

# A presença de “Iracema, uma transa amazônica” (1974) no cinema brasileiro

Pedro Vinicius Asterito Lapera

## Resumo

Configurando práticas discursivas presentes na hierarquia social brasileira, as categorias raciais encontram-se na estrutura dramática de diversos filmes nacionais. Este trabalho pretende analisar o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), dos diretores Jorge Bodansky e Orlando Senna, para compreender como as retóricas do nacional e da raça complementam-se e se contradizem. Partimos da hipótese de que o filme articula uma transição entre duas formações discursivas: a do nacional-popular e a identitária.

### Palavras-chave

Estudos culturais. Raça. Cinema brasileiro.

“Brasil, ame-o ou deixe-o”

1/17

## 1 Introdução

Sintetizando a postura da ditadura militar após a promulgação do AI-5, em 1968, a epígrafe sublinha a conciliação forçada promovida por esse regime. Com as bases políticas totalmente truncadas e uma constituição feita para agradar a muito poucos, o novo regime apoderou-se de tal modo do aparato estatal que as instituições viram-se capitaneadas pela ideologia nacionalista do período.

É nesse cenário que o cinema brasileiro, logo após a criação da EMBRAFILME (em 1969), teria de se situar. Ao longo da década de 70, os filmes brasileiros provaram – tanto em suas estruturas narrativas quanto na sua recepção – que a disputa pelo consenso no lugar do nacional estava longe de ser encerrada<sup>1</sup>. Todavia, as práticas em torno das quais essa disputa se dava tiveram de ser alteradas, por conta do evidente cerceamento da liberdade de expressão<sup>2</sup>.

Este breve ensaio pretende localizar-se em um dos aspectos historicamente presentes nesse debate: a questão racial. Configurando

Pedro Vinicius Asterito Lapera | [plapera@gmail.com](mailto:plapera@gmail.com)

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF –, professor e técnico em Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional – FBN/Minc.

uma prática discursiva e social que amplia ou diminui as possibilidades de acesso a bens e a oportunidades de indivíduos e grupos, a “raça” é articulada em diversas ocasiões para legitimar hierarquias sociais claramente segregacionistas e/ou assimiladoras.

No caso brasileiro, o pensamento a respeito da raça foi fundamental nos processos de imaginação nacional (ANDERSON, 1989). Desde o final do séc. XIX, quando alguns acadêmicos como Sílvio Romero e Nina Rodrigues apropriaram-se das teorias evolucionistas para estabelecer uma hierarquia racial até a constante revisão dos estigmas impostos pela classificação racial a partir da década de trinta<sup>3</sup>, a discussão sobre o tema – muitas vezes envolvida por paixões políticas e visões sectárias – articula meio acadêmico, instituições governamentais e meios massivos e, sendo assim, revela-se primordial na análise da produção e da recepção dos últimos.

Por meio de diversos filmes produzidos na década de 70 – tais como *Aleluia, Gretchen* (1976)<sup>4</sup>

*Na boca do mundo* (1978)<sup>5</sup> e *Terra dos Índios* (1979)<sup>6</sup> – temos um vestígio de que essa questão não apenas foi retratada, como também (e isso nos interessa aqui) as práticas discursivas ligadas à raça foram alteradas na diegese dessas obras – em relação às fases anteriores do cinema brasileiro. Tentar mapear minimamente algumas dessas mudanças é o que pretendemos realizar.

Optamos como foco do ensaio a análise de *Iracema, uma transa amazônica* (1974), dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Senna, por acreditarmos que esta obra condensa diversos elementos que apontaremos logo em seguida, mas que poderíamos resumir na seguinte hipótese: o filme articula, em sua diegese, uma tensão entre duas formações discursivas (FOUCAULT, 1996) – a do nacional-popular e a “identitária”. Isto é: o filme, ao incluir em sua narrativa diversas categorias raciais, evidencia o jogo entre consenso e dissenso no lugar do nacional e se situa na transição entre as duas formações discursivas.

**1** Precisamos lembrar a crítica de Norbert Elias (1995) à noção de “equilíbrio social” em seu livro *O Processo Civilizador*. Para o autor, a contradição e a disputa são elementos constituintes da vida social após o advento do capitalismo, sendo impossível uma plena negociação de interesses individuais ou mesmo de grupos.

**2** Inclusive pela censura velada da qual o filme foi alvo, uma vez que o filme foi impedido de ser lançado no Brasil por não possuir o certificado de produto brasileiro (um jogo burocrático entre 1975 e 1980 que impediu a exibição do filme durante esse período).

**3** E reunindo intelectuais de diferentes matrizes e perspectivas políticas como, por exemplo, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque, Arthur Ramos, Roger Bastide, L.A. Costa Pinto, Florestan Fernandes, Octavio Ianni, Roberto DaMatta, Peter Fry e Antônio Sérgio Guimarães.

**4** Dirigido por Sylvio Back.

**5** Dirigido por Antônio Pitanga.

**6** Dirigido por Zelito Vianna.

Para desenvolver essa hipótese é preciso, antes de tudo, delimitar a “formação discursiva nacional-popular” (ALBUQUERQUE JR., 2006), de um lado, e a “identitária”, de outro, sendo importante frisar que a separação é apenas almejando a uma melhor formulação das questões do ensaio. A primeira, sustentada pelo “dispositivo das nacionalidades” (ALBUQUERQUE JR., 2006), pautava-se por diversos discursos que disputavam os significados de termos como “nação”, “região”, “tradição”, “povo” e “popular” e que se orientavam por noções como “desenvolvimento”, “progresso” e “unidade”. Por sua vez, a formação discursiva identitária, originada dos limites da formação discursiva anterior, adicionará aos termos anteriores outros como “raça”, “etnia”, “gênero”, “classe”, “religião” etc., sendo que as solidariedades e os pertencimentos, aqui, tornam-se cada vez mais instáveis (HALL, 2003). Ainda, a manutenção de fronteiras entre os diversos grupos sociais ressalta o seu caráter relacional (BARTH; LASK, 2000), colocando em xeque quaisquer “essencialismos” em torno das categorias forjadas pela lógica identitária.

## 2 Alegorias nacionais e categorias raciais: um encontro bastante esperado

Doris Sommer (2004), ao revisar o trabalho intelectual de Fredric Jameson no tocante ao conceito de “alegoria nacional”, reconhece nele um potencial para a análise de obras

produzidas no “Terceiro Mundo” (não sem antes criticar o radicalismo da assertiva do teórico de que todos os textos produzidos nessa região seriam necessariamente alegóricos). Segundo a autora, a alegoria, por ter uma função mista de reorganizar os vestígios de um discurso em outro e de operar entre as fendas discursivas para chegar à ironia, pode ser utilizada para “ler uma estrutura dupla e correspondente entre o romance pessoal e os desideratos políticos” (idem, p. 66).

*Iracema, uma transa amazônica* já articula no jogo de palavras de seu título três operadores básicos das narrativas nacionais: as relações sexuais, o mito de origem e o espaço geográfico/natureza. Além disso, remete ao célebre romance de José de Alencar, qualificado por Sommer como uma “ficção de fundação”, ou seja, uma obra cujo grau de legitimidade para narrar uma suposta origem nacional é tamanho que sua leitura é disseminada pela educação formal e pela cultura de massa (por meio de adaptações teatrais, cinematográficas e televisivas)<sup>7</sup>.

O vínculo entre os três operadores citados será reforçado pelo lugar central do encontro entre as duas personagens que conduzem a narrativa do filme: Iracema (Edna de Cássia), uma índia oriunda de uma comunidade ribeirinha no interior do Pará e Tião Brasil Grande (Paulo César Peréio), um caminhoneiro gaúcho cujo discurso do

progresso perpassado por uma ironia determina sua relação com as demais personagens.

De que modos o contato sexual, caracterizado pelo discurso oficial enquanto pacífico – mais precisamente por meio do “mito das três raças” (DAMATTA, 1988) – é representado no filme? Enfoquemos primeiramente a apresentação das personagens no filme. Durante a primeira seqüência, composta de planos gerais de um barco navegando por um rio, há o *close up* de uma menina índia de aparência de uns quinze anos. Após essa seqüência, mostra-se a mesma menina tomando banho no rio junto com várias crianças. Posteriormente, a câmera segue o trajeto da menina por uma feira popular, destacando uma “poluição” de signos (placas, frutas, amuletos, barracas, verduras, pessoas comendo e negociando), uma conversa entre a menina e uma vendedora, na qual a primeira faz várias perguntas sobre os objetos expostos e seu olhar atônito àquele universo. O primeiro contato da menina com o ambiente urbano é encerrado na procissão do Círio de Nazareth: empurrada pela multidão e pela polícia, perde-se de seus pais. Assim, o filme constrói, inicialmente, uma oposição entre o idílio de um primeiro contato entre a menina e a natureza com a curiosidade, a inaptidão e a perplexidade iniciais da personagem ante o espaço urbano

(representado pelo mercado popular e pela procissão do Círio de Nazareth).

Já Tião é mostrado no meio de um carregamento de madeira no porto de Belém, em diálogo com um despachante, no qual se declara “gaúcho”. Operários cortam e carregam tábuas de madeira, enquanto Tião permanece sentado e dando ordens, não sem se apresentar – “Eu sou o Tião, Tião Brasil Grande” – e soltar frases de efeito: “Só não se dá bem nesse país quem não sabe se virar!”; “Onde tem madeira, tem dinheiro!”. O discurso nacionalista mesclado com um oportunismo e uma exploração da natureza é evidenciado na fala de Tião.

Sendo *Iracema...* o encontro desses universos díspares e contraditórios, porém comunicantes (lembrando que Tião conhece Iracema quando esta já havia virado prostituta), o filme centra sua narrativa nas categorias raciais e de gênero aqui articuladas<sup>8</sup>. Tião e Iracema encontram-se em um típico “inferninho”<sup>9</sup> ao som de “Você é doida demais” (música brega interpretada por Lindomar Castilho) e conversam à mesa. Iracema mente sobre sua idade e logo é desmascarada por Tião, que dispara: “[Descobri] porque você é burra!”; “Burra por quê?”; “Porque ninguém acende cigarro com fósforo dos outros nem pergunta se alguém tem o corpo fechado”. No diálogo subsequente, Tião relata sua vida à

**8** É necessário, neste momento, lembrar que este trabalho concentra-se nas categorias raciais, sendo que as categorias de gênero serão abordadas superficialmente aqui (porém são fontes para um outro tipo de análise).

**9** Local freqüentado por meretrizes, cafetões e clientes; no caso do filme, um bar.

Iracema na boléia de seu caminhão: “Eu sou um homem de estrada. Nasci pra isso. Tá no sangue! Há seis anos que eu to nesse trajeto Belém – São Paulo. Jurema...”; “Meu nome não é Jurema! É Iracema!”; “Iracema... Eu já cruzei essa transamazônica quando praticamente nem existia transamazônica! Tinha até perigo de índio! Dava até medo. As onças lanhavam a pintura do carro. Mas tu é burra mesmo, hein?”. Em seguida, quando as personagens tomam banho em um rio, as categorias raciais são explicitadas. Ao pedir a toalha de Tião emprestada, Iracema ouve sua reclamação para não sujá-la de maquiagem - “Mais uma índia usando essa porcaria” - ao que contesta: “Eu não sou índia não!”; “E tu é o quê? Branca?”; “Sou!”; “Filha de inglês?”; “De inglês não, mas de brasileiro”, sendo que Tião encerra a conversa com uma risada irônica.

Ao privilegiar o diálogo entre as personagens sem localizá-lo a partir de uma matriz ideológica ou de um ponto de vista interno (personagem que narra a história) ou externo (narrativa onisciente), o filme constrói um procedimento polifônico (BAKHTIN, 1981), isto é, uma narrativa na qual as consciências não são objetivadas ou reduzidas a partir de um centro ou de uma idéia. Em suma: Iracema e Tião falam *com* o outro, e não um *do* outro.

A multiplicidade de vozes postas de modo independente na diegese<sup>10</sup> é fundamental para averiguarmos os possíveis vínculos entre narrativa e identidade. Reconhecendo a narrativa como uma condição ontológica da vida social, Gibson e Somers (1994) questionam o uso “essencialista” (pré-político) de categorias como gênero, sexo, “raça”, afirmando a identidade como um processo construído no tempo, no espaço e na relação. Apropriando-se de uma discussão teórica iniciada por Ricoeur (1984) sobre os elos entre tempo e narrativa, as autoras enumeram quatro características básicas da narratividade - a) relação das partes; b) nexos de causalidade; c) apropriação seletiva; e d) temporalidade, seqüência e lugar. Sendo assim, sublinham que a característica central da narrativa é tornar possível a compreensão unicamente através da conexão (embora instável) das partes a uma configuração ou a uma rede social composta de práticas materiais, institucionais e simbólicas (idem).

Como o filme torna compreensível ao espectador a relação entre alegoria nacional e categorias raciais? Em primeiro lugar, apreende em um universo possível de fatores alguns elos para sua narrativa. Desse modo, o encontro entre Tião e Iracema ocorre a partir de um truncamento

**10** O que não significa afirmar que existe uma igualdade na produção do efeito de verdade (FOUCAULT, 1996) do discurso; ao contrário, reconhecem-se as diferenças na economia do poder (isto é, a autoridade da qual se vale um falante no discurso varia conforme sua posição nas diversas redes, impondo-se as dimensões material e simbólica das mesmas). Assim, o termo “independente” não poderá assumir uma interpretação literal, devendo ser considerado dentro do aparato teórico de Bakhtin (1981) e sendo, portanto, a perspectiva de que a consciência do outro é um “sujeito de pleno direito” e não um simples objeto (Bakhtin contrapõe Dostoiévski aos romancistas do século XIX afirmando que, enquanto os últimos investiram no valor da personalidade, o primeiro reconheceu o valor da personalidade do outro em seus romances).

de acasos: o fato de Iