo que ajuda a sustentar o governo Médici e dificulta a ação da oposição. A "Marcha para o Oeste" brasileira encontrava menos críticos, e mais patriotas formados pelo discurso nacionalista do governo na publicidade.

Os empréstimos contraídos no exterior garantiram a realização de obras faraônicas, das quais a Transamazônica se inseriu. Entretanto, após a construção de cada obra, o desemprego retornava e ficava visível o interesse do governo em favorecer as empresas, exclusivamente.

Além disso, a população que ocupava gradualmente a região não vinha somente de outras regiões: em cidades do interior dos Estados do norte, a população campesina deixava suas pequenas propriedades para tentar a sorte na capital, enfrentando múltiplas dificuldades.

Segundo Meneses (2007), estas pessoas se deslocam para a transamazônica movidas pelo discurso de "Brasil Potência", que mostra-se perante um futuro promissor, desenvolvido, predestinado. Essa dimensão simbólica de progresso constitui eixo fundamental no discurso governamental a respeito do futuro do país. A Transamazônica seria a estrada que cortaria a selva amazônica e traria singularidade para o governo brasileiro.

Além disso, o autor destaca que o discurso era de "antecipação do futuro", visto que, perante a publicidade governamental, seria uma obra realizada em pouco tempo e com potencial de mudança profunda na realidade social da população brasileira. Tal antecipação ainda se devia ao fato de o país obter taxas de crescimento de 10,4% na virada do ano de 1970 para 1971.

Este ufanismo serve mais para popularizar a imagem do governo Médici do que para promover desenvolvimento real para a população mais pobre. O projeto de construção da Transamazônica é prova dessa ilusão de progresso, pois preocupava-se mais com a construção e sua repercussão para a continuidade do crescimento econômico do que com a estruturação, conclusão e resolução dos problemas da rodovia advindos.

Ademais, a ideia era sufocar pensamentos opositores da lógica de progresso e evidenciar uma imagem de "Brasil Grande", rumo ao progresso. Para Souza (2014), a conclusão da Transamazônica sintetizava o projeto de futuro econômico estável presente no discurso dos generais-presidentes. A rodovia teria o maior município do mundo, na maior floresta do planeta, que possui os maiores rios da Terra, no "maior projeto de colonização" (SOUZA, 2014, p.3), na maior rodovia do mundo.

O autor ainda destaca que a cidade de Altamira-PA, um dos locais onde o filme é gravado, via com euforia a chegada da rodovia Transamazônica, chegando a ser conhecida como "capital da Transamazônica". O governo buscava tratar a incursão como uma aventura épica no qual o homem embrenhava-se na mata, lutava contra animais ferozes, derrubava árvores e venciam a natureza em nome de um conceito de progresso.

Esse cenário também apresentava sentido simbólico, pois representava que o governo iria transpor as barreiras para alcançar o desenvolvimento futuro da nação. As plantações substituíram as árvores, as queimadas eram frequentes e o cenário

rapidamente foi se alterando, ainda que a imagem fosse de êxito e desenvolvimento econômico.

Todo o enredo da construção e colonização parecia cenas de filmes de aventura, no interior da Amazônia, dotado de um certo surrealismo que faz todo o debate sobre a história da construção da Transamazônica e as memórias da ditadura civil-militar que ela carrega, parecerem uma lenda. Plantações surgindo no interior da floresta, próximo a estrada, eram imagens frequentemente utilizadas pela *Manchete* para enfatizar a grandiosidade e, ao mesmo tempo, o sucesso do empreendimento, cujas primeiras colheitas começavam a dar resultados. (SOUZA, 2014, p.5).

Dessa forma, o país que animava-se com os resultados positivos da Copa de 1970 e dos índices de crescimento econômico no início da década de 1970, iludia-se com a imagem irreal de um governo que contornava seus problemas com o uso da publicidade e do discurso nacionalista.

Entretanto, o discurso nacionalista e a publicidade em torno da Transamazônica mascaravam conflitos étnicos, desmatamentos, prostituição, abandono e diversas outras situações-problema que assolavam a população dos entornos da rodovia. Um destes problemas anteriores à rodovia são os conflitos entre indígenas e caboclos. Lima (2009) destaca que entraves inter étnicos antecedem o século XX, na região amazônica. Para Ribeiro (1970), os conflitos que envolvem índios e não índios possuem dimensões territoriais, de modo que o Estado Nacional não reconhecia a territorialidade destes povos. “O problema indígena não pode ser compreendido fora dos quadros da sociedade brasileira, mesmo porque só existe onde e quando índio e não índio entram em contato. É pois um problema de interação entre etnias tribais e a sociedade nacional” (RIBEIRO, 1970, p.193). Na Amazônia da década de 1970, esse conflito ainda possui motivações territoriais. Para Faulhaber:

Preexistiram a estas pesquisas as lutas dos povos que vivem na floresta e na beira rio para dispor de um lugar no qual sua sobrevivência seja garantida, em conflitos sociais caracterizáveis como identitários, uma vez que implicam o aparecimento de identidades sociais associadas a aspirações territoriais. (FAULHABER, 2012, p.99).

Desse modo, os conflitos derivados do uso da terra e as questões étnicas ainda não haviam sido resolvidas a década de 1970. O governo, sem compreender ou aceitar a dimensão destes problemas, promove a ocupação do local. Situações antigas, combinadas com novas, aguçam os conflitos. Tais impasses pelo uso da terra são mediados pela força (e abuso de poder) do governo militar e ignorados pela publicidade.

A prostituição e exploração sexual também não são inaugurados pela chegada da rodovia Transamazônica. Santos Junior (2014) e Orum (2012) destacam que deste o final do século XIX, estas situações se fazem presentes. Para Santos Junior (2014), a prostituição na região amazônica é crescente no ciclo da borracha, no início do século XX. Além disso, Belém e Manaus eram os grandes centros intelectuais, políticos, econômicos e urbanos da região.

Para Orum (2012), a Belle Époque traz à região prostitutas estrangeiras, atraídas pelos lucros vindos do ciclo da borracha. Em suas palavras,

Logo no início da década de 1880 mulheres estrangeiras causaram sensação em Belém. Em 1887 a “Semana Ilustrada”, uma revista local, reclamava que muitos maridos pararam de dormir em casa e que perderam seus empregos como consequência de sua perseguição a integrantes de uma companhia espanhola de dança, alegando estarem participando de um leilão por seus favores. Ao final do século XIX, Belém foi descrita por um norte-americano como repleta de uma quantidade de vícios que a tornaria um alvo importante para reformadores profissionais. (ORUM, 2012, p.35)

Como se enfatiza no trecho, a influência da prostituição na cidade de Belém é tanta que há preocupação em se “reformatar” a cidade, afastando do centro os prostíbulos. Entretanto, o autor cita que estrangeiros observavam os traços físicos das prostitutas e afirmava que possuíam “pálida cor de café” (ORUM, 2012, p.36). Esse dado mostra que já haviam mulheres caboclas se prostituindo na Belém do final do século XIX.

Para Santos Junior (2014), a vinda de mulheres europeias para atuarem na atividade da prostituição no Brasil significava que o processo civilizador estava sendo realizado. Os prostíbulos em que trabalhavam estas mulheres eram frequentados por seringalistas, políticos juizes, militares de alto escalão, administradores, dentre outros membros da elite amazônica.

No chamado “Baixo Meretrício”, ficavam as prostitutas pobres, caboclas, marginalizadas. O autor destaca que o dinheiro conseguido por estas mulheres mal dava

para sustentá-las, o que fazia com que se arriscassem em esquinas, praças e ruas e convivessem mais diretamente com a violência masculina.

Mulheres buscaram firmar seus passos em Manaus, quando a cidade passava por um processo de reestruturação. Muitas abandonavam a segurança do lar e a vida serena das pequenas cidades ou a falta de oportunidades e concorrência encarnizada das grandes. Dos lugarejos do interior do estado, saíam jovens e maduras caboclas, ribeirinhas, marcadas pelo traço indígena. (SANTOS JUNIOR, 2014, p.21).

Assim, os problemas advindos da prostituição são aguçados pela chegada da rodovia Transamazônica, na década de 1970. Entretanto, alguns dos problemas vivenciados por Iracema, na ótica de Bodanzky e Senna, já eram vividos por outras prostitutas caboclas, polacas, mulatas, indígenas. Dessa forma, a questão étnica também predominava sobre o exercício da prostituição, de modo que mulheres francesas e hispânicas tinham menor probabilidade de sofrer o que as mulheres do chamado “baixo meretrício” sofriam. Portanto, o filme parte de uma realidade que já é antiga para alguns habitantes da região.

Como reflexo da construção da rodovia, o filme mostra a multiplicação dos bordéis, nos quais se permitia a exploração sexual de adolescentes, como a própria Iracema.

Os longos papos com caminhoneiros e jovens prostitutas, as muitas horas em bares, bordéis, puteiros, tinham conformado os perfis dos personagens Iracema e Tião Brasil Grande, clones de muitas prostitutas com 13 ou 14 anos de idade e de muitos caminhoneiros entusiasmados com o tal milagre econômico, com a abertura de estradas. (LEAL, 2008, p.214).

Outro aspecto de contradição está no discurso do presidente Médici. No início da obra, uma placa foi colocada com os seguintes termos: “Nestas margens do Xingu, em plena selva Amazônica, o senhor Presidente da República dá início à construção da Transamazônica, numa arrancada histórica para a conquista deste gigantesco mundo verde”.



Figura 2 Placa de descerramento da construção da rodovia Transamazônica. Fixada em Altamira, PA - Outubro de 1970. Fotografia tirada em 2008.

FONTE: <http://belenambulo.blogspot.com.br/2008/12/o-pau-do-presidente.html>

Em 1972, o presidente Médici retornou ao local, afirmando novamente a construção de uma obra faraônica que geraria desenvolvimento e transformação social. Porém, o filme mostra que tal discurso não se manteve e que o governo militar ainda agravou a situação do local, com ações violentas de repressão, abuso de poder e exclusão da população mais pobre do acesso à justiça. No filme, a prostituição infantil de Iracema é invisível aos olhos dos militares, que a ignoram e até a abusam sexualmente.

Além disso, havia pouco ou nenhum conhecimento a respeito das comunidades indígenas da região. Para Carvalho (2014), não havia diferenciação entre comunidades indígenas, assim como não houve respeito por suas terras. A exploração de minérios na região amazônica acabou por atingir terras indígenas, gerando conflitos violentos entre militares e comunidades indígenas residentes. No trecho de Humaitá-AM, os indígenas da tribo Tenharim tiveram de se retirar de suas terras, o que gerou inúmeros conflitos, visto que o local era considerado sagrado para a comunidade. O solo foi prejudicado e a atividade agrícola se intensificou, as queimadas aumentaram e as epidemias de sarampo e catapora mataram muitos indígenas.

Para a autora, a rodovia Transamazônica ocasionou a destruição de alguns cemitérios indígenas. Estas e outras problemáticas na construção da rodovia permitem

pensar na desestruturação destes povos a partir da construção da obra. Tais comunidades jamais seriam como anteriormente.

Dessa maneira, a ocupação dos espaços que o governo militar considerava como “vazios”, estavam ocupados. A retirada dessa população dos seus locais originários, ou a chegada de novos contingentes populacionais nestas terras, causam problemas de difícil e desinteressada reparação. Oliveira (2016) salienta que

O processo Geopolítico do Regime Militar Brasileiro (1964-1985), previa a integração acelerada, a qualquer custo dos “Espaços Vazios” da Amazônia, conceito esse que não levava em consideração o indígena como efetivo ocupante do espaço e afetou diretamente os Waimiri-Atroari, mediante a construção da rodovia BR-174. Com a construção da rodovia, vamos ter muitos problemas provocados na região. Na Rodovia BR-174 os Waimiri-Atroari, vão viver conflitos resultantes entre indígenas e trabalhadores da abertura da rodovia. O Regime Militar vai assegurar a construção da rodovia e conseqüentemente o genocídio do povo Waimiri-Atroari. (OLIVEIRA, 2016, p.26).

Portanto, não havia conhecimento da realidade local porque a obra pretendia alcançar um fim midiático de ordem nacional. E para garantir o amplo apoio da população e manter a imagem do progresso, o regime militar apostava em obras que fossem vistas pela sua amplitude, e não pelo respeito aos que não concordavam com tais empreendimentos. Assim, o discurso subsiste, os revoltosos são sufocados e a imagem se mantém. Na ótica do filme, a inexistência de animais ou de comunidades indígenas nas imagens destaca simbolicamente a diferença entre o discurso de um país “gigante pela própria natureza” com uma nação que destruía florestas e afugentava animais e pessoas de seus habitats/espços naturais.

Oliveira (2016) ainda salienta que não houve preocupação dos governos militares em vacinarem as comunidades indígenas contra doenças como o sarampo, a catapora e a caxumba. Os indígenas atribuíam as doenças à chegada dos agentes do Estado e atacavam postos do governo como represálias às mortes nas comunidades. Os agentes comunicaram os militares, que retiraram os civis das áreas de desmatamento e promoveram ataques contra os indígenas.

Estes, por sua vez, saíam de suas terras em direção à floresta. Os que ficavam, poderiam sofrer ataques diversos, inclusive por armas químicas. “Foi utilizado um avião

para realizar um ataque aéreo de gases a maloca, entretanto, apesar de apenas um indígena sobreviver, o ataque foi realizado um dia antes da realização da festa e a maioria dos líderes não haviam chegado” (OLIVEIRA, 2016, p.54). O filme trabalha com algumas contradições da rodovia, conforme se verifica abaixo:

2.4. AS CONTRADIÇÕES NA TRANSAMAZÔNICA

O filme *Iracema: uma transa amazônica* buscou mostrar que o discurso de progresso do governo não se edificou na prática. Os problemas evidenciados por Bodanzky e Senna envolvem não só prostituição infantil e violência contra a mulher, mas grilagem, queimadas florestais, trabalho escravo, tensões inter-étnicas, dentre outros. No entanto, alguns destes problemas já existiam antes da chegada da rodovia, e com ela houve agravamento da situação. Conforme já evidenciou Dias Filho (2012), foram três os ciclos migratórios principais para a região.

Um detalhe significativo na filmagem é que não aparecem comunidades indígenas no filme. A inexistência de imagens destas comunidades pode estar associada ao fato de que as gravações eram feitas às margens da rodovia Transamazônica, local em que o desmatamento já era amplo. Assim, os indígenas poderiam estar mais afastados das áreas de filmagem em virtude dos problemas gerados na chegada e permanência dos novos habitantes da região.

O filme mostra, em termos práticos, que o esforço de integração prometido aos habitantes do local não foi alcançado, de modo que a rodovia Transamazônica não se tornou canal de integração no nível estrutural ou humano. A terra também se tornou um problema aos “beneficiários” da reforma agrária proposta pelo INCRA. As queimadas garantiam duas ou três colheitas, e após isso, a terra se tornava infértil, como mostra o filme e como aponta Souza (2014).

No que se refere à Transamazônica representada no filme, Bodanzky destaca que os espaços de gravação faziam parte da área de segurança nacional. Para o cineasta, o objetivo do filme era mostrar o que estava acontecendo na construção da estrada Transamazônica, como um reflexo da situação nacional. Esse jogo comparativo é evidenciado na mesma entrevista:

Iracema, por um lado, é interessante porque tudo o que o filme denunciou continua atual ainda hoje. A primeira imagem de fogo e a floresta sendo incendiada, fomos nós que mostramos nesse filme; a questão do trabalho escravo, a questão da ocupação da terra através da violência, quer dizer, todos esses temas são muito atuais. O filme tem 35 anos, mas parece que foi feito hoje. (MATTOS, 2006, p.62)

No trecho, o cineasta comenta que a problemática construída em torno da obra *Iracema: uma transa amazônica* ainda possui representatividade, pois ainda há queimadas, exploração do trabalho e ocupação irregular da terra. Em entrevista ao portal contraplano,⁶⁴ Orlando Senna ressalta que os personagens mais evidentes na abertura da rodovia transamazônica eram os motoristas de caminhão e as prostitutas jovens, sendo necessário realizar uma extensa pesquisa para compreender traços da realidade dos caminhoneiros e das prostitutas.

Dessa forma, os personagens representavam sujeitos atraídos pelo discurso progressista, que buscavam melhoria de vida a partir de diferentes atividades. No entanto, muitos não conseguiam atingir os seus objetivos, quer seja pela desigualdade ou pela indiferença do governo ao que acontecia no local.

2.5. UMA ATRIZ CABOCLA, UM CAMINHONEIRO GAÚCHO E UMA ESTRADA: OLHARES FÍLMICOS DE BODANZKY E SENNA.

Para melhor compreender como o filme, é preciso desconstruir a ideia de progresso propalada pelo regime militar na região da Transamazônica a partir da análise do perfil dos principais personagens do filme. Segundo Bodanzky⁶⁵, a escolha de um ator gaúcho (Paulo Cesar Pereio) passaria maior veracidade à narrativa de Iracema, visto que seu personagem (Tião Brasil Grande) era caminhoneiro. Estes profissionais eram comumente vistos na Região Norte do país. Como já comprovado anteriormente, Bodanzky afirmou que o papel atribuído a Tião Brasil Grande teria de ser feito por Paulo César Pereio.

Nesse momento, já se mostra clara a intenção de Bodanzky e Senna em desconstruir o mito de desenvolvimento da rodovia Transamazônica. Ao preferirem o

⁶⁴ Disponível em: <http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/orlando-senna/> Acesso em 28/04/2014.

⁶⁵ <http://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--entrevista--com-jorge-bodanzky-0402993270C0818327/> Acesso em 28/04/2013.

trabalho de um ator contestador do regime militar, cuja capacidade de ironia poderia ser utilizada em cena, tentam mostrar ao espectador a sua crítica ao regime militar, evidenciado pela ironia. Pereio não sabia dirigir caminhão e estava no Rio Grande do Sul quando foi convidado por Bodanzky, o que demonstra a preferência do diretor pelo trabalho do ator.

Conceição Senna (Thereza), era atriz do teatro e, junto com seu esposo Orlando Senna, ferrenha crítica do regime militar (LEAL, 2008, p.126). Conceição Senna conhecia Lena Coelho, esposa de Bodanzky, o que facilitou o convite para filmar *Iracema*. A personagem Thereza é uma prostituta que encontra Iracema após a menina cabocla ser abandonada por Tião. Nas cenas em que aparecem, há um misto de relações de negociação e conflito.

Edna de Cássia representa Iracema, a menina cabocla que se prostitui às margens da Transamazônica. A menina cabocla, filha de camponeses amazônidas, era menor de idade e nunca havia atuado em qualquer tipo de produção artística. Por causa disso, agia timidamente em algumas cenas.

A escolha de uma atriz inexperiente para o papel de Iracema é proposital, na ótica de Bodanzky e Senna, pois a adolescente mostrava ao espectador um povo perdido, que percorria caminhos desconhecidos, não sabendo exatamente em que condições iria chegar. “Edna, por exemplo, tinha uma ideia básica da situação de Iracema na cena, mas não sabia exatamente o que Pereio ia dizer ou perguntar. Tinha que reagir à sua maneira” (MATTOS, 2006, p.174). Portanto, era intenção dos cineastas mostrar ao espectador uma personagem “perdida” diante dos acontecimentos.

Portanto, os personagens principais do filme são construídos para representar a população. Ao representarem a miséria, a ausência do governo na resolução de conflitos, a exploração sexual infantil, o desmatamento e os problemas adjacentes mostrados no filme, os cineastas aqueles que não foram alcançados pelo “progresso” evidenciado no discurso publicitário do governo Médici.

O filme *Iracema: uma transa amazônica* é produzido em 1974, período no qual o discurso midiático em cima da rodovia começa a diminuir, o que amplia a invisibilidade da população que vivia nos entornos da região. Assim, a proposta de Bodanzky e Senna é mostrar uma Transamazônica que passava por um processo de esquecimento midiático, mas apresentava problemas sociais, econômicos, ambientais,

dentre outros. Em paralelo, os cineastas acabam criando uma metáfora do Brasil, que apresenta Iracema como figura simbolicamente representativa do povo brasileiro.

A ideia inicial de Jorge Bodanzky era aproveitar a oportunidade para mostrar as consequências da ação governamental e denunciar abusos cometidos contra os moradores do entorno da rodovia. Ao trazer a Transamazônica para a cena fílmica, surgem personagens anônimos que lutam para sobreviver neste local esquecido. “A história de Tião e Iracema era um pretexto para mostrar o que estava acontecendo com a Amazônia” (MATTOS, 2006, p.160).

Aliás, a propaganda em torno da Transamazônica é ironizada por Tião Brasil Grande. Ele exalta a estrada e o crescimento, enquanto a câmera passeia pela pobreza, exploração da terra, queimadas e devastação. Enquanto Tião afirma que a estrada é “mãe” e provê o que ele necessita, o filme mostra depoimentos de pessoas que desejam retirar-se dali em busca de vida melhor. Desse modo, a propaganda divulgada pelo governo militar que não reflete a realidade do local também é a ironia de um personagem que exalta a rodovia, mas vê nela a desigualdade e a exploração.

Após analisar a escolha de cada personagem na construção do filme, cabe verificar de que forma as cenas mostram a desconstrução do mito da rodovia Transamazônica como ideal de progresso. O cartaz traz Iracema com um short curto com estampa da Coca-Cola em evidência. Ainda se vê a menina com um top que cobre parcialmente o corpo, e, como plano de fundo, o caminhão de Tião e as queimadas florestais no entorno da Rodovia Transamazônica, na década de 1970. Na autobiografia de Orlando Senna (LEAL, 2008, p.216), o cineasta aponta para o fato de que os irmãos de Iracema trabalhavam na Coca-Cola, o que mostra a influência das multinacionais na região.



Figura 3: Cartaz de apresentação do Filme de Bodanzky e Senna

Fonte: [http://www.cinemateca.gov.br/cgi-](http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=024768)

[bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=024768](http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=024768)

Mas, por que Bodanzky e Senna procuravam uma menina cabocla? Leal (2008) salienta que uma das possibilidades era chamar uma prostituta para um papel “ela-mesma”, como nos filmes de Robert Flaherty. Mas acharam a tarefa perigosa e decidiram procurar jovens atrizes em programas de auditório. Sobre a escolha da atriz:

No início de 1974, já tínhamos a previsão de filmar em outubro e novembro daquele ano, incluindo a data da Festa do Círio de Nazaré. Restava a difícil tarefa de encontrar a atriz. Nunca pensei numa atriz profissional, mas numa menina que se integrasse naturalmente a aquele ambiente. Eu e o Orlando procuramos em vão no meio teatral de Salvador e de Belém. Víamos muitas “Iracemas” nas ruas, em festas, shows, portas de colégio, etc., mas nos decepçonavamos porque ora faltava espontaneidade, ora faltava fala, ora faltavam dentes. (MATTOS, 2006, p.166)

Os dois encontraram Edna Cerejo após um motorista de taxi informar que muitas meninas não iam para a aula, preferindo ficar no auditório de um programa de rádio da cidade de Belém. Enquanto faziam algumas fotos à distância, os cineastas viram a menina levando uma bronca da mãe, por não estar frequentando a aula. “Era do que precisávamos: uma menina bonita, fotogênica e espontânea, com estrutura familiar

adequada, apta a assinar um contrato de trabalho com toda lisura” (MATTOS, 2006, p.168). A adolescente adotou o pseudônimo de Edna de Cássia e, apesar da inexperiência e da recusa inicial da família, começou as filmagens.

A escolha da menina foi essencial para objetivar a desconstrução simbólica da população no filme, pois era pobre, interiorana, camponesa e sofria com as precariedades do local em que vivia. Aliado a este fator, o filme também possuía interesses mercadológicos. Segundo Leal (2008), “o que havia era o tema da Amazônia em plena ditadura militar, o grande interesse da Europa e dos Estados Unidos sobre o tema e a confiança da TV alemã ZDF na câmera de Jorge Bodanzky, um fotógrafo excepcional” (LEAL, 2008, p.209). Como temáticas relativas à Amazônia tinham maior probabilidade de vendas, os planos de realizar um filme neste local foram reforçados.

Além disso, Iracema não se reconhece nem enquanto indígena, tampouco enquanto afro-brasileira. Declara-se “brasileira”. Para Lima (2009), a miscigenação étnica da região provoca afastamento da condição de caboclo, visto que há associação entre este e a pobreza. Ao se reconhecer como brasileira, a adolescente expressa fazer parte da nação, “integrando-se” a ela.

O fato de não se reconhecer enquanto indígena, não mencionar que é cabocla e evidenciar o termo “brasileiro”, indica afastamento do indígena, distanciamento da miscigenação étnica e vinculação ao discurso de pertencimento da nação. Tal incerteza étnica também permeia o simbólico, pois mostra a intenção dos cineastas em representar um povo que não sabia quem era, nem mesmo suas origens. Iracema não é amparada pela Lei, porque a desconhece. Sua alternativa de vida é a prostituição. Assim, na ótica dos cineastas o povo brasileiro enfrentava uma crise identitária da qual não reconhecia suas diferenciadas origens, mentalidade aguçada pela tentativa de reforço do nacionalismo do governo militar.

Aliás, Bodanzky e Senna referem-se constantemente à Iracema como sendo cabocla, enfatizando que seu pai era afro-brasileiro e sua mãe, indígena. “A mãe, índia e severa, entregou sua filha a Conceição, como em um ritual, exigindo a promessa de devolvê-la sã e salva. Uma família operária, mãe índia, pai mulato, os irmãos mais velhos trabalhando na Coca-Cola, Edna estudando” (LEAL, 2008, p.215). Na concepção de Lima (2009), o caboclo deriva de miscigenação étnica, mas não pode ser reduzido somente a essa expressão, visto que em cada local o termo pode ser empregado

de forma diferente. Na Amazônia e no Pará, o caboclo é visto como o pequeno camponês, mas no Nordeste sua associação encontra-se arraigada à miscigenação étnica.

A partir do discurso dos cineastas, a atriz estaria etnicamente mais próxima do cafuzo, termo que sequer aparece nas autobiografias e entrevistas analisadas. No entanto, a menina é chamada por Bodanzky de cabocla, o que designa outra forma conceitual de pensar o termo. Até porque o camponês da Amazônia é chamado de caboclo por critérios de exclusão, já que não é indígena, nem negro, e por estar presente em diversas cidades do interior⁶⁶. Portanto, questões de ordem cultural definem o termo caboclo e, concomitantemente, justificam a fala dos cineastas. Mais uma vez, a identidade de exclusão perpassa o povo simbolicamente representado.

Sobre o caboclo e o processo de miscigenação, Gruzinsky (2001) aborda que a cultura nacional é híbrida e maleável, o que indica a necessidade de se pensar na miscigenação cultural como um processo de proporção desigual. Essa indefinição transparece no filme na negação e exclusão do indígena, no trecho descrito, o que indica que Iracema vê diferenças entre a sua cultura e a cultura indígena, ao mesmo tempo em que demonstra seu afastamento deste grupo étnico.

Para Siqueira (1999), o caboclo é invisível no plano econômico, político e social da região. Assim, as dificuldades enfrentadas pela menina cabocla na região amazônica não estão associadas só ao dito pelos cineastas, mas também ao não dito. Essas dificuldades “invisíveis” aos olhos do espectador menos atento revelam dificuldades e associadas à pobreza, ao patriarcalismo, à precariedade de condições de vida e, conseqüentemente, à exclusão social. A concepção que Bodanzky tem da mulher cabocla no filme não difere das análises da autora. Para Jorge Bodanzky,

Iracema seria a jovem cabocla que se prostitui por um misto de ambição e inocência. Não havia entre nós a consciência de que o nome fosse um anagrama de América, nem a intenção de fazer paralelos com a famosa personagem de José de Alencar. Iracema era, assim como Nazaré, um nome muito comum entre as moças da região. (MATTOS, 2006, p.160).

A intenção era colocar um nome comum presente na região de Belém e Altamira. Para Bodanzky, não havia intenção de estabelecer pontes com o discurso

⁶⁶ Para saber mais: LIMA, 2009.

alencariano, por mais que, em alguns momentos, a narrativa da menina cabocla siga o caminho inverso da obra de Alencar. Já para Senna, a narrativa tem sentido diferente. Leal (2008) considera que

Jorge já pensava em Iracema como nome da personagem, devido ao grande número de mulheres com esse nome em Belém, incluindo várias prostitutas, e a ilação com o romance de José de Alencar, no sentido da relação do conquistador e da conquistada e vice-versa. Naquela noite também ficou decidido que o nome da personagem seria o título do filme. Além desses motivos, me estimulava o fato de Iracema ser um anagrama de América.

Portanto, há diferenças entre os discursos de Jorge Bodanzky e Orlando Senna quanto ao fato de o filme fazer ou não uma leitura parodiada do romance alencariano. Em alguns momentos, o caminho da narrativa é inverso ao do escritor romancista do século XIX. Em outros, tal comparação não pode ser feita. Ainda no que se refere ao caboclo, o fato de a maior parte da população brasileira ser miscigenada também ajuda a compreender Iracema como metáfora do povo brasileiro.

Questionando os ideais de progresso que o governo brasileiro imputava mediante publicidade em rádio e TV, Bodanzky utilizou os personagens para mostrar as consequências negativas da ocupação do homem na floresta amazônica pela estrada e denunciar alguns problemas sociais decorrentes da construção da Transamazônica.

Para a atriz, o filme é uma oportunidade para conseguir dinheiro e melhorar sua condição de vida. Ganhou o prêmio de melhor atriz, no Festival de Brasília do ano de 1980⁶⁷, mas não foi buscar devido à falta de recursos financeiros para deslocar-se de Belém até Brasília. Assim como o filme, Edna de Cássia não conseguiu sucesso esperado. Voltou para Belém e começou a trabalhar como lavadeira, função que ocupa até os dias atuais⁶⁸. Assim, a importância da mulher cabocla no cinema nacional é de exclusão, tanto no que se refere à personagem quanto à atriz.

Bourdieu (2003) aborda que “a representação que os indivíduos e os grupos fornecem inevitavelmente através de suas práticas e de suas propriedades faz parte

⁶⁷

<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024768&format=detailed.pft> Acesso em 30/03/2015.

⁶⁸ Informações presentes no documentário “Era uma vez Iracema”, realizado por Jorge Bodanzky em 2005. A intenção do cineasta era mostrar que a situação deflagrada na década de 1970 se mantinha a mesma no início do século XXI.

integrante de sua realidade social”. (BOURDIEU, 2003, p.177). Desse modo, a forma como Iracema se reconhece no aspecto identitário, como interage com outros personagens e é vista pelo expectador auxilia este a perceber o distanciamento do padrão feminino indígena exposto no filme com a floresta e com o espaço nativo, reiterando a visão de que a socialização e incorporação com diferentes realidades foi prejudicial para as mulheres da região.

No aspecto simbólico, essa transição demonstra as alterações decorrentes da mudança de espaço. Também evidencia a busca por novos espaços, a partir da migração para locais mais povoados, assim como o consequente fracasso em ascender economicamente.

Esse perfil de personagem marginalizado, cujas situações são permeadas por uma crítica social e sem final moral para o protagonista, é comum nos filmes de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Em filmes como *69 – A Construção da morte* (Orlando Senna, 1969) e *Gitirana* (1975, Jorge Bodanzky), ocorrem situações semelhantes, o que é reflexo tanto do Cinema Novo brasileiro quanto do Cinema Novo Alemão. Dessa forma, é válido olhar com cuidado as influências do Cinema Novo Alemão na trajetória de Jorge Bodanzky, assim como a participação ideológica do Cinema Novo na produção de Orlando Senna.

O discurso de desenvolvimento promovido pelo governo federal não se aplicava à realidade dos personagens que é descrita por Jorge Bodanzky e Orlando Senna no filme *Iracema*. A leitura feita por eles, através dos personagens, demonstra que o projeto de modernização e integração falhou, e que esta falha gerou problemas de ordem diversa. Além disso, o descaso do Estado na região implicou no aumento dos problemas, que atingiram a população mais pobre de maneira mais impactante.

Mas essa imagem de fracasso não deveria sobressair no discurso midiático. O governo militar via a Transamazônica como uma oportunidade de elevar índices econômicos, o que promoveria o país ao status de “potência mundial”. Menezes (2007) destaca que a Amazônia era vista como território capaz de gerar riqueza nacional. O efetivo militar presente na região era direcionado para a proteção de fronteiras e manutenção da ordem nos grandes centros.

Portanto, o comportamento irônico de Tião em tentar defender o Estado pode ser comparado à postura do governo, que defendia uma obra sem dar suporte aos problemas que dela decorriam.

2.6. POBREZA, DESCASO, EXPLORAÇÃO: A ÓTICA DE BODANZKY E SENNA

Apesar de a câmera captar as imagens em sua objetividade, é possível afirmar que o filme possui linguagem cinematográfica mesclada, visto que o olhar documental em cima do ficcional permite a seleção de cenas e a participação direta do cineasta, mediante mobilidade da câmera. Até porque a encenação teatral acaba por adquirir enfoque documental e o registro passa a caracterizar o filme dentro da linha de cinema-verdade, conforme propõe Xavier (2004).

A ironia mistura-se à investigação mediante entrevistas e provocações. Assim, o "efeito de real" se constrói na ótica do espectador comum. Essa linguagem cinematográfica objetiva tem por objetivo mostrar as relações de poder e seu impacto sobre a população mais pobre, o que se liga a uma estética documental de denúncia e, ao mesmo tempo, serve a um projeto político contrário à ditadura militar. Tal estética de cinema é marginal, ainda que não pertença a um movimento organizado de cinema que categorize-o desta forma. Para Xavier (2004), a ideia de Bodanzky e Senna era estabelecer uma linguagem cinematográfica que rompesse parcialmente com a ficção, já que a narrativa fictícia seria mostrada para enfocar o efeito de realidade.

Além disso, a linguagem fílmica está assentada na figura do cineasta-pesquisador, na qual o diretor/produtor do filme faria o trabalho de antropólogo, convivendo com a comunidade filmada, de modo a tornar o efeito de real ainda mais enfático. Aliás, essa abordagem aproxima tanto o real do irreal que fica difícil identificar o que é documental e o que é ficcional, até porque o próprio amadorismo da atriz confunde o espectador. Todos os personagens, cenários, narrativas, falas, tendem a aguçar o real e afastar o espectador da interpretação ficcional.

Iracema, seria portanto, um filme que parte de um contexto de "tradição do choque de culturas, da invasão predatória do cinema em determinado contexto, de modo a quebrar protocolos de relação dos homens entre si e com a natureza" (XAVIER, 2004, p.75).

Aliás, a natureza é elemento fundamental para criar o efeito de real, visto que as queimadas florestais são filmadas como parte da denúncia e pano de fundo da narrativa. A própria floresta age como um elemento que isola os habitantes da região do restante do país, impedindo seu desenvolvimento social. O tipo de linguagem utilizada em todo o filme pelos diferentes personagens aguça o efeito de real. A presença constante de enunciados regionalistas, tais como "michê", "cafofo", e palavreado de baixo calão, denotam que havia liberdade para improviso, desde que não houvesse prejuízo de sentido.

A imagem também caracteriza a intenção de aproximação com a realidade, de modo que não há iluminação artificial na maioria das cenas (salvo cenas no interior de casas ou barracões) e o som mescla aos atores as outras vozes presentes nos locais. Por exemplo: quando Tião e Iracema conversam em um bar, a música e as vozes de outras pessoas interagem com o espectador, em volume mais baixo. Essa sensação de realidade de espaço faz parte da intenção dos cineastas em mostrar ao espectador que aquele lugar é real e, portanto, a denúncia explicitada na narrativa ficcional também simboliza um problema real.

Durante três blocos, os cineastas tentam mostrar ao espectador a chegada de Iracema à Belém, o contato com o espaço urbano, a sua ida à Festa do Círio, a prostituição, a pobreza, o abuso sexual, o desmatamento, o descaso, dentre outras questões. A menina que sofre cada situação representa, para o cineasta, o povo que sofre com a ditadura e não é atendido pelas promessas de melhoria feitas pelos generais-presidentes.

2.6.1. O Primeiro Bloco do Filme: a inocência da chegada e os primeiros contatos com o mundo urbano

Bodanzky afirma que, para Edna de Cássia entender a trajetória de sua personagem, era necessário subdividir o filme em blocos. Em suas palavras,

Para que Edna melhor compreendesse a evolução de sua personagem, rodamos os três blocos na ordem em que se sucedem no filme: o rio, o Círio e a estrada. A primeira parte, basicamente documental, foi feita no Rio Guamar, um pequeno furo que, embora fique em frente a Belém, assemelha-se à Amazônia profunda. Queríamos passar a idéia

de uma vida integrada ao ritmo da natureza, uma certa harmonia em torno daquela família ribeirinha que chega a Belém para negociar sua colheita. Esse bloco conclui com a chegada de Iracema ao Ver-o-Peso, seu desligamento da família e primeiros contatos com o mundo da estrada. (MATTOS, 2006, p.173)

Na apresentação do elenco, começa a ecoar o barulho do motor do barco que leva Iracema até Belém, no Pará. O barulho se torna mais intenso e a imagem foca o rio Araguaia e a mata fechada. Nessa primeira exposição, o diretor busca nortear o local aonde Iracema chega, bem como o contexto econômico e social em que ela se encontra. O transporte marítimo é simples e várias pessoas são alocadas no mesmo. A chegada do barco também simboliza a transição para uma nova realidade, que sai do campo e ingressa na cidade. Tal simbolismo possui conotação política, pois demonstra as mudanças causadas pelo governo no novo espaço.

O barulho do motor do barco aparece em primeiro plano. Ao mesmo tempo, cantos de pássaros são ouvidos rapidamente pelo espectador. Em nenhum outro momento do filme, será possível ver ou ouvir o barulho de algum animal. Essa ausência mostra a intenção dos cineastas em mostrar a diferença da ocupação humana e o reflexo de afastamento dos animais.

O cenário da mata fechada cede gradual lugar ao espaço urbano, mostrando a chegada de Iracema em uma nova realidade. A intenção de Bodanzky e Senna é, portanto, mostrar que a diferença de ambiente está associada à uma nova configuração social, pautada no ritmo da cidade e de suas particularidades. Simbolicamente, este primeiro contato de Iracema com o mundo urbano mostra a intenção de sobreviver em uma nova realidade e o êxtase inicial de entrar em contato com a cidade, suas dinâmicas e oportunidades.

Ainda no barco, as mulheres esquentam a comida, enquanto os homens indicam a direção que o veículo deve tomar. Em seguida, a câmera foca no nome do barco, "Graças a Deus". Tal recurso de imagem cria uma alusão ligada ao fato de a cidade ser vista como um espaço de oportunidades; esperança de povos que viviam no campo. Ao chegarem, o som do barco diminui, e o rádio é colocado como fundo sonoro da cena, interagindo com a chegada da menina e de sua família. Dessa forma, a câmera pretende recuperar o modo de vida simples desta população sofrida e carente.

Os recursos simbólicos utilizados pelos cineastas são sutis, mas mostram que a própria população superestimava a região, acreditando que poderiam ter oportunidades de melhorar a qualidade de vida. Assim, os cineastas mostravam que as expectativas da população não eram alcançadas.

Após a chegada, os cineastas utilizam o som para exaltar a programação de rádio da região. O programa "A voz do interior" convidava os ribeirinhos para a festa do Círio de Nazaré. Enquanto o convite era feito, a família carregava um pequeno barco com Açaí. Os homens realizavam o trabalho de carregar o produto e as mulheres o misturavam à água. Iracema apenas observava o trabalho dessas mulheres. Além do efeito documental que aproxima o espectador das atividades econômicas realizadas por estes pequenos produtores rurais, Bodanzky e Senna aparentam a intenção de mostrar a inocência da menina que está prestes a entrar em contato com uma nova realidade.

Ela não faz esforço físico, não dialoga com outros sujeitos, tão somente observa o que acontece ao seu redor. No decorrer do filme, essa incapacidade de modificar sua realidade é igualmente percebida. Tal atitude é semelhante a filmes do Cinema Novo brasileiro, no qual o personagem não possui capacidade de exercer papel ativo, deixando para o cineasta a função de estabelecer o contato entre a mensagem e o espectador.

Segundo Carvalho (2008), uma das características do Cinema Novo é mostrar um povo sem voz, que necessita do cineasta para poder falar. Assim, o cineasta seria um "porta-voz" do discurso presente na realidade das populações marginalizadas. Conforme visto no Capítulo anterior, o Cinema Novo permeia a trajetória de Orlando Senna e o fato de mostrar um personagem que não possui voz ativa para mudar sua realidade indica proximidade com o discurso do Cinema Novo. Portanto, Iracema representaria o povo brasileiro, que é prejudicado pela ditadura militar, mas não age contra o sistema. Tal linha de pensamento permeia todas as ações da personagem no filme. Assim, a inocência e o sofrimento desta parcela da população se torna perceptível na trajetória fílmica.

Ainda na chegada à Belém, Iracema toma banho no rio com outras crianças e adultos. A inocência da menina se torna ainda mais evidente. Rapidamente, a câmera filma a menina mergulhando nas águas amarronzadas do Araguaia. Em seguida, mostra-se o barco, que tinha por destino chegar até Belém, do Pará. Antes de chegar à capital

paraense, o barco aporta em um entreposto comercial, onde os homens carregam o Açaí para um depósito, trocando a produção por cachaça. Segundo Gonçalves,

O recolhimento do açaí para a embarcação, a preparação artesanal da polpa do fruto, a negociação do produto com o atravessador no pequeno mercado flutuante, as casas construídas sobre palafitas na beira do rio, o banho no rio, são todas cenas reais ou improvisadas na hora, não preparadas previamente, colhidas ali naquele momento, de acordo com as necessidades da ficção que se desenhava com o registro da realidade. (GONÇALVES, 2013, p.4)

Nesse primeiro momento, ainda é possível estabelecer uma comparação entre o escambo praticado entre portugueses, indígenas e africanos no século XVI e o escambo da década de 1970, o que denota a intenção dos cineastas em mostrar inocência da população que se dirigia para a capital paraense em busca de uma vida melhor. Vendiam suas terras, colhiam a última safra e tentavam sobreviver com esse capital até encontrarem emprego. Conforme o filme mostra, o vício no álcool, os prostíbulos e o comércio da capital atraíam estas pessoas, que gastavam seus recursos e iam para o subemprego, para as madeireiras, indústrias, atividades agropecuárias, ou mesmo a marginalidade.

Na perspectiva do filme, cada ponto de parada é uma forma de Bodanzky tentar desconstruir o mito da Transamazônica e os seus entornos a partir de um problema social diferente. A imagem da troca de parte da produção por álcool também mostra que famílias da região passavam por este tipo de problema, o que afetava a economia de subsistência e a própria manutenção da estrutura familiar.

Aparentemente, este é o caso de Iracema, ainda que o filme não esclareça sua chegada a Belém-PA. A menina chega com sua família, mas logo desliga-se dela e não volta mais a vê-la. Essa atmosfera cênica demonstra o desligamento da família como consequência do processo de modernização. A Transamazônica é seu caminho. O discurso governamental destacava que o futuro seria promissor. Mas, no decorrer do filme, o embarque no caminho de Tião rumo ao Sudeste/Sul indica que o projeto falhou para Iracema e, simbolicamente, para a população que buscou melhorar de vida no local. Assim, ela representaria o povo abandonado pelo governo que precisa achar os próprios meios de sobrevivência.

No momento de chegada à Belém, a câmera foca o movimento do barco, que passeia próximo a casas de taipa em bases de madeira, que ficam içadas junto ao rio. No filme, dois modelos de personagem se destacam: o primeiro aparece antes do contato com a cidade, e o segundo é posterior a este contato. O barco age como *veículo de transição* entre a infância inocente e a adolescência na prostituição. Seu uso é associado tanto às atividades econômicas quanto ao sustento da família.

Na chegada à Belém, a câmera também mostra o intenso comércio da cidade, bem como a grande quantidade de outros barcos aportados às margens do rio. Assim como a transição de realidade é vivenciada por Iracema, tal cenário também se configura na trajetória de outras pessoas. A menina observa alguns homens da região e é igualmente observada por eles. Ela passeia por entre os barcos e, posteriormente, por pequenos entrepostos comerciais localizados ao redor do porto, olhando momentaneamente alguns produtos, mas sem comprar nada. Simbolicamente, verifica-se a crítica a um sistema capitalista que exclui, ao mesmo tempo em que explora e cria o fetiche, o desejo pelo consumo.

Essa cena mostra ao espectador que a transição entre as diferentes realidades do campo e da cidade foram concluídas. A menina não é vista mais como criança, já que é observada por homens que estavam no local. Ela, que antes confeccionava bandeirolas e brincava às margens do Araguaia, agora é vista no espaço urbano como mulher. Para Xavier (2004), “a cena não se atém aos limites da interação entre os atores, ela força esses limites e produz uma contaminação recíproca entre a ocorrência “fora de controle” e a ficção que segue um roteiro” (XAVIER, 2004, p.56). Assim, a câmera capta um movimento voluntário de olhar entre não-atores e a atriz, a fim de dar direcionamento e sentido para a narrativa, mostrando que a menina cabocla passa a ser desejada pelo elemento masculino.

Na chegada até Belém-PA, a fotografia transita do verde da mata fechada pela qual passa o barco e o acinzentado do espaço urbano. Assim, há um cuidado dos cineastas em mostrar uma cidade que passava por um processo de mudança, mas ainda conservava traços da floresta amazônica. Iracema fica extasiada com as barraquinhas de artigos industriais e com a movimentação da cidade: a urbes representa o novo, a possibilidade de mudança, a transição para outro espaço. No entanto, a personagem não permanece na cidade, o que indica dificuldade em viver ali.

Quando chega na Festa do círio de Nazaré, a menina passa rapidamente de uma adolescente curiosa a uma prostituta. A falta de detalhamento é traço do Cinema de Kluge, uma das influências do trabalho de Bodanzky já mencionadas. Estas reflexões são feitas por Dias Filho (2012), que salienta a ênfase de Bodanzky em criar elipses de fatos, causando confusão de ideias no espectador. Seria, portanto, uma forma de permitir a livre interpretação de quem vê o filme, dando liberdade para a discussão. Assim como a relação de Iracema com o meio é conflituosa e com mudanças rápidas, assim também é o seu contato com Tião Brasil Grande.

Segundo Dias Filho (2012), este bloco mostra a transição de uma Amazônia isolada para uma Amazônia no qual a interferência capitalista promoveu graves consequências. Dessa forma, é possível concluir que a visão romântica que se constrói da terra é desconstruída pelos cineastas, que mostram uma visão distante do "eldorado" evidenciado pelo governo.

2.6.2. O Segundo Bloco: Iracema encontra Tião Brasil Grande na Festa do Círio – o docudrama entra em ação

A partir da convivência entre os personagens e suas trajetórias pela Transamazônica, é possível observar a interação da natureza com o elemento humano. Áreas devastadas, retirada de madeira ilegal, ausência de comunidades indígenas, grilagem, ausência de animais e uma rodovia mal acabada indicam que as tensões encontram-se vinculadas ao contexto. A imagem da Transamazônica é tão crítica que o Departamento de Censura decide vetar o filme sob a justificativa de que a imagem filmada não era localizada no Brasil.

Quando tentamos fazer uma primeira exibição oficial numa mostra da Cinemateca do MAM, a censura negou o certificado sob a alegação de que não se tratava de produto brasileiro. Fui pessoalmente a Brasília com as latas debaixo do braço para tentar sensibilizar algum censor, mas em vão. O dossiê de correspondência com o Concine e os órgãos de censura dá provas do meu empenho. A única exceção que consegui abrir foi a exibição especial no Festival de Brasília de 1980, quando Iracema ganhou os Candangos de melhor filme, atriz, atriz coadjuvante (Conceição Sena) e montagem. (MATTOS, 2006, p.192).

A destruição da floresta contrasta com o discurso nacionalista de exaltação da natureza e da nação brasileira, o que aguça a crítica. Além disso, para Dias Filho (2012) Iracema representa a menina inocente aculturada e em desvantagem intelectual com Tião Brasil Grande. Nos momentos em que passam na estrada, Tião é quem conversa com personagens anônimos, interage com Iracema e age para tornar mais efusiva a crítica. Por mais que os cineastas não comentem sobre o processo de aculturação, ele perpassa o filme e mostra os impactos dela nos povos marginalizados.

Sobre este bloco do filme, Bodanzky acrescenta que

O bloco da Festa do Círio de Nazaré foi filmado igualmente como puro documentário, apenas integrando Edna à multidão. Não era fácil mantê-la no quadro e não perdê-la de vista no empurra-empurra do cordão do Círio. (MATOS, 2006, p.174)

No início do bloco, Tião Brasil Grande aparece pela primeira vez no filme, negociando com um madeireiro o carregamento da matéria-prima. A câmera passeia pelo convés de um navio carregador que está ao lado do caminhão. Ali, alguns homens carregavam a madeira, enquanto Tião exaltava ser “Sebastião da Silva”, e gaúcho.

Na conversa, Tião Brasil Grande reclamava da população local, afirmando que são preguiçosos e desinteressados pelo trabalho. Também contraria o discurso do madeireiro, que afirmava acreditar na natureza como mãe. Tião Brasil Grande relata que a natureza não é mãe de ninguém. Quando Tião expressa que seu nome se refere ao “Brasil Grande, cada vez maior”, está ironizando o discurso de futuro em torno da Transamazônica.

Em seguida, fala que o seu caminhão é o bem mais precioso que possui, pois a situação estava precária e era preciso trabalhar. Discorda do fornecedor de madeira, que defendia ser o Brasil uma terra rica. Para Xavier (2004), Tião era “o caminhoneiro gaúcho que se insere na engrenagem da circulação ilegal de riquezas extraídas da selva” (XAVIER, 2004, p.57). Esse discurso que ora defendia a lei, ora passava por cima dela em benefício próprio, percorre grande parte do filme. Assim, os cineastas demonstram simbolicamente que discurso e prática eram distantes entre si, tanto no nível governamental quanto social.

Tião ainda disse que “onde há madeira, também há dinheiro” e que quem não se sustenta no país é porque “não sabe se virar” (BODANZKY, SENNA, 1974). Mesmo

antes do contato com Iracema, cada local que Tião passa, objetiva-se a uma crítica social diferente. Esse dado mostra que Bodanzky e Senna tinham a intenção de denunciar o máximo de problemas possíveis. Além disso, a alternância inicial de cenas que expõe ações de Tião e Iracema, separadamente, visa não somente situar os dois personagens em um espaço geográfico próximo, mas também mostrar os interesses deles na região.

A cena apresenta Tião ao espectador. Mostra o aspecto irônico que irá acompanhar sua atuação, justificando a escolha de Bodanzky e Senna por um ator militante da esquerda e contestador da ditadura militar. Tião Brasil Grande é um provocador de situações, fazendo com que personagens anônimos participem do filme, expressando suas opiniões. A estratégia usada por ele é simples: o ator “exalta” o governo e espera ouvir a crítica do interlocutor (seja Iracema ou anônimos).

Portanto, o ato de desconstrução do mito da Transamazônica não é só metafórico, pois parte de uma tentativa de Tião em “provocar” o habitante a efetuar tal crítica. A fala do ator é a mesma que aparece no discurso dos cineastas. Aliás, a escolha de Pereio para o papel se dá pelo fato de Bodanzky já conhecer o seu trabalho, seu posicionamento político contrário à ditadura e sua capacidade de improvisação. O discurso irônico se objetivava em mostrar ao espectador que o discurso publicitário de desenvolvimento nacional contrastava com a realidade social do local e dos seus habitantes.

A escolha de Paulo César Pereio impôs-se por todas as razões do mundo. Eu já o conhecia de Gamal, e não queria que ele inventasse nada de especial. Bastava ser o Pereio, com sua ironia e carga de contestação. Escalar o Pereio de Roda Viva para fazer um simpatizante brechtiano do governo Médici já era, em si, uma provocação. O resto ficaria por conta do próprio ator. (MATTOS, 2006, p.167)

Dessa forma, a atuação de Pereio estava associada com as características de personalidade do ator (militante, irônico, crítico da ditadura militar) e com sua capacidade de improviso mediante as situações vivenciadas pelo grupo na Transamazônica e seus entornos.

Aliás, na cena seguinte tal comportamento é perceptível, quando Tião Brasil Grande (personagem de Pereio) chega a um restaurante e se senta com outros

caminhoneiros para almoçar, dizendo a eles que a situação ali está melhor e que o governo está construindo estradas. Tião defende a construção de estradas reforçando a frase publicitária do governo: "ninguém segura este país" (BODANZKY, SENNA, 1974).

Para ele, o Brasil e seus habitantes merecem importância, pois a vida de cada um depende do trabalho que desempenha. Em seguida, o caminhoneiro afirma que apesar dos problemas, o governo está ajudando a população. Em seguida, conversa com uma garçonete que afirma querer sair dali e voltar para sua terra natal. Ele sai de cena e a câmera volta-se para a cidade. Mais uma vez, a estratégia de provocação surte efeito, pois mesmo ante o discurso de progresso, Bodanzky mostra (através de Tião) que havia interesses de deixar a região.

Diferente de Iracema, a ideia que Bodanzky e Senna têm para Tião é mostrar um caminhoneiro já ambientado com o local: ele interage com outros caminhoneiros, conversa com madeireiros, circula pelo local. A representação que Bodanzky e Senna trazem na figura de Tião Brasil Grande é a de um brasileiro que conhece o país e, ironicamente, fala de seus avanços. Assim, Tião Brasil Grande seria uma representação da ideia de progresso, a qual é percebida pelo desenvolvimento do transporte no período da ditadura militar. O ícone deste desenvolvimento seria a Transamazônica e sua atuação como caminhoneiro serve de ponte para mostrar a ilusão por detrás do discurso governamental.



Figura 4: Festa do Círio de Nazaré
Fonte: Acervo do autor

A cena seguinte do filme se passa na procissão da padroeira da Amazônia, Nossa Senhora do Círio. A presença dos militares se faz marcante no controle da população. Iracema observa o discurso do padre enquanto segue a procissão. Aliás, o clérigo

discursa sobre a necessidade de povoar aquilo que considera como “terra virgem”, o que demonstra o aparelhamento entre a Igreja Católica e o Estado. Enquanto o padre fala, a imagem mostra os militares utilizando cordas para conter a população, de maneira que Iracema é pressionada contra outras pessoas na contenção. A corda afasta cada vez mais Iracema da imagem da santa, o que pode simbolizar o distanciamento da menina, dos ideais religiosos e do projeto que o governo exaltava. Também pode indicar o afastamento que a ditadura militar causava entre a participação do povo e os eventos que diziam respeito à nação.

A corda era um símbolo da Festa do Círio. No site⁶⁹ que promove a Festa, a origem da corda está associada a uma situação ocorrida em 1855. A berlinda havia atolado por conta de uma chuva e a corda auxiliou para que a passagem da santa ocorresse. Segundo o site, a corda representa o elo entre Nossa Senhora de Nazaré e os fieis. A corda, de 400 metros de extensão, é disputada pela população devota. No filme, os militares se apropriam desse símbolo religioso para controlar a população e mantê-la afastada da santa. A partir dessa lógica, outra crítica pode ser feita: o uso da religião em favor da ditadura militar. Além disso, percebe-se o controle dos militares nos diferentes espaços sociais, fiscalizando a ação da população.

Na sequência do bloco, Tião aparece bebendo sozinho em um bar, local onde também se encontra Iracema e uma colega que havia conhecido na Festa do Círio: Thereza (Conceição Senna). No entanto, ainda não há o encontro entre dois. As duas meninas saem do local e caminham em direção a uma moradia simples, de madeira rústica. No interior do casebre, Thereza diz para Iracema que quer sair do Estado do Pará em direção a São Paulo, comprar um carro, aparecer em capas de revistas e melhorar de vida.

Iracema enfatiza que o Rio de Janeiro parecia melhor para se viver, mas a colega insiste em querer ir para São Paulo, dizendo que, no passado, havia ido de carona até Goiás, mas acabou voltando para Belém. Iracema insiste em não querer ir junto, afirmando que a amiga se dará mal se sair da região. Iracema troca de roupa e sai do local.

Iracema chega a Belém com sua família a fim de obter melhor qualidade de vida e buscar mais oportunidades. Mas logo após entrar em contato com o mundo urbano,

⁶⁹ <http://www.ciriodenazare.com.br/portal/simbolos.php> Acesso em: 02/11/2015.

percebe que aquele local não lhe traria benefícios, nem lhe oportunizaria algo melhor. Cogita migrar novamente, para São Paulo. Dessa forma, verifica-se que a propaganda enganosa do governo militar só era percebida na chegada ao local, de modo que a intenção de ocupação não envolvia a integração ou a geração de empregos para os novos migrantes. Marginalizados, muitos saíam da região norte em busca de outro lugar para viver. Outros tentavam aproveitar as escassas oportunidades oferecidas. No caso de Iracema, a prostituição foi a atividade encontrada para subsistir ali.

Sobre os prostíbulos localizados às margens da Transamazônica, Dias Junior (2013) analisa que

O cenário decrepito de prostituição e pobreza, que registra prostitutas em seus quatinhos de pensão, em cabarés e barracões às margens da empoeirada Transamazônica, seus lugares de lazer e trabalho, nos dão a ideia de que os autores tinham a intenção de explorar a sensibilidade de seus expectadores apresentando um texto que fala, ao mesmo tempo, dos sonhos e esperanças de um povo sofrido, bem como das dificuldades de sobrevivência e da falta de utopia do homem amazônida. (DIAS JUNIOR, 2013, p.5)

A adolescente prostituta que buscava aconselhar a amiga a não sair da cidade acaba embarcando em oportunidade semelhante. Sendo pobre, a ideia de Bodanzky e Senna era mostrar que os sonhos e interesses da população não eram concretizados porque havia barreiras que impediam o progresso. Assim, faziam uma crítica direta às barreiras colocadas pelo governo ditatorial que não permitiam ao sujeito sair da terra e ascender socialmente.

Aliás, por mais que o filme critique a ditadura através da Transamazônica, tais barreiras não fazem parte, exclusivamente, deste contexto. Em diversos momentos da História do Brasil, a população mais pobre ficou às margens do desenvolvimento econômico da nação. Assim, as dificuldades encontradas pela população mais pobre de ascender economicamente fazem parte de um processo histórico amplo, que se configura no país a partir da lógica de exclusão do modelo econômico capitalista.

Outro momento da trajetória de Iracema que deve ser lembrado refere-se aos caminhos traçados pela personagem. Da mesma forma como Alexander Kluge não deixava claro ao espectador as trajetórias dos seus personagens, o filme de Bodanzky e Senna não detalha o exato momento em que Iracema começa a se prostituir, mas aponta

o envolvimento dela com homens, desde a sua aparição na Festa do Círio. Portanto, não fica claro se a adolescente cabocla já era prostituta quando conheceu Tião Brasil Grande, ou se essa atividade passa a ser exercida após o contato com o mundo urbano.

Na desconstrução do mito da Transamazônica, mostra-se o desconhecimento do povo com os caminhos selecionados para conduzir a vida política, econômica e social do país. Como se a mudança de local fosse capaz de provocar alterações econômicas favoráveis na realidade de vida. Assim, quando Bodanzky e Senna trazem à tona o debate sobre a perspectiva de que a mudança para grandes centros geraria fama e riqueza, mostram ao espectador que a realidade da Transamazônica não era diferente de outras regiões do Brasil.

Ao apresentar uma personagem (amiga de Iracema) que desejava melhorar de vida em São Paulo, desmonta-se o discurso governamental de que o local fornecia os recursos necessários à população. Além disso, o filme mostra São Paulo como sendo centro do desenvolvimento econômico do país, lugar de terra de oportunidades e que, na visão de Iracema, poderia reconduzir a vida. Entretanto, a ideia de chegar até a capital paulista é interrompida, conforme pode-se observar a seguir.

2.6.3. O terceiro bloco: a estrada, a violência e a exploração



Figura 5: Iracema e Tião Brasil Grande - viagem e abandono

Fonte: <http://www.escrevercinema.com/>

O terceiro e maior bloco do filme mostra o envolvimento entre Tião Brasil Grande e Iracema, o abandono na estrada, a prostituição, a precariedade da vida na Transamazônica e o reencontro com o caminhoneiro gaúcho.

A partir daí, com o bloco da estrada, começavam nossos maiores desafios em matéria de dramaturgia e direção. Tínhamos um roteiro-guia, que não era mostrado aos atores. Explicávamos a situação, dizíamos o que não poderia deixar de ser falado, e os deixávamos à vontade diante da câmera. Edna, por exemplo, tinha uma ideia básica da situação de Iracema na cena, mas não sabia exatamente o que Pereio ia dizer ou perguntar. Tinha que reagir à sua maneira. (MATTOS, 2006, p.175)

Por ser uma representação da realidade atrelada à uma dimensão simbólica que faz analogia do Brasil e do povo brasileiro, o filme reúne representação e imaginação. Enquanto a primeira envia ao espectador imagens de pobreza, ausência governamental, violência e exploração sexual, a segunda transporta essa realidade construída pelo cineasta para um plano maior, nacional. A Transamazônica passa a ser vista pelos cineastas como a micro realidade de um país que passava por problemas de ordem diversa. Para Chartier (1990), a representação pode ser confundida com a imaginação:

A relação de representação e assim confundida pela ação da imaginação, essa parte dominante do homem, essa mestra do erro e da falsidade, que faz tomar o logro pela verdade, que ostenta os signos visíveis como provas de uma realidade que não o é. Assim deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico de respeito e de submissão, num instrumento que produz constrangimento interiorizado,- que é necessário onde quer que falte o possível recurso a uma violência imediata. (CHARTIER, 1990, p.22)

Na representação do filme, a imaginação e o discurso de verdade que os cineastas possuem influem diretamente na representação fílmica que trazem ao espectador. Assim, mostram uma realidade possível do contexto filmado. Entretanto, sendo portador de um discurso militante de esquerda, o filme dá ênfase ao aguçamento da pobreza, da exploração, da violência e do caso pelo qual passam os mais pobres, na região Transamazônica.

Essa visão ainda é permeada pelo discurso do Cinema Novo, do qual Senna é influenciado. Iracema é mostrada ao espectador em atitude submissa e passiva. Os abusos sexuais sofridos, o abandono de Tião na rodovia, os conflitos com Tereza, as agressões e o trabalho no prostíbulo que a modifica fisicamente, são vivenciados de

maneira rápida, mas constante. Ela perambula pela rodovia Transamazônica, como se não houvesse outra opção.

Conforme afirma Ceccarelli (2008), por não haver fiscalização suficiente para coibir a prostituição infantil, o aliciamento de menores na atividade passa a ser comum. Muitas vezes, a própria garota procurava o ingresso na atividade, justificando-se pela necessidade de conseguir renda. Assim, mostra-se a ausência de ação do personagem e a necessidade do cineasta como “portador de voz ao povo”.

Nesses trechos do filme, Bodanzky e Senna trazem ao espectador a simbologia de um povo que quer ascender socialmente, melhorar suas condições de vida, mas que esbarra na insegurança e falta de oportunidades. A opção de Iracema é a prostituição, o que simbolicamente traz a ideia de que não há outra forma de conduzir a vida, pois o governo não dá assistência para a população.

Após conversarem sobre a intenção de ir para São Paulo e mudar de vida, as duas mulheres saem do local e entram em uma boate. A câmera corre rapidamente pelas paredes do estabelecimento. Como pintura de decoração, aparecem figura de indígenas em cenários de mata. Alguns militares fiscalizam a boate, mas não se importam com a adolescente cabocla ali. Atrás do local em que Tião Brasil Grande está sentado, há a pintura de um guerreiro indígena matando uma onça pintada, enquanto Iracema senta-se ao lado da pintura que contém casas de estilo europeu. A música "Você é doida demais" começa a tocar e Tião a chama para dançar, enquanto a amiga dança com outro homem.

A invisibilidade da adolescência de Iracema é um dos principais aspectos trabalhados no filme. Nenhum dos personagens (atores ou não) se questiona sobre as o fato de Iracema ser menor de idade e ser prostituta, visto que a única menção da idade da adolescente se dá no momento em que ela conhece a Tião, revelando a ele ter 15 anos. Como dito, essa informação não o afeta, já que ele decide convidá-la para seguir viagem com ele. Assim, pode-se argumentar que se justifica uma forma de violência imediata no discurso representativo dos personagens, de maneira que, além da exploração de menores, percebe-se o descaso com a situação.

Rocha et. al. (2012) salientam que “a omissão e ausência do Estado levaram a formação de áreas de ocupação nos locais mais distantes da Rodovia Transamazônica, na qual os madeireiros exploravam essas áreas e faziam estradas e fornecia assistência às famílias como transporte precário” (ROCHA et. al. 2012, p.19). Com Tião Brasil

Grande, Bodanzky mostra que críticos da ditadura também podiam atuar de forma ilegal, aproveitando-se da ausência governamental da região. O personagem exalta ironia ao tratar da ditadura, mas negocia madeira ilegal, se aproveita de uma prostituta menor de idade e a abandona às margens da Transamazônica.

Aliás, com essa atitude, Bodanzky mostra que parte da população tentava enganar o sistema para melhorar sua condição social. Dessa forma, desconstrói-se a ideia de um Estado que se encontrava em vigilância em todos os lugares, inibindo práticas corruptas. Até porque se havia corrupção por parte do Estado, também haviam desvios da Lei cometidos pelo cidadão comum.

Mas não era só a ausência do Estado que proporcionava invisibilidade populacional, pois as ações de fazendeiros e empresários eram acobertadas pelo governo militar. Exemplo disso é o Relatório Figueiredo, concluído em 1967. Para Starling (2015), o conteúdo das mais de sete mil páginas do documento colocava a conhecimento da Justiça o massacre físico e ideológico de fazendeiros contra comunidades indígenas. Grande parte destes crimes eram cometidos sob conhecimento do SPI (serviço de Proteção ao Índio), órgão que deveria proteger o indígena e suas terras. Crianças foram estupradas e torturadas, comunidades inteiras foram dizimadas ou retiradas de suas terras. Dos 50 acusados, 33 funcionários do SPI foram demitidos e 17 foram suspensos e posteriormente, inocentados pela justiça.

A autora argumenta que, para tentar encobrir as denúncias feitas pelo delegado Jader de Figueiredo, houve tentativa de queimar o arquivo em um incêndio ocorrido no Ministério da Agricultura, local onde o material estava. Porém, o material foi resgatado por funcionários do Ministério da Agricultura e levado ao Museu do Índio, no Rio de Janeiro.

Mas qual a importância desse fato para o contexto do filme? Por mais que Bodanzky e Senna não tenham focado no filme as injustiças cometidas contra povos indígenas, especificamente, elas existiram e compõem o cenário problemático que beirava a rodovia Transamazônica. Dessa forma, a violência retratada por eles é apenas um recorte do que acontecia na região, pois nem tudo era de conhecimento ou interesse dos cineastas. Em outra cena do filme, outra forma de violência é retratada:



Figura 6: Iracema revela sua idade para Tião.

Fonte: IRACEMA: UMA TRANSA AMAZÔNICA. Direção: e Produção: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Roteiro: Orlando Senna. Docudrama (90 min.), Stop Filmes, 1974. Longa-metragem, Sonoro, Ficção Documental, 16mm, COR, 2.470m, 24q.

Após a dança, Tião, um homem (não identificado na equipe de filmagem, provavelmente convidado para fazer somente esta cena), e as duas mulheres (Iracema e Thereza), se reúnem em uma mesa e conversam sobre os assaltos frequentes nas estradas do norte do país. Tião argumenta que, para sobreviver, é preciso ter corpo fechado. O diálogo é detalhado abaixo:

– *Mora no bairro?* – Não. – *E o que você tá fazendo aqui?* – Ora, eu vim do meu bairro pra cá né. – *Quantos anos você tem?* – 21. (risos de Tião). *Do que você está rindo?* – *Você nasceu aqui mesmo?* – Nasci. – *Mentira.* – *Mentira por que? Como você sabe?* – *Mas qual tua idade mesmo?* – 15 anos. – *Eu sabia.* – *Sabia por que?* – *Você é burra.* – *Burra por que?* – *Porque ninguém acende cigarro com fosforo dos outros. Ninguém pergunta se alguém tem o corpo fechado.*

Descrição da cena: Iracema fuma um cigarro em um bar. O rosto maquiado e as unhas pintadas de vermelho contrastam com o fundo de pintura. Neste fundo, aparece um indígena com sua lança, uma onça em posição de ataque e um rio com alguns pequenos barcos pesqueiros. Por mais que o filme trabalhe em espaços reais, as cenas de fundo remetem a um passado no qual o convívio entre o indígena e a mata era mais livre, o que contrasta com a realidade da região na década de 1970.

Sobre a cena, destaca-se a presença de assaltos na região, o que demonstra que a presença dos militares não coibia ações criminosas pelas quais caminhoneiros e populações que habitavam o entorno da estrada estavam mais vulneráveis. Mas há ainda

outra forma de violência que o filme retrata na mesma cena. Mesmo sabendo que Iracema é menor de idade, Tião decide levá-la com ele.

O olhar sobre a exploração sexual feminina infantil é inaugurado no cinema nacional, na década de 1970. Até esse período, tal representação ainda não havia sido feita. Nas cenas em que a exploração sexual é denunciada, apresenta-se a ideia de alienação. Nem a menina cabocla, nem a sociedade que a cerca, percebem a exploração sexual evidente. Dessa maneira, o filme passa a ser um elemento de denúncia e de exposição da invisibilidade do sujeito ante o espaço social que vive.

Entretanto, a relação entre Tião Brasil Grande e Iracema não é uma relação de dominação de classe, visto que, como caminhoneiro, o personagem também era explorado. Tal argumento é visto no diálogo com Iracema, quando abandona em um bordel às margens da Transamazônica. Na conversa, Tião afirma que não pode “sustentar mulher” porque havia parcelado seu caminhão e não podia ter maiores custos. O caminhoneiro também é invisível ante os olhos do governo e um reflexo de falência do projeto Transamazônica.

E se a invisibilidade ainda se propaga nos dias atuais, tal realidade não é diferente na década de 1970. Em se tratando de visibilidade midiática, a situação era a mesma. O filme lança novos olhares sobre as mulheres, sobretudo as caboclas. Analisar o papel de Iracema é também lembrar a exclusão social que estas mulheres vivenciam. Na desconstrução do mito da Transamazônica, Bodanzky e Senna acabam por retratar populações “invisíveis” ao governo, visto que seus problemas não eram amparados. Aliás, tal silenciamento era visto como marca do progresso, já que o discurso de desenvolvimento não deveria apresentar falhas.

Assim, é importante perceber a vulnerabilidade da menina representada por Bodanzky, pois é mulher, cabocla e de idade infantil. A combinação destes fatores produz a intencionalidade de Bodanzky em retratar Iracema e combinar sua ação em momentos contracenados com diferentes “personagens” (Tião Brasil Grande, Thereza, e outros indivíduos cujos nomes não foram divulgados), mostrando que sua invisibilidade social estava diluída entre os diferentes espaços que passava. Essa representação também mostra a fragilidade do povo frente à ditadura militar, visto que não sabia das condições potenciais de mudança social da própria condição.

A atitude de Tião Brasil Grande em levar Iracema em seu caminhão pode ser analisada metaforicamente. Assim, o povo brasileiro não estaria sendo amparado pela legislação nacional, o que gerava sofrimento e injustiça. Mesmo assim, ante a necessidade de trabalho e sustento, Iracema e o povo brasileiro que ela metaforicamente apresenta, estão inseridos em uma realidade cultural e econômica que contribui para a reprodução das relações de dominação, visto que a falta de oportunidades impede o crescimento individual e coletivo.

Não se deve esquecer que o filme é uma representação masculina sobre a mulher. Ainda que Jorge Bodanzky e Orlando Senna se declarem como cineastas de postura de esquerda, tal olhar ainda parte do masculino para o feminino. Até porque a experiência da exploração sexual sofrida por Iracema, no filme, não parte de sua vivência pessoal, mas da experiência indireta do cineasta, que via meninas se prostituindo às margens da Transamazônica, quando trabalhava na Revista Realidade.

Por esta experiência, Bodanzky insere a mulher como um objeto de denúncia social. Esse discurso masculino sobre a mulher é analisado por Mulvey, que afirma: “A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico”. (MULVEY, 1975, p.438)

Assim, a invisibilidade de Iracema não ocorre somente pelo descaso do Governo Federal, nem da própria população local, mas dos próprios cineastas, que inserem a figura de Tião Brasil Grande com a tentativa de “provocar” a personagem a determinados comportamentos. Sua liberdade de ação é exaltada por Bodanzky e Senna, mas não é efetivamente vivida pela atriz/personagem.

Acerca da prostituição, Souza (2014) salienta que “no cotidiano da região são frequentes as histórias de pessoas que abandonaram o lugar devido o envolvimento de seus filhos com práticas sexuais não aceitas por seus familiares, como prostituição, alcoolismo ou narcóticos”(SOUZA, 2014, p.11). Além disso,

A prostituição passou a fazer parte do cotidiano da colonização, trazendo em seu bojo violência física e doenças sexualmente transmissíveis (DSTs). Multiplicavam-se os bordeis ao longo da rodovia, bem como crescia o consumo de álcool e narcóticos, criando um cenário novo, com problemas que nem os planejadores oficiais e

muito menos os colonos e populações tradicionais pareciam preparados para enfrentar. (SOUZA, 2014, p.13)

A invisibilidade social destas populações não oportunizou melhores condições de vida aos caboclos, mantendo-os no anonimato social. Além disso, conforme Adams (2006), os grupos populacionais que se deslocavam do interior dos Estados para os centros urbanos amazônicos, chamados de “neocamponeses”, eram excluídos dos projetos desenvolvimentistas das indústrias altamente capitalizadas. A desestruturação familiar desta população passou a ser uma das marcas de exclusão, neste processo.

No que se refere à desconstrução do mito da Transamazônica, enfatiza-se o sofrimento da mulher na região, que possui dificuldade de encontrar emprego, atua por vezes no subemprego e, em alguns casos, acaba indo para a prostituição. A falta de opções para oferecer mudança na qualidade de vida da população desconstrói a ideia de que o governo pensava no bem estar social das pessoas que ali estavam.

Corte de Cena. Tião e Iracema chegam a um posto de combustível. Um lavador de vidros pergunta para qual lugar Tião está levando Iracema. Tião não responde a pergunta, mas diz que encontrou Iracema na Festa do Círio e que “a safra está boa” no ano. O lavador não se preocupa em denunciar o caminhoneiro por pedofilia ou exploração de menor. Ao contrário disso, pergunta se há mais mulheres onde Iracema foi encontrada. Após ter os vidros do caminhão lavados pelo menino, a viagem continua. Mais uma vez, essa atitude demonstra a falta de preocupação geral com a menina e, indiretamente, do governo para com a população.

Corte de Cena. A câmera percorre a mata mostrando a intensificação das queimadas na região amazônica. Dentro do caminhão. Dentro do caminhão, Tião insulta Iracema, a chamando de “burra”. Diz que se ela “quer se dar bem, precisa tomar cuidado na vida”, pois se não fizer isso, mal chegará até os 16 anos. Iracema fica pensativa.



Figura 7: Diálogo sobre prostituição

Fonte: <http://www.ecofalante.org.br/mostra2015/filmes/detalhes/idf/78>

– Mas tú é burra mesmo, né? Se tú quiser se dar bem, fazer carreira, tem que tomar cuidado nessa vida. Se não tú não chega nem aos...quantos anos tú tem mesmo? – 15. – Se não tú não chega nem até os 16. Quanto tú faz o michê?- 30. (risos de Tião). – Mulher nenhuma naquela boca lá faz por mais do que 10. – Faz sim, depende de querer. – Mas tão novinha, vamos dizer que tú faz, 20. – 20 nada, 30. – Quantos homens tú pega por dia? 3, 4. (risos de Tião) – Quando muito, pega um. 20 cruzeiros por dia. – 20 nada, 30. – Paga 10 de pensão, 7 de ranga, tem que comer né – Lógico. – tem que comer pra viver, sobra 3 pra mandar pra família. Tá bom, tá bom, 20.

Tião pergunta por quanto Iracema faz o "michê"⁷⁰ e ela informa o valor: 30 cruzeiros. Tião argumenta que mulher nenhuma naquela região cobrava valor maior que 10 cruzeiros. Iracema defende que as mulheres fazem programas por esse valor, mas que “depende de querer”. Tião discute com a adolescente dizendo que, por ser "novinha", o preço cobrado poderia ser 20 cruzados. Iracema aceita a proposta. Essa estratégia de desvalorização do trabalho é simbolicamente tratada por Bodanzky e Senna, já que Iracema representa o povo brasileiro, que contenta-se com o salário baixo recebido.

Bourdieu (2003) complementa que “a representação que os indivíduos e os grupos fornecem inevitavelmente através de suas práticas e de suas propriedades faz

⁷⁰ O termo michê é derivado por Ceccarelli (2008), como sendo a prostituição exercida por indivíduos do sexo masculino, que são procurados majoritariamente por outros homens para saciedade da libido homoafetiva. A partir dessa concepção, percebe-se que Bodanzky utilizou-se de um conceito sem conhecê-lo na origem da palavra, ou que o uso desta palavra foi apropriada para designar a prostituição feminina na região amazônica, como uma forma de expressão idiomática regionalista.

parte integrante de sua realidade social”. (BOURDIEU, 2003, p.p.177). Desse modo, a forma como Iracema se reconhece auxilia na percepção do distanciamento do padrão feminino indígena exposto no filme com a floresta e com o espaço nativo, reiterando a visão de que a socialização e incorporação com diferentes realidades foi prejudicial para as mulheres da região.

Tião ressalta a juventude de Iracema, aumentando o preço do acompanhamento por causa de sua faixa etária. Iracema insiste em cobrar o mesmo valor, até ser convencida por Tião. Tal convencimento se dá no fato de que o caminhoneiro gaúcho descreve os gastos que Iracema terá no decorrer da viagem com repouso, alimentação e ajuda familiar. Dessa forma, convence Iracema a reduzir o preço. Nesse ponto, os cineastas ressaltam a dificuldade da população em estabelecer um preço justo pelo seu trabalho, aceitando passivamente receber um salário menor pelo seu trabalho.

2.6.4. A violência contra Iracema: metáforas do sofrimento da população brasileira na ditadura militar

A violência mostrada no decorrer do filme possui caráter simbólico, pois o que ocorre com a personagem é uma representação do que acontece com a população brasileira, ante o olhar dos cineastas. Partindo deste pressuposto, a violência seria um dos pontos que fazem com que a personagem não consiga melhorar sua condição de vida, ou denunciar a exploração sexual infantil que sofre.

Sobre essa exploração, Lucas (2008) destaca que “o modo como o corpo fabrica e despe discursos evidencia importantes transformações na lógica de construção do social” (LUCAS, 2008, s/p). Dessa maneira, o corpo subsiste como um produtor de discursos atrelados à dinâmica social, cujas representações de indivíduos portadores daquele símbolo corporal estão ligadas ao contexto histórico e social. Se a menina é pobre, cabocla, marginalizada, suas representações corporais tendem a representar aspectos que atenuem tal perspectiva. “Se não é fator de produção, o corpo pobre (e feminino) deve ser instado a aceitar sua condição inferior e indolente, deixando em mãos dominantes aquilo que é precioso e fértil: terra, recursos naturais e resultados econômicos” (LUCAS, 2008, s/p).

A forma como a menina cabocla é mostrada no filme aproxima-se da percepção de corpo pobre referida pela autora. Ela aceita sua condição social, não busca oportunidades de melhoria e é desprovida de qualquer propriedade. Vaga pelas margens da rodovia Transamazônica em busca de trabalho explorado, mal pago e sem qualquer fiscalização. Em virtude dessa condição social, o corpo pobre se degrada gradualmente, fazendo com que a imagem de criança percebida no início do filme seja modificada. Tal modificação é aproveitada para aguçar o sentido de denúncia ao espectador.

Sendo mulher, cabocla, pobre, sem estrutura familiar de apoio e com poucas oportunidades, Iracema representa parte da população brasileira. Com o MOBREAL (Movimento Brasileiro pela Alfabetização), o governo mascarava as taxas de analfabetismo, o que permitia ampliação do discurso publicitário, mas não revelava a precariedade de condições da educação. O desemprego, a falta de estrutura e tantos outros problemas que a população passa, também são vividos pela personagem. Ante o olhar dos cineastas, o saldo da violência sofrida é alto, visto que representam não haver reação ou melhora.

A cena seguinte aguça essa perspectiva. Tião estaciona em um bordel e fala para Iracema pegar suas coisas e descer:

– “Pega tuas coisas”; – “Pega tuas coisas pra quê?”; – “Pega aí teus trechos. Tu vai ficar aí”; – “Onde?”; – “Aí nesse lugar. É um lugar bom. Eu conheço o dono”; – “Aí nessa porra dessa boate escrota?”; – “É um lugar limpo”; – “Eu não vou ficar nesse caralho não!”; – “Olha, eu não te devo nada. Você fez seu serviço e eu te dei carona até aqui. Mas eu sei que você tá dura mesmo”; – “Dessa porra desse carro em não vou sair”; – “Ih, tu tá querendo o quê? Tu tá querendo rabicho?”; – “Não quero saber! Dessa porra eu não vou sair”; – “Sabe quanto eu paguei por esse carro? 140 milhão! 50 à vista e pago 4 por mês! Tenho que tirar no mínimo 10 pra conseguir empatar! Você acha que eu posso sustentar mulher? Desce, mulher!”; – “Daqui desse carro eu não vou descer!”; – “Vamo, mulher! Desce! Mas você tá querendo rabicho mesmo, hein? O que que aconteceu contigo? Já te disse que o lugar é bom, é limpo! O que tu quer de melhor?”; – “Esse lugar escroto pra caralho?! Eu não vou descer dessa porra não!”; – “Tu não quer te virar? Não disse que era malandra? Desce de uma vez, mulher!”.

Iracema, quase chorando, sai do caminhão rumo à boate, mas não sem protestar: “Tá bom! Toca esse carro no cu”. Em seguida, Iracema olha para a boate e volta para reclamar: “Eu vou ficar nessa porra?”; “Te vira! Tu não é malandra? Confia no futuro!” No ato de discussão, Tião ameaça agredir Iracema, mas não o faz.

A utilização que os personagens fazem da linguagem se dá de maneira informal e é, por vezes, carregada de conotação sexual. O uso de insultos, as expressões idiomáticas, a falta de preocupação com a norma culta da língua portuguesa, os sotaques, entre outros fatores, são recorrentes no filme, de modo a situar a região, o lugar social ocupado por cada indivíduo e seu papel naquela sociedade representada pela obra fílmica.

Entretanto, não é somente a linguagem falada que se torna significativa na construção da identidade do sujeito representado para o espectador, mas a relação entre esta linguagem e os aspectos físicos e interacionistas desse sujeito. Gumbrecht (1998) salienta que “formas de comportamento e de ação infinitamente diferenciadas na esfera do lazer são sempre enfocadas a fim de compensar o hiato entre a experiência da existência cotidiana e a auto representação formulada pelas sociedades modernas” (GUMBRECHT, 1998, p. 122).

Nessa mesma cena, percebe-se que a violência simbólica se estrutura tanto na imagem quanto nas falas dos personagens, que carregam expressões idiomáticas de afronta e de negação da ação masculina requerida, promovendo um foco de tensão que é solucionado mediante a saída de Iracema do veículo. No filme, é possível perceber traços de violência física e simbólica que marcam a trajetória de Iracema e Tião Brasil Grande. Metaforicamente, o povo que já sofria pela invisibilidade do governo federal, é abandonado por seus pares. Dessa forma, estabelece-se a crítica de que não há consciência de classe em favor de um bem coletivo comum.

Para Xavier (2004),

O confronto de Iracema e Tião tem uma feição clássica no eixo das relações entre sexo e poder: vale aí o esquema em quatro fases: reconhecimento, exploração, exaustão, rejeição ajustado ao prazer do homem e ao “consumo” da figura feminina. Essa estrutura clássica não expulsa, ao longo do percurso, os encontros fortuitos e a interação entre a equipe do filme e os habitantes da região, os quais ocorrem como parte da experiência da dupla, até que esta encontre seu desfecho. (XAVIER, 2004, p.60)

A relação dos personagens não está isenta de intenção de efeito do real, pois os quatro elementos podem ser aplicados simbolicamente à população da região. Assim

como a menina, a população e a terra foram exploradas, rejeitadas e abandonadas. Iracema não representaria, portanto, só o povo brasileiro. Também representa a terra virgem, que após contato com o espaço urbano, perde sua capacidade de regenerar-se.

O objetivo de Bodanzky e Senna em mostrar os problemas da região não cessa com a separação dos personagens. Após a separação, um homem se apresenta como piloto e convida Iracema e Thereza para irem até a fazenda de um “americano”. Entretanto, o dono da fazenda não possuía sotaque ou falava inglês, o que significa que o termo “americano” pode ter conotação simbólica. A ditadura foi financiada pelos EUA e também é símbolo do domínio capitalista. Apesar de não confirmado por Bodanzky, a cena pode estar associada à visão dos Estados Unidos como centro do capitalismo, o que indica a dominação capitalista norte-americana sobre o Brasil, assim como a dominação do valor material sobre o indivíduo. No contexto do filme, as duas aceitam a oferta, dando ênfase ao fato de o fazendeiro ser americano e, portanto, rico. O avião aparece em segundo plano, chegando até uma fazenda, e em seguida, a câmera interna foca parte da floresta queimada e desmatada.

Acerca do desmatamento e sua relação com a Transamazônica, Alencar et.al. (2004) destacam que:

Nessa região o desmatamento tem sido caracterizado principalmente pela abertura de pequenas áreas, que se localizam na faixa destinada aos projetos de colonização. Essas aberturas representam as novas frentes de expansão localizadas ao longo das estradas vicinais, gerando o padrão de desmatamento conhecido como “espinha de peixe”. Essas vicinais estão sendo ampliadas a cada ano devido à concentração fundiária ao longo da rodovia Transamazônica. Isso tem levado à venda das terras localizadas às margens da rodovia pelos colonos, que acabam migrando para os lotes localizados no final das vicinais. (ALENCAR et. al., 2004, p.46)

Por motivos diferenciados, é possível perceber que o desmatamento que estava ligado à construção da transamazônica se encontra relacionado com a ocupação de terras destinadas a pequenas propriedades, de modo que a crítica realizada por Bodanzky e aplicada de modo semidocumental se objetiva mostrar um problema ainda recorrente na atualidade.

No dia seguinte, as duas são levadas em uma caminhonete azul até um local onde se encontram alguns trabalhadores em outra caminhonete. O fazendeiro e um contratante conversam sobre o oferecimento de mão de obra escrava, de pessoas que não sabiam onde estavam, com documentos de identidade em posse do próprio fazendeiro, de modo que estas trabalhassem na propriedade.

O fazendeiro pede a um transportador de trabalhadores que retire as mulheres do caminhão e as coloque em outro veículo, para que retornem até a estrada. Acrescenta-se a cena o fato de Thereza portar uma lâmina de corte, com a qual ameaçava o fazendeiro. Mesmo com a ameaça ambas foram jogadas do caminhão, conforme se vê nas imagens acima.

Ele rejeita Iracema e sua amiga, dizendo que elas poderiam engravidar e lhes trazer prejuízo. O fazendeiro também revela liberar as duas mulheres no meio da estrada. Elas resistem, são jogadas para fora do veículo à força e colocadas em uma caminhonete com outros trabalhadores, não escolhidos pelo fazendeiro.

Para Spivak (2010), a violência no Brasil pós-colonial está inserida em uma relação de poder baseada na subalternidade e na exclusão social. A vontade do fazendeiro prevalece e a violência passa a ser uma das formas de sacramentar sua vontade. Spivak complementa que essas pessoas pertencem “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.12).

A representação da incapacidade da população em resolver os seus próprios problemas, característica do Cinema Novo, é novamente vista em cena. Nenhum dos trabalhadores manifesta-se, apenas observam as tentativas de negociação feitas entre o caminhoneiro e o fazendeiro. Mais uma vez recorre-se à representação de um povo passivo, que precisa do intelectual para falar. O cinema é a forma usada por Bodanzky e Senna para que essa “consciência” em torno da luta contra a ditadura seja produzida.

Deixada às margens da estrada, Iracema caminha até encontrar uma costureira. Na conversa, a mulher intenciona ensinar o ofício de costureira para a menina cabocla. Iracema argumenta estar velha para aprender, dizendo que Deus não quis que ela fosse costureira e que sua sina é outra, “correr e andar sem rumo.” Afirma que sua ocupação é “correr o mundo”.

O interesse de Iracema era permanecer na região, mas a falta de qualificação profissional a direcionou para a prostituição, de maneira que a menina se move pelas estradas da região em diferentes pontos de prostituição, não só sendo usada para mostrar ao espectador as particularidades dessa atividade, como mostrar a proliferação numérica desses locais. Bodanzky usa a costureira para mostrar que existem pessoas preocupadas com a realidade social de povos marginalizados, mas que estas provêm de camadas pobres da sociedade. Assim, mostra a necessidade de consciência coletiva: o povo brasileiro deve preocupar-se uns com os outros, sem esperar retorno do governo.

Ceccarelli (2008) também atenta para o fato de que a profissão de costureira está ligada a um modelo de mulher atrelada a espaços privados, domésticos e que se constrói de forma moralmente aceitável perante os setores mais conservadores da sociedade, principalmente a religião. A negação de Iracema reflete uma crítica a esse padrão instituído, no qual o espaço doméstico não é suficiente para atender os desejos dela de conhecer outros lugares. “Se, por um lado, a prostituição traz a marca de um estigma relacionado a comportamentos e práticas sexuais marginais, por outro lado, é justamente dessa marginalidade que ela tira sua força”. (CECCARELLI, 2008, p.9)

Corte de Cena. Em outro bordel, Iracema passa a se prostituir e participar de números de dança caipira com outras mulheres, de modo que o aviso na entrada do local alerta ser proibida a entrada de menores, mas Iracema, mesmo adolescente, se prostitui no estabelecimento. Com essa atitude, a intenção de Bodanzky passa a ser a de mostrar a falta de fiscalização e interesse de determinadas autoridades para coibir a prostituição de adolescentes ou a frequência de menores no local.

Na cena, Jorge Bodanzky e Orlando Senna fazem uma crítica direta à ligação entre exploração sexual infantil e pobreza, visto que o impacto da exploração sexual não é percebido na sociedade à volta de Iracema, que não se importa com sua menoridade, devido à sua condição social.

O fato de ela ter 15 anos de idade também diz respeito à negociação de realidade referida por Gilberto Velho (1999). Por não ser tratada como criança, há um comportamento “naturalizador” da prática exploratória sexual. A categorização da adolescência enquanto fase de transição entre o mundo infantil e o mundo adulto acaba por “borrar” a exploração sexual, tornando-a mais interiorizada no meio social.

Na manhã seguinte, três militares retiram Iracema da porta do bordel e a violentam. Se Iracema é uma metáfora do povo brasileiro, a cena demonstra o uso da força e o abuso de poder dos militares contra a população. Assim, além da violência contra a mulher, verifica-se a extensão do ato de agressão a todos os que se posicionavam contra o regime ditatorial. Uma das manifestações dessa agressão eram os atos de tortura.

Martins Filho salienta que “o emprego sistemático das sevícias como método de interrogatório e intimidação, no interior de um sistema sofisticado de repressão, associava indelevelmente as Forças Armadas com esse capítulo triste da história brasileira” (MARTINS FILHO, 2002, p.6). O autor ainda salienta que a esquerda possuía condições intelectuais de protestar contra o regime, mas que sua ação poderia gerar consequências graves para a integridade física e moral do ser e do grupo.

Entretanto, ainda que mudanças de pensamento fossem pensadas por grupos de esquerda, muitas pessoas ainda estavam à margem desse novo pensamento, caso da personagem Iracema. Nessa representação, por mais que houvesse chance de luta social, a população brasileira sofria diferentes tipos de violência: física, moral, política e econômica. Uma parcela da população se colocou contra a ditadura. Em função de um programa baseado em um discurso de modernização, um PIB alto e a repressão, a ditadura sobreviveu por muito tempo com poucos questionamentos.

Nesse ponto, Bodanzky e Senna mostram um Estado que se encontra presente na construção de rodovias e obras estruturais, mas que se ausenta nos momentos em que parte da população não é alcançada pelos benefícios gerados pelas mudanças. Abandonada na beira da estrada, a personagem tenta voltar para Belém, mas é novamente agredida por uma ex-colega de profissão.

O conflito se dá pelo fato de a menina estar envolvida em um boato, no qual estaria se relacionando afetivamente com Antônio, um personagem que não aparece nas cenas do filme. Por conta desse detalhe, a cena é focada nas relações de violência construídas dentro da periferia, entre pessoas que convivem no mesmo espaço. Outro fator de destaque é a presença de crianças a assistir o conflito corporal, apaziguado quando um homem (não ator) afasta as personagens. Não há policiamento na região e a briga é contida por um homem, que agride fisicamente Iracema. Insultada, ela se retira

do local. O homem arrasta Iracema pelo braço e a joga em um paiol. A cena, então, é cortada.

Soihet (1997) destaca que a acentuação da violência sexual e simbólica no Brasil está associada ao processo histórico de modernização do país desde o século XIX até meados do XX. Na segunda metade do século XX, a Transamazônica passa a ser palco dessa modernização que a ditadura considerava como progresso. No filme analisado, Iracema é uma prostituta que se insere em um espaço de modernização, mas não é beneficiada por ela. Sofre violência, é explorada sexualmente e abandonada à própria sorte, o que revela incapacidade e/ou desinteresse do Estado em melhorar as condições de vida da população que ali vivia.

Através do filme, percebe-se que a violência contra a mulher era muito presente na região, visto que se tornou o aspecto central da narrativa fílmica de Bodanzky e Senna. Com as novas formas de ocupação, aliadas aos problemas já antigos, esta violência se amplia. A Guerrilha do Araguaia, a dissidência entre fazendeiros e camponeses, os conflitos com indígenas e a presença dos militares na região da Transamazônica aguçam a violência e acirram o clima de tensão.

Jameson (1996) destaca que é importante compreender o contexto sócio histórico que permeia a ação da personagem, pois a violência pode ser uma representação do que o cineasta viu, ou mesmo uma tentativa de promover o problema social para um público maior, chamando a atenção para aspectos chocantes da realidade social retratada.

Além disso, é importante perceber que as relações de poder e violência construídas no filme são reproduzidas no espaço real, ainda que sejam representadas de forma diferente no espaço em que ocorrem. Se tratando de um gênero semidocumental, o filme *Iracema* está inscrito na experiência pessoal de Bodanzky, mesmo que esteja implícita sua reprodução ao grande público.

No decorrer do filme, as boates em que Iracema aparece são marcadas pela presença de militares que agem de forma indiferente à exploração sexual sofrida por ela. Tal indiferença pode ser equiparada ao descaso do governo com o povo brasileiro, que vê os problemas sociais, mas não age em favor das populações mais pobres. Além disso, a feição de Iracema é diferente, no decorrer do filme. No início do filme, a infância e inocência são exaltadas; após o contato urbano, a menina consome bebida alcoólica,

fuma cigarros e possui feição mais “adulta”, caracterizada pelo uso intenso de maquiagem. Simbolicamente, o povo brasileiro que vê a ditadura se instaurar no país também se encontra “deteriorado” pela falta de amparo governamental.

Essa ausência de percepção da personagem permite ao espectador que efetue esse exercício. Portanto, Bodanzky deixa claro que a beleza física modificada da menina está associada com a deterioração da floresta amazônica e, indiretamente, do país. Tal evidência se percebe desde a sua chegada até a cena final.

2.6.5. Fim da narrativa: a ausência de final feliz como ponto de crítica

No final do filme, Iracema conversa com outras prostitutas no momento em que um caminhão passa pelo local. É Tião Brasil Grande, que não reconhece Iracema, pois a confunde Iracema com Jurema, nome utilizado no romance de José de Alencar para se referir ao licor guardado por Iracema. Essa menção é importante, na medida em que o filme se aproxima da paródia com o discurso literário alencariano. Iracema está com os cabelos embaraçados, roupas sujas e um dos dentes escurecidos, denotando a intenção em demonstrar a falta de cuidados.

Com essa atitude, verifica-se o interesse de Bodanzky e Senna em mostrar uma imagem de Iracema que se modifica no aspecto comportamental e que passa a se prostituir na região por motivos não esclarecidos no filme. Mesmo com a ausência de informações, é preciso atentar-se para o fato de que não há neutralidade política em suas atitudes e que, estas refletem um modelo compreendido pelo cineasta, a partir de sua experiência inicial no norte do Brasil. Chartier (1990) detecta que

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supre-as como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (CHARTIER, 1990, p.18).

Assim, diferentes projetos tendem a defender determinadas ideologias, o que também se aplica à análise do cinema como fonte histórica e, especificamente, a mulher indígena nos filmes selecionados. O fato de Edna de Cássia ser cabocla, interpretar uma personagem parodiada do romantismo literário e apresentar um perfil dicotômico da Iracema de Alencar, já supõe uma crítica ao projeto nacionalista que se projetava no país.

Segundo Rodrigues (2007),

A análise principal que pode ser feita deste filme é a do “projeto de uso” de Iracema por parte do caminhoneiro Tião, que a abandona assim que seu interesse por ela diminui. A mesma relação pode ser observada entre o país e a Transamazônica, que nos anos 80 também abandonada, sofre com o descaso do governo, além de ser símbolo do desequilíbrio ecológico e social. A frase final de Tião para Iracema, que mais uma vez é deixada à beira da estrada – “vence na vida quem mais caminha” –, assina cruelmente essa sentença. (RODRIGUES, 2007, p.40)

A falta de dentes na boca de Iracema, o cabelo embaraçado, as roupas parcialmente sujas, a rusticidade do local às margens da rodovia transamazônica e as formas de atuação das mulheres que interagem com Iracema, complementam a tentativa de Bodanzky de trazer uma realidade social simbólica. A transamazônica como reflexo do Brasil, e Iracema como reflexo do povo brasileiro.

No filme, esse discurso é evidente do início ao fim. Tião é construído como um empreendedor de um discurso político no qual a meritocracia e o auxílio do governo passam de um plano teórico que não se configura na prática. Iracema é o povo submisso, que tenta sobreviver e superar problemas diários sem ajuda do governo. Dessa forma, à crítica aos aspectos políticos que são ressaltados no filme se fazem presentes na construção da Transamazônica e na ideia de desenvolvimento e modernismo.

Castro (2013) assinala a presença da violência na caracterização do termo caboclo. Para ele,

Nomear essa identidade étnica, ao mesmo tempo compósita, dispersa e massiva, e contra sua própria compreensão, desejo de significação ou processo de representação, constitui uma violência simbólica das mais importantes para a formação da sociedade amazônica

contemporânea. Violência porque foi uma identidade imposta. Imposta pela hesitação da lógica colonial, eternamente perdida entre um pragmatismo mercantilista que via as populações amazônicas como um recurso econômico e uma moral religiosa que as via como um desafio de redenção. Porém, também, hesitação da prática científica, que apenas muito tardiamente começou a nomeá-los. (CASTRO, 2013, p.451)

Por ter de dado de forma imposta, a caracterização identitária do caboclo gera incerteza, já que este não é visto como indígena ou afro-brasileiro. Aliás, o resgate histórico das tradições coloniais indígenas e africanas, feito na historiografia, não se dá com o caboclo. A própria denominação é, portanto, construída de forma violenta, impositiva.

Assim, os casos de violência contra a mulher cabocla representados no filme são um esboço do que ocorria nas capitais e nas demais cidades brasileiras, dada a falta de aparato judicial suficiente para discutir e defender os direitos das mulheres. Como exemplo, cita-se os trabalhos de Cidreira (2015) e Blay (2003). Enquanto a primeira relata situações de violência sofridas por mulheres caboclas em Rio Branco (AC), a segunda retrata a violência contra a mulher no período ditatorial e o despotar do feminismo no Brasil. Se havia resistência, é porque os direitos inexistiam ou não eram respeitados.

A diferença entre o sofrimento das mulheres da elite e das mulheres da periferia se reflete na ênfase midiática gerada. Mas a ausência governamental mostrada em toda a região filmada da rodovia Transamazônica também recai sobre os sujeitos que nela convivem.

A mulher cabocla do filme de Jorge Bodanzky encontra-se inscrita nesse processo, na medida em que faz parte das camadas mais baixas da sociedade, é excluída do mercado de trabalho e não possui perspectiva de melhoria de vida. Esse último aspecto ainda é frisado na cena seguinte. Iracema é abandonada em uma estrada rural, por Thereza e pelo caminhoneiro que as levaria até Marabá, e passa a pedir carona para chegar até à cidade. Em Marabá, a menina cabocla encontra uma costureira que promete ensiná-la o ofício, para afastá-la da prostituição. Iracema recusa a oferta, por não se achar capaz de aprender a profissão.

Assim, conforme destaca o autor, a personagem não vê perspectiva de futuro fora da atividade da prostituição, por achar que não possui condições de aprender outra

profissão e desligar-se da prostituição. Diferente do modelo evidenciado por Jorge Bodanzky (mencionado no Capítulo 1), no qual se referia à prostituição como sendo “irregular” na região, Iracema prefere manter-se ali, por acreditar não ser capaz de mudar de atividade.

A forma como a menina cabocla é mostrada no filme aproxima-se da percepção de corpo pobre referida pela autora. Ela aceita sua condição social, não busca oportunidades de melhoria e é desprovida de qualquer propriedade. Vaga pelas margens da rodovia Transamazônica em busca de trabalho explorado, mal pago e sem qualquer fiscalização. Em virtude dessa condição social, o corpo pobre se degrada gradualmente, fazendo com que a imagem de criança percebida no início do filme seja modificada. Tal modificação é aproveitada para aguçar o sentido de denúncia ao espectador.

Em alguns momentos, soldados são filmados com a função de manter a ordem. Em outros, (como o momento em que Iracema é agredida), são os que se afastam da ordem, utilizando-se do poder para afirmar sua diferença hierárquica. Essas relações de violência presentes na região da rodovia Transamazônica são reflexos de processos históricos políticos somativos. A indiferença do governo federal é determinante para justificar o clima de tensão. Por mais que a guerrilha estivesse se encerrado em 1972, havia ainda pontos de tensão. Somando os aspectos evidenciados no filme com o contexto de produção da obra, é possível detectar que o medo e a tensão perpassam a trajetória dos cineastas e da menina cabocla, de modo diferente. No caso dos cineastas, por estarem trabalhando na perspectiva da produção de um filme capaz de gerar denúncia e crítica social. Para a menina, a tensão se dá por estar convivendo no espaço em que tais processos históricos se desenrolam.





Figura 8: Iracema no início, meio e final do filme

Fonte: <http://www.bancodeconteudos.gov.br/fotos/galeria/024768?page=1>

Para concluir, cabem descrever as três cenas: na primeira, a imagem de Iracema é captada no barco, veículo que levava a família da menina cabocla até a capital do Pará, Belém. A precariedade do barco já se evidencia na imagem, com o descascamento da pintura. A menina usa um vestido longo de cor esverdeado com flores brancas. O vestido cobre grande parte do corpo da adolescente.

Na metade do filme, a cena representada pela imagem destaca Iracema utilizando produtos de maquiagem. A menina veste um top curto, o que mostra quase a totalidade de suas costas. À sua frente, é possível observar a existência de um espelho, uma imagem de Santo Antônio e produtos de beleza. No final do filme, representado pela terceira imagem, Iracema conversa com Tião Brasil Grande, junto a prostitutas da região. Uma das mulheres abraça Tião e a outra parece segurar uma garrafa de bebida alcoólica. Iracema está com um vestido amarelado, curto, cigarro em uma das mãos, cabelos esvoaçados e seio direito parcialmente à mostra.

Os três momentos distintos não representam somente mudanças corporais optativas, mas o impacto gerado na população por conta da ausência governamental na região. No início do filme, a preocupação em criar uma feição mais infantil, inocente, anterior à ditadura. Tal iniciativa serve para dar ao espectador a oportunidade de visualizar a mata fechada e o cenário esperançoso de futuro.

A partir do contato com o mundo urbano, essa esperança dá lugar a uma realidade marcada pelo beneficiamento de poucos em relação à maioria. No final, Iracema encontra-se visualmente prejudicada pela ação do tempo e do trabalho na prostituição no local. A metáfora desenvolvida aqui refere-se a um Brasil deteriorado

pelo regime militar, mas sem capacidade de mudança. Portanto, a ótica do Cinema Novo é marcante, desde o início até o final do filme.

No final do filme, Tião Brasil Grande aproxima-se de Iracema, mas não a reconhece. Logo em seguida, olha novamente e identifica a menina cabocla que o acompanhara em outros tempos. A ela faltam dentes na boca, as roupas estão rasgadas e os cabelos emaranhados. O caminhoneiro está com outro caminhão, e não trafica mais madeira. No momento em que há o reencontro, Tião Brasil Grande carrega gado para o Acre. O fato de Tião insultar Iracema e ser elogiado por ela permite pensar que a diferença econômica entre os dois e as situações passadas por cada um permitiram diferentes representações do corpo.

Desse modo, a desconstrução da Transamazônica é a metáfora de um Brasil e do povo que convive no país, cerceado de liberdade e sem capacidade de exigir democracia. A rodovia é a “espinha dorsal” do filme de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, pois as denúncias são trazidas ao espectador a partir da interação dos personagens com a obra. Dessa forma, é possível comparar o roteiro construído por Senna com o discurso de progresso defendido pelo regime militar.

Desde o momento em que subiu no caminhão de Tião Brasil Grande, Iracema buscava melhorar de vida. Para isso, deslocava-se pela rodovia de bordel em bordel. Mesmo tentando deslocar-se pela rodovia em busca de trabalho, a menina cabocla acaba não conseguindo uma melhor condição de vida. O governo militar buscava, na rodovia Transamazônica, uma forma de melhorar a economia nacional. Também não houve sucesso na empreitada, e a rodovia ainda hoje carece de recursos.

Assim como o governo não conseguiu verba necessária para concluir a rodovia Transamazônica, pavimentando o trajeto, Iracema não conseguiu melhorar de vida, mas com sua trajetória, denunciou ao espectador os problemas pelos quais o governo fechava os olhos. Portanto, o filme desconstrói uma visão paisagística do país, referenciada desde o romantismo, para trazer o espectador a uma nova realidade, problematizadora, reflexiva e com aspectos de denúncia. Além disso, toda a propaganda governamental que se evidenciava em torno da construção da Transamazônica como sinônimo de progresso é desmontada.

Dessa forma, Bodanzky e Senna mostram a desigualdade social e um aparelho estatal mais preocupado em exaltar resultados do que em compreender sob quais custos

tais resultados se configuraram. Na esteira deste processo, a Transamazônica representa um país que, na publicidade, é permeado por riquezas naturais e um povo trabalhador, mas que na prática, possui situação inacabada, estrutura deficitária e economia desigual. Iracema representa o povo passivo, que até tenta modificar sua realidade, mas peca pela falta de conhecimento e acesso às novas oportunidades. O filme termina sem um final moral, o que indica que a situação do país ainda permanece semelhante, visto que muitos problemas representados no filme ainda figuram na segunda década do século XXI.

Nas palavras de Xavier (2004),

O ciclo de Iracema como mercadoria rentável está encerrado; o Brasil Grande não tem mais uso para ela. Esse é o último lance de uma narrativa implacável, que exhibe a crueza própria de um naturalismo de cores fortes que afasta qualquer resíduo de idealização, não poupando nem mesmo a figura oprimida, pois faz parte de sua condição efetiva esse horror de chamar a si o ônus da exploração, exhibir as marcas de seu percurso no corpo. No entanto, não se trata de melodrama e comisseração, pois a forma da deterioração da aparência é irônica; os sinais visíveis de bancarrota social são extremados, e sua teatralidade grotesca funciona como um efeito de estranhamento que as imagens documentais, registradas *in loco*, vêm reforçar, sublinhando a metáfora que liga a mulher à selva, como dois corpos submetidos à violência, em benefício de uma expansão que fala a linguagem da redenção nacional. (XAVIER, 2004, p.62)

A desconstrução do mito da transamazônica como metáfora do Brasil passa pela desilusão de grandeza que o país representava no início do filme e o que ele veio a ser após o processo de exploração e abandono. A “terra de oportunidades” nacional mostrou-se um local onde não há espaço para os mais pobres melhorarem de vida, mas para as empresas multinacionais ampliarem seu mercado. Sendo pobre, Iracema mostra ao espectador que o projeto Transamazônica falhou e a população pobre foi quem sofreu com este processo.

Além disso, chama a atenção o fato de Iracema mesclar sua condição de exploração extremada com a floresta deteriorada, o que, mais uma vez, se contrapõe à Iracema de José de Alencar. Nesse caso, não é a indígena que mistura-se à natureza virgem da mata cearense, mas a menina cabocla, sem dentes, cabelos emaranhados, roupas rasgadas e sujas. Aliás, as cores do vestido que Iracema trajava apresentava

cores semelhantes ao da parede de fora do prostíbulo e da poeira que fazia parte do cenário da rodovia.

A ideia de integração nacional possui relação direta com o filme. Na teoria, a integração é realizada mediante a rodovia e o aumento no fluxo populacional gerado por ela. Na prática, a integração nacional ocorre de forma conflituosa, de modo que indígenas e caboclos, habitantes locais e recém-chegados, não conseguem conviver de forma pacífica.

A precariedade da terra, a pobreza, a grilagem, as queimadas florestais e os diversos problemas denunciados pelos cineastas ajudam a mostrar que a integração nacional se constituiu mais como um discurso do que como prática. Iracema se identifica como brasileira, não se simpatiza com o indígena e não menciona ser cabocla. O progresso alimentou-se da pobreza e da exploração pela qual essa população foi submetida.

Paulo César Pereio utiliza sua habilidade de provocação para dar tonalidade de realidade à trama, pois ao afirmar que o Brasil caminhava rumo ao progresso, instigava seus interlocutores a discordarem, revelando suas opiniões a respeito da própria condição social. O filme acabou por se tornar "marginal", visto que sua liberação já não proporcionava a mesma propaganda anti-governista. Ainda hoje, sua transmissão se dá em canais fechados e com raras exibições.

Os atores também sofreram de invisibilidade cultural e social, visto que seus trabalhos não ficaram conhecidos em longo prazo. Paulo César Pereio atua como o General Souto, em *Magnífica 70*, série de TV da HBO. Edna Cerejo não atuou em outro filme ou série: trabalha como lavadeira na capital paraense. Bodanzky ainda trabalha com documentários educativos na Amazônia, cujo principal comprador é o investidor estrangeiro. Senna tornou presidente da TAL - TELEVISÃO AMÉRICA LATINA. Sua esposa, Conceição Senna, ainda participa de filmes nacionais: seu último trabalho foi *A Coleção Invisível* (2012), de Bernard Attal.

Se o filme não fosse censurado, seu impacto poderia ser diferente, mas não é possível supor tal hipótese. Os cineastas tinham conhecimento da censura e tal risco foi essencial para que o filme não atingisse o seu objetivo final. Desse modo, em 1981 a rodovia Transamazônica já não possuía o mesmo enfoque e o material, assim como os autores, acabou por cair no esquecimento. Dessa forma, o próprio filme pode ser

metaforicamente representado: construiu objetivos que primavam pelo sucesso de bilheterias e pela denúncia a problemas sociais, mas foram barrados pela censura imposta pelo regime militar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As influências do Cinema Novo Alemão, a convivência com intelectuais da esquerda, a trajetória profissional na Alemanha, o cinema independente de Cassavetes, o cinema antropológico de Rouch, e as experiências obtidas no trabalho de fotógrafo para a Revista Realidade foram cruciais para a leitura de mundo e de produção fílmica de Jorge Bodanzky. Influenciado pelo Cinema Novo brasileiro, pela vivência nos CPC's, pela militância de esquerda e pelas experiências adquiridas na leitura de Sartre, Beauvoir e outros intelectuais de esquerda, Senna compactua com a ideia de Bodanzky em filmar um outro viés da rodovia Transamazônica, com personagens esquecidos e marginalizados.

Cada influência constrói o filme, seus personagens, suas representações. As escolhas partem da vivência dos cineastas e das formas como analisam o contexto. Por mais que este seja um olhar dentre muitos possíveis, Jorge Bodanzky e Orlando Senna conseguiram problematizar as relações decorrentes da construção da rodovia Transamazônica, por mais que o filme não tenha alcançado o público esperado.

O cenário do filme que este trabalho descreveu representa um Brasil esquecido, que se modernizou gradativamente, mas não oportunizou aos seus habitantes as mesmas condições. Pelo contrário, a ideia dos cineastas foi evidenciar um modelo falido, cujos problemas eram esquecidos pelo governo militar. Tião Brasil Grande e Iracema são os principais personagens desse cenário, representando a população que transita pela região, tentando melhorar as próprias condições de vida.

Entretanto, enquanto o caminhoneiro gaúcho utiliza-se de meios ilegais para garantir o sustento e ironiza o desenvolvimento propagandístico do regime militar para a rodovia, a menina cabocla é explorada, violentada, excluída deste sistema de “integração”. Assim, ela simboliza uma população passiva, que vê os reflexos da política ditatorial sem fazer nada.

O trabalho, a partir da desconstrução do Mito da Transamazônica, analisou as representações construídas sobre o regime militar no filme *Iracema: uma transa amazônica*. Procurou-se inicialmente analisar o mito da Transamazônica como a maior obra de promoção do desenvolvimento social e econômico da nação. Para melhor compreender os significados destas representações, procurou-se verificar a rodovia a partir de sua dimensão simbólica e como representação do projeto de futuro do país.

O filme *Iracema*, enquanto leitura metafórica de um Brasil que possui diferentes configurações discursivas e práticas, não buscou se alinhar a uma História que reúne fatos para criar um efeito anestésico ao espectador. A provocação se construiu no nível da ironia e da demonstração de passividade do povo brasileiro frente às diferentes realidades. Fugindo de um cinema embrafílmico, que sugeria temáticas aos cineastas e distribuía apenas filmes liberados pela censura, *Iracema* abordou o gênero histórico do tempo presente que vivenciavam os sujeitos participantes.

Na análise do filme, percebeu-se que o processo de construção da Transamazônica não foi pacífico, grandioso ou benéfico para antigos e novos moradores da região. Muito pelo contrário, a agressividade da câmera, a tensão presente no ambiente filmado, a ironia de Pereio e as mudanças corporais de *Iracema*, mostram um país que estava inacabado como a rodovia Transamazônica e com problemas estruturais cuja solução era possível, mas indiferente. A intenção passa a ser mais voltada para a realidade do reflexo do que para o reflexo da realidade, pois o olhar dos cineastas sobre esse Brasil metafórico apresentado possui implícito as suas trajetórias intelectuais.

Se há semelhanças com o Cinema Novo Nacional e Alemão, também há algumas diferenças: o olhar sem culpa sobre o outro, a produção como uma tentativa de fazer o espectador tomar uma posição política e o docudrama como uma resistência ao modelo de ficção até então apregoados. Tião Brasil Grande é o centro deste foco de denúncia que Bodanzky se dispõe a analisar: o caminhoneiro é um provocador de situações e, ao mesmo tempo, a própria metáfora de um Brasil que se expande de forma irregular e indiferente à legislação. *Iracema* é a típica personagem de filmes do Cinema Novo, visto que pouco reage diante das diferentes situações. *Iracema* mostra a impotência da população frente ao governo militar.

O fato de o filme ser rodado em três blocos também indica que o indivíduo muda no contato com novos espaços. *Iracema* chega inocente à capital paraense e o contato

com este novo espaço faz com que sua vida mude. No final, a menina não consegue mudar sua vida e segue perambulando pelas margens da Transamazônica. No contexto metafórico, o povo brasileiro que tenta mudar sua condição de vida tenta sem sucesso vencer as barreiras criadas por um sistema econômico de difícil transposição.

Portanto, o filme *Iracema* propõe discurso direto e, ao mesmo tempo, simbólico, traços que podem ser compreendidos através da trajetória dos cineastas e do contexto histórico no qual eles se encontravam. Além disso, os próprios cineastas acabam por incorporar-se à narrativa do filme, já que a forma de produção em docudrama e suas influências os possibilitaram a ter maior vivência da realidade filmada.

A exploração sexual sofrida por ela pode parafrasear a exploração pelo qual a população passa. Além disso, a violência física, o abandono, a solidão, a crise de identidade e o desencontro com um ideal de vida perpassam a vida da personagem e do povo que ela metaforicamente representa. Entretanto, a atriz que protagoniza uma personagem explorada também não conseguiu seguir o caminho dos palcos e das telas de cinema. Nos dias atuais, trabalha como lavadeira em uma cidade do interior do Pará. Recebeu prêmios que não foi buscar e hoje não tem o seu trabalho reconhecido.

A contradição ainda persevera. Nas áreas urbanas ou rurais, no norte ou no sul, as ações do governo não alcançam significativas parcelas da população. Muitos ainda saem de seus locais de origem para outros, buscando melhoria de vida. Assim como ocorreu no contexto da Transamazônica exemplificado por Bodanzky e Senna, muitos não conseguem alcançar a expectativa inicial.

A temática da Transamazônica, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, é também atual. A rodovia não teve seu traçado concluído e continua apresentando problemas estruturais e humanos. A poeira da estrada não consegue esconder os prostíbulos, as queimadas florestais, o corte ilegal de madeira e a exploração sexual infantil, dentre outros inúmeros problemas. Assim como o filme terminou sem um destino positivo para a personagem, não há como vislumbrar destino positivo para a rodovia.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui; NEVES, Walter A. **Sociedades caboclas amazônicas: modernidade e invisibilidade**. São Paulo, Annablume, 2006.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez. 2006.
- ALENCAR, Ane et al. **Desmatamento na Amazônia: indo além da " emergência crônica"**. Belém, Brazil: Ipam, 2004.
- ALVES, Igor Silva. **O teatro de situações de Jean-Paul Sartre**. São Paulo. 2006. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- ARAÚJO, Mauro Luciano Souza. **Cinema ativista de Jorge Bodanzky**—o imaginário profundo de Terceiro Milênio. Manuscrita. Revista de Crítica Genética, n. 19, 2010.
- ARENDT, Hannah. **Poder e violência**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 81-94, 2001.
- AUGUSTO, Isabel Regina. **Neorrealismo e Cinema Novo**: a influência do neorrealismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 31, n. 2, p. 139, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papirus Editora, 2003.
- AUTRAN, Arthur. **Panorama da historiografia do cinema brasileiro**. ALCEU. Revista de Comunicação, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002
- BARZOTTO, Valdir Heitor. **Leitura de revistas periódicas**: forma, texto e discurso: um estudo sobre a revista Realidade (1966-1976). Campinas, SP, UNICAMP, 1998.
- BAUMANN, Michael L.; UTRILLA, Juan José. **B. Traven: una introducción**. Fondo de Cultura Económica, 1985.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Editora Companhia das Letras, 1983.
- BERNARDET, Jean Claude. GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as ideias de " nacional" e " popular" no pensamento cinematográfico brasileiro**. Brasiliense, 1983.
- BLAY, Eva Alterman. **Violência contra a mulher e políticas públicas**. Estudos avançados, v. 17, n. 49, p. 87-98, 2003.

BORGES, Eduardo. **Cinema e História: O encontro de Dois Mundos**. http://www.fja.edu.br/proj_acad/praxis/praxis_02/documentos/ensaio_1.pdf texto da internet: sempre informar a data em que o mesmo foi acessado.

BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sergio. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOURDIEU, Pierre. "**Gostos de classe e estilos de vida**". In: Ortiz, Renato(org.). *A Sociologia de Pierre Bourdieu*, São Paulo: Olho d'Água, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. Usos e abusos da história oral, v. 4, p. 183-191, 1996.

BRECHT, Bertold. **Escritos sobre Teatro**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. vol.1, 1970.

BUCHKA, Peter; NAGIB, Lúcia. **Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes**. Companhia das Letras, 1987.

BURKE, Peter. **A escrita da história**. Unesp, 1992.

CAMARGO, Francisco C e HOFF, Tânia M. C. **Erotismo e mídia**. São Paulo: Expressão e Arte Editora, 2002.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Expressionismo alemão**. História do Cinema Mundial. Campinas, SP, Papirus, 2006.

CARRILHO, Arnaldo. **O cinema brasileiro e a missão Sucksdorff**. Publicação do prêmio UNESCO de cinema Arne Sucksdorff. Brasília: UNESCO, 2003.

CARVALHO, Noel. **Racismo e anti-racismo no Cinema Novo**. HAMBÚRGUER, Esther; AMÂNCIO, Tunico et al. *Estudo de Cinema, Socine*. São Paulo: Annablume, p. 53-60, 2008.

CARVALHO, Rosane. **Após 50 Anos, Golpe deixou marcas na Amazônia**. *Jornal A Crítica*, UNISINOS, 2014.

CASSILI, Luciana. Lima, Carlos Adriano Ferreira de. **Moral e bons costumes como ficam? Censura, ditadura militar e pornografia em "A dama da Lotação"**. I Encontro de Fontes Históricas, UFCG, 2009.

CASTRO, Fábio Fonseca. A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia. **Revista de Antropologia**, v. 56, n. 2, p. 431-475, 2013.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Prostituição-Corpo como mercadoria. **Mente & Cérebro**, v. 4, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CIDREIRA, Jefferson. Varadouro:(I) Ma (R) Gens de Resistência em anos de Ditadura Militar na cidade de Rio Branco-AC.**Monções Revista do Curso de História da UFMS/CPCX**, v. 3, n. 3, 2015.

CUNHA, A. G. **Dicionário Histórico das palavras portuguesas de origem Tupi**. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

DE LAMARE, Viviane. **O corpo no cinema de John Cassavetes**. Trivium (2176-4891), v. 1, n. 1, 2009.

DEL PRIORE, Mary. Da modinha à revolução sexual. _____.(Org.). **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, p. 231-327, 2012.

DIAS FILHO, Claudio Aurélio Leal, and Doutor Mário Cezar Silva Leite. "**Iracema na Transa Amazônica: encontros e desencontros**." Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades. 2012.

FABRIS, Maria Rosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?**. Edusp, 1994.

FAULHABER, Priscila. '**Ambientalização dos conflitos**', indigenismo e lutas sociais no Médio Solimões: As terras indígenas e o projeto Mamirauá1.Revista ANTHROPOLOGICAS, v. 22, n. 1, 2012.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Paz e Terra, 2010.

FISCHER, Rodrigo Desider. **O corpo no cinema de John Cassavetes e sua importância para o trabalho do ator contemporâneo**. PesquisAtoR, v. 1, n. 1, 2012.

FREIRE, Marcius. **Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário**.ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES Análisis y crítica de películas| Analysis and film re-view| Analyse et critique de films 159, p. 55, 2007.

FREITAS, Marcel de Almeida. **Filmes da pornochanchada: um possível reflexo da sociedade brasileira?** UFG, Medialab, 2013.

FREYRE, Gilberto; MONTENEGRO, Antônio. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. J. Olympio, 1961.

FUENZALIDA, Valerio. **O docudrama televisivo**. Matrizes, v. 2, n. 1, p. 159-172, 2009.

GARBOGGINI, João André Brito. **A linha cinzenta entre teatro e propaganda na obra de Bertolt Brecht**. XXVII Simposio Nacional de História. ANPUH, 2013.

GARCIA, Miliandre. **A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**.Revista Brasileira de História, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2007.

GIANNAZI, Carlos. **A doutrina da segurança nacional e “milagre econômico”(1969/1973)**. Cortez Editora, 2011.

GOLDENBERG, Mirian (org). **Nu e Vestido**. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. Editorial| Editor's note| Editorial, p. 79, 2013.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Imagens da Amazônia**. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v. 1, p. 1-10, 2006.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; PEREIRA, Lawrence Flores. **Modernização dos sentidos**. Editora 34, 1998.

HOHLFELDT, Antonio Carlos; MANZANO, Júlia. **O cinema brasileiro nas páginas de Movimento: autonomia da indústria nacional e defesa da cultura popular**¹/Brazilian cinema in the pages of Movimento: autonomy of national industry and defense of popular culture. **Revista FAmecos**, v. 18, n. 2, p. 446, 2011.

JORGE, Mariana Soler. **Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira**. Campinas, São Paulo, 2002. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. **Erotismo na cultura dos anos 1980: censura e televisão na revista Veja**. 2008.

KOHATSU, Lineu Norio. **Cinema expressionista alemão: o estranho, o estranhamento e o efeito de estranhamento**. Impulso, v. 23, n. 57, p. 103-118, 2013.

KORNIS, Mônica Almeida. **O regime militar brasileiro em narrativas melodramáticas televisivas: entre a ficção seriada e o docudrama**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, Julho 2011.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. UNICAMP, 2001.

JAMESON, Fredric; CEVASCO, Maria Elisa. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 1996.

LANDINI, Tatiana Savoia. **Violência sexual contra crianças na mídia impressa: gênero e geração**. cadernos pagu, v. 26, p. 225-252, 2006.

LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. Imprensa Oficial Do Estado, 2008.

LEAL, Laurindo. **A melhor TV do mundo: o modelo britânico de televisão**. Summus Editorial, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude; ARRUABARRENA, Héctor. **Mito y significado**. Alianza Editorial, 1987.

LIMA, Deborah Magalhães. **A construção histórica do termo caboclo**: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. Novos cadernos NAEA, v. 2, n. 2, 2009.

LIMA, Marta Goreth Marinho; PEREIRA, Elves Marcelo Barreto. **Populações tradicionais e conflitos territoriais na Amazônia**. Geografias (UFMG), v. 3, n. 1, p. 107-119, 2007.

LORENZO, Ricardo de. **Os agentes do Cinema Novo e os seus “antagonistas”**: ensaio prosopográfico. História social de elites, PUCRS, 2011.

LOUREIRO, Robson. **Da teoria crítica de Adorno ao cinema crítico de Kluge**: educação, história e estética. 2006. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.

LOWENKRON, Laura. **Sexualidade e (Menor) idade**: estratégias de controle social em diferentes escalas. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 2008.

LUCAS, Luciane; HOFF, Tânia. **Formas sutis de dominação hierarquizada**: Corpo e feminização da pobreza. Ex aequo, n. 17, p. 133-154, 2008.

MACARINI, José Pedro. A política econômica da ditadura militar no limiar do “milagre” brasileiro: 1967/69. **Campinas: IE/UNICAMP, set, 2000.**

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague**. Significação-Revista de Cultura Audiovisual, v. 30, n. 19, p. 165-180, 2003.

MARKUN, Paulo. **Meu querido Vlado**: a história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MARTINS, José de Souza. **Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano**. Programa de Pós-graduação Departamento da Faculdade de Filosofia, 1997.

MARTINS FILHO, João Roberto. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. **Varia História**, v. 28, p. 178-201, 2002.

MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky** – o homem com a câmera. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p.75.

MEIRELLES, Lucila. **José Agrippino de Paula**: artista POP tropicalista. ARS (São Paulo), v. 7, n. 14, p. 60-67, 2009.

MENEZES, Fernando Dominience. **Enunciados sobre o futuro**: Ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil grande”. 2007.

MERTEN, Luiz Carlos. **Carlos Coimbra**: um homem raro. Imprensa Oficial Do Estado, 2004.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **Carnaval/antropofagia/parodia**. **Revista iberoamericana**, v. 48, n. 108, p. 401-412, 2009.

MOREIRA, Vânia Medeiros. **O CPC da UNE na Bahia Caminhos e Descaminhos para Mudar o Brasil**. 2007. Tese de Doutorado. UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. 1975.

NAGIB, Lúcia; BERNARDET, Jean-Claude. **Werner Herzog: o cinema como realidade**. Estação Liberdade, 1991.

NEGRÃO, Keyla. **Depois do Super Homem, a Mulher Maravilha?**. Produção de sentidos de identidades femininas no cinema paraense. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG –2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papyrus Editora, 2007.

ODIN, Roger. **Film documentaire, lecture documentarissante**. IN: ODIN, R. e LYANT, J.C. (ed) *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne. Universidade de Saint-Etienne, 1987.

OLIVEIRA, Thiago Gomes de. **A Construção da BR-174 (1967-1977) e os Waimiri-Atroari**. Monografia (graduação) – Universidade Federal de Roraima, Curso de História. Bacharel e Licenciatura. Boa Vista, 2016.

ORTIZ, Renato. **Diversidade cultural e cosmopolitismo**. Lua nova, n. 47, p. 73-89, 1999.

ORUM, Thomas. As Mulheres das Portas Abertas: judias no submundo da Belle Époque amazônica, 1890-1920. **Revista Estudos Amazônicos**, v. 7, n. 1, 2012.

PEREIRA, Elenita Malta. **O Ouro Negro: Petróleo e suas crises políticas, econômicas, sociais e ambientais na 2ª metade do século XX**. Outros Tempos–Pesquisa em Foco-História, v. 5, n. 6, 2008.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PINTO, Beatriz Sampaio. **Educação Visual: Imagens dos Corpos Objeto e Humanização dos Objetos na Obra de Rainer Fassbinder**. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem, UEL, 2011.

RAMOS, Fernão. **Estudos de cinema**. Annablume Editora, 2000.

RIBEIRO, Darci. **Os índios e civilização**. Petrópolis: Vozes, 1970.

RIBEIRO, Matilde. **Mulheres negras brasileiras de Bertioga a Beijing**. Estudos feministas, v. 3, n. 2, p. 446, 1995.

ROCHA, Carla et al. **Conflitos Pela Terra e Uso dos Recursos Florestais, Microrregião da Rodovia Transamazônica**, Pará. 2012.

RODRIGUES, Ana Karla. **A Viagem no Cinema Brasileiro: panorama dos filmes de estrada dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil**. 2007.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960**. Mercado de Letras, 2002.

RUFFELL, Joe. Rainer Werner Fassbinder. **Great Directors: A Critical Database**. Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema, 2002. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/fassbinder/> Acesso em 19/11/2014.

SACCHI, Ângela. **Mulheres indígenas e participação política**: a discussão de gênero nas organizações de mulheres indígenas. Revista Antropológicas, v. 14, n. 1, 2011.

SANTOS, Cecília MacDowell; IZUMINO, Wânia Pasinato. **Violência contra as Mulheres e Violência de Gênero**: Notas sobre Estudos Feministas no Brasi. Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, v. 16, n. 1, 2014.

SANTOS JÚNIOR, Paulo Marreiro. Glamour e agonia na prostituição da Manaus da Borracha. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**. ISSN 2176-4174, n. 13, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**; A imaginação; Questão de método / Jean-Paul Sartre; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. – 3 ed. – São Paulo : Nova Cultural, 1987.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Tradução: Christiane Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. 1990.

SIMÕES, S. de D. **Deus, pátria e família**. As mulheres no Golpe de 1964. Petrópolis: Vozes, 1985.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. Senac, 1998.

SIMONARD, Pedro. **Origens do Cinema Novo**: A cultura política dos anos 50 até 1964. Revista de Ciência Política Acheegas. net Nº9. Disponível em:< http://www.acheegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm>. Acesso em, v. 14, n. 07, 2009.

SIQUEIRA, A. D., **The Ecology of Food and Nutrition**: patterns of land use and nutritional status among Caboclo populations on Marajó Island, Pará, Brazil. Thesis (PhD). Bloomington. Indiana University, 1999.

SMITH, David Clayton. **HG Wells: desperately mortal: a biography**. Yale University Press, 1986.

SOIHET, Rachel. História das mulheres. **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, p. 275-296, 1997.

SOUZA, Ana Paula Santos. **O desenvolvimento socioambiental na Transamazônica**: a trajetória de um discurso de muitas vozes. Mestrado do Nucleo de Estudos Integrados de Agricultura Familiar. Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Andre Pereira, Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Silêncios da ditadura. **Revista Maracanan**, n. 12, p. 37-46, 2015.

SZTUTMAN, Renato. **Imagens perigosas:** a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), n. 13, 2005.

TEIXEIRA, Antonio João. **Identidades híbridas:** um índio em busca de quê?. IN: BRANDÃO, Alessandra. Cinema, Globalização, Transculturalidade. Editora UNISUL, 2004.

TÖTEBERG, M. (org.). **Rainer Werner Fassbinder:** A anarquia da fantasia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia.** Campus, 1997.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. **Novos domínios da História. Rio de Janeiro: Elsevier**, p. 283-300, 2012.

VEIGA, Ana Maria. Minissaias, militâncias, revoluções e gênero na última ditadura argentina. **Cadernos PAGU**, n. 36, p. 389-394, 2011.

VELHO, Gilberto. **Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal.** Zahar, 1999.

VERÍSSIMO, José. **Estudos amazônicos.** Universidade Federal do Pará, 1970.

XAVIER, Ismail. **O cinema no século.** Imago, 1996.

XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. **Revista Devires-Cinema e humanidades. Belo Horizonte, UFMG. FAFICH**, v. 2, n. 1, 2004.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar:** Glauber Rocha e a estética da fome. Editora Cosac Naify, 2007.

WANNMACHER, Eduardo. **Os Caminhos de Wim Wenders.** Sessões do Imaginário–Cinema| Cibercultura| Tecnologias da Imagem, v. 13, n. 20, 2009.

WILLIAMS, Raymond; BRITTO, Paulo Henriques. **O campo e a cidade na História e na Literatura.** Companhia de Bolso, 2011.

WOLFF, Joca. **Docficção em Iracema, uma transa amazônica.** Outra travessia, v. 1, n. 1, p. 99-108, 2012.

FILMOGRAFIA

69 – A CONSTRUÇÃO DA MORTE. Direção, Produção e Roteiro: Orlando Senna. Docudrama (74 min.), 1969. Longa-metragem, Sonoro, Ficção Documental, 35mm, COR, 24q.

A GRANDE FEIRA. Direção: Roberto Pires. Produção: Iglu Filmes: Roteiro: Roberto Pires e Rex Schindler. Drama (94 min.), Embrafilme, 1961. Longa-metragem, Sonoro, Ficção. 35mm, BP, 2.590m, 24q

AGUIRRE, A CÓLERA DOS DEUSES. Direção, Produção e Roteiro: Werner Herzog. Drama (93 min.), Signevision, 1972. Longa-metragem, Sonoro, Ficção. 35mm, COR, 2.430m, 24q.

ALICE NAS CIDADES. Direção e Produção: Wim Wenders. Roteiro: Veith Von Furstenberg. Drama. (110 min.), Arthaus, 1974. Longa-metragem, Sonoro, Ficção. 35mm, COR, 2.720m, 24q

ARUANDA. Direção, Produção e Roteiro: Linduarte Noronha. Documentário (22 min.), INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1960. Curta-metragem, Sonoro, Não ficção. 35mm, BP, 590m, 24q, 1:1'37.

AS LÁGRIMAS AMARGAS DE PETRA VON KANT. Direção, Produção e Roteiro: Rainer Werner Fassbinder. Drama (124 min.), Filmverlag Der Autoren, 1972. Longa-metragem, Sonoro, Ficção. 35mm, COR, 24q.

A PAIXÃO DE JOANA D'ARC. Direção e Produção: Carl Dreyer. Roteiro: Joseph Delteil. Biografia, Drama, Histórico (110 min.), Société générale des films, 1928. Longa-metragem, Mudo, Ficção. 35mm, BP, 24q.

BARRAVENTO. Direção: Gláuber Rocha. Produção: Braga Neto. Roteiro: Gláuber Rocha. Drama (81 min.), Iglu Filmes, 1961. 35mm, BP, 2.195m, 24q.

CAVEIRA MY FRIEND. Produção: Álvaro Guimarães e Orlando Senna. Direção: Zé Américo, Álvaro Guimarães e Orlando Senna. Roteiro: Álvaro Guimarães. Experimental (84 min.), Lauper Filmes, 1970. Longa-metragem, Sonoro, Ficção. 35mm, BP, 2.312m, 24q.

COCORICO MONSIEUR POULET. Direção, Produção e Roteiro: Jean Rouch. Comédia (93 min.), Les Films de l'Homme, 1974. Longa-metragem, Sonoro, Ficção. 35mm, COR, 24q.

COPACABANA ME ENGANA. Direção, Produção e Roteiro: Antônio Carlos de Fontoura. Drama (93 min.), Difilm, 1968. Longa-metragem, Sonoro, Ficção. 35mm, BP, 2.530m, 24q.

DER STUDENT VON PRAG. Direção: Paul Wegener e Stellan Rye. Produção: Paul Wegener. Roteiro: Hans Heinz Ewers. Drama, Fantasia, Horror. (85 min.), 1913. Longa-metragem, Mudo, Ficção. 16mm, BP, 24q.

DESPEDIDA DE ONTEM. Direção, Produção e Roteiro: Alexander Kluge. Ficção Documental. (87 min.), 1966. Longa-metragem, Sonoro, Ficção. 35mm, BP, 24q.

FATA MORGANA Direção, Produção e Roteiro: Werner Herzog. Documentário (79 min.), Werner Herzog Filmproduktion, 1971. Longa-metragem, Sonoro, Ficção. 35mm, COR, 24q.

FESTA. Os dados catalogados do filme não foram encontrados. As informações sobre sua existência estão em: LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. Imprensa Oficial Do Estado, 2008.

GITIRANA. Produção: Wolf Gauer. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Roteiro: Orlando Senna. Docudrama (90 min.), Stop Filmes, 1975. Co-produção, Longa-metragem, Sonoro, Ficção Documental, 16mm, 24q.

HITLER: III MUNDO. Direção, Produção e Roteiro: José Agrippino de Paula. Comédia, Experimental (70 min.), Sonda, 1968. Longa-metragem, Sonoro, Ficção. 35mm, BP, 770m, 24q.

IMAGEM DA TERRA E DO POVO. Os dados catalogados do filme não foram encontrados. As informações sobre sua existência estão em: LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. Imprensa Oficial Do Estado, 2008.

IRACEMA, A VIRGEM DOS LÁBIOS DE MEL. Direção, Produção e Roteiro: Carlos Coimbra. Aventura (98 min.), Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1979. Longa-metragem, Sonoro, Ficção. 35mm, BP, 2.690m, 24q.

IRACEMA: UMA TRANSA AMAZÔNICA. Direção: e Produção: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Roteiro: Orlando Senna. Docudrama (90 min.), Stop Filmes, 1974. Longa-metragem, Sonoro, Ficção Documental, 16mm, COR, 2.470m, 24q, 1:1'37.

JARI. Direção, Produção e Roteiro: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Docudrama (60 min.), Stop Filmes, 1979. Longa-metragem, Sonoro, Ficção Documental, 16mm, COR, 60min, 640m, 24q.

KATZELMACHER. Direção, Produção e Roteiro: Rainer Werner Fassbinder. Drama (88 min.), Antiteater-X-Film, 1969. Longa-metragem, Sonoro, 16mm, COR, 24q.

LADRÕES DE BICICLETA. Direção e Produção: Vittorio de Sica. Roteiro: Cesare Zavattini. Drama (93 min.), Produzioni De Sica (PDS), 1948. Longa-metragem, Sonoro, 35mm, BP, 24q.

LES DERNIERES VACANCES. Direção e Produção. Roger Leenhardt. Roteiro: Maurice Junot. Drama, Romance (95 min.), Les Productions Cinématographiques (L.P.C.), 1948. Longa-metragem, Sonoro, 35mm, BP, 24q.

LES MAÎTRES FOUS. Direção, Produção e Roteiro: Jean Rouch. Documentário (36 min.), Les Films de la Pléiade, 1955. Curta-metragem, Sonoro, 16mm, COR, 24q.

MARIMBÁS. Direção: Vladimir Herzog. Produção: Francisco Chagas da Costa. Roteiro: Vladimir Herzog. Documentário (12 min.). Itamaraty - Departamento Cultural e de Informações; UNESCO, 1963. Curta-metragem, Sonoro, Não ficção. 35mm, BP, 320m, 24q.

MEU LAR É COPACABANA. Direção: Arne Sucksdorff. Roteiro: Arne Sucksdorff, Flávio Migliaccio e João Bethencourt. Produção: Ohle Bohlin e João Elias. Ficção. (76 min.), Svensk Filmindustri e Produções Roberto Bakker, 1965. Longa-metragem, Sonoro, Não ficção. 35mm, BP, 320m, 24q.

O COMERCIANTE DAS QUATRO ESTAÇÕES. Direção, Produção e Roteiro: Rainer Werner Fassbinder. Drama (87 min.), Tangofilm Produktion, 1971. Longa-metragem, Sonoro, 35mm, BP, 24q.

O ENIGMA DE KASPAR HAUSER. Direção, Produção e Roteiro: Werner Herzog. Biografia, Drama, História. (110 min.), Filmverlag der Autoren, 1974. Longa-metragem, Sonoro, 16mm, COR, 24q.

O JOVEM TÖRLESS. Direção e Produção: Volker Schlöndorff. Roteiro: Robert Musil. Drama, História. (90 min.), Franz Seitz Filmproduktion, 1966. Longa-metragem, Sonoro, 35mm, BP, 24q.

O PAGADOR DE PROMESSAS. Produção: Roberto Ribeiro. Direção e Roteiro: Anselmo Duarte. Drama (96 min.), Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1962. Longa-metragem, Sonoro, Ficção, 35mm, BP, 96min, 2.250m, 24q.

O PROFETA DA FOME. Direção, Produção e Roteiro: Maurice Capovilla. Drama (93 min.), Fotograma Produtora e Distribuidora de Filmes Ltda, 1969. Longa-metragem, Sonoro, Ficção, 35mm, BP, 2.410m, 24q.

O TERCEIRO MILÊNIO. Direção, Produção e Roteiro: Jorge Bodanzky. Documentário (90 min.), Stop Filmes, 1981. Longa-metragem, Sonoro, Ficção, 35mm, COR, 24q.

OS ANÕES TAMBÉM COMEÇARAM PEQUENOS. Direção, Produção e Roteiro: Werner Herzog. Comédia, Drama. (96 min.), Werner Herzog Filmproduktion, 1970. Longa-metragem, Sonoro, 16mm, COR, 24q.

OS MUCKER. Produção: Wolf Gauer. Direção: Jorge Bodanzky. Roteiro: Orlando Senna. Docudrama (105 min.), Stop Filmes, 1978. Co-produção, Longa-metragem, Sonoro, 16mm, COR, 1.155m, 24q.

POR QUE DEU A LOUCA NO SR. R? Direção e Produção: Rainer Werner Fassbinder. Roteiro: Michael Fengler. Drama (88 min.), Filmverlag der Autoren, 1970. Longa-metragem, Sonoro, 16mm, COR, 24q.

PORTO DAS CAIXAS. Produção: Elísio de Souza Freitas. Direção e Roteiro: Paulo César Saraceni. Drama (75 min.), Produtora Cinematográfica Imago Ltda., 1962. Longa-metragem, Sonoro, Ficção, 35mm, BP, 75min, 2.143m, 24q.

REBELIÃO EM NOVO SOL. Os dados catalogados do filme não foram encontrados. As informações sobre sua existência estão em: LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. Imprensa Oficial Do Estado, 2008.

SHADOWS. Direção, Produção e Roteiro: John Nicholas Cassavetes. Drama (81 min.), Lion International, 1959. Longa-metragem, Sonoro, 35mm, BP, 24q.

THE KID. Direção, Produção e Roteiro: Charles Chaplin. Drama, Comédia (68 min.), Charles Chaplin Productions, 1921. Longa-metragem, Mudo, 35mm, BP, 24q.

TOCAIA NO ASFALTO. Produção: David Singer. Direção e Roteiro: Roberto Pires. Drama (100 min.), Fama Filmes Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1962. Longa-metragem, Sonoro, Ficção, 35mm, BP, 2.757m, 24q.

VERÃO NA CIDADE. Direção, Produção e Roteiro: Wim Wenders. Drama (116 min.), Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF), 1970. Longa-metragem, Sonoro, 35mm, BP, 24q.

VIAGEM À FELICIDADE DE MAMÃE KÜSTER. Direção e Produção: Rainer Werner Fassbinder. Roteiro: Kurt Raab. Drama (120 min.), Filmverlag Der Autoren, 1974. Longa-metragem, Sonoro, 16mm, COR, 24q.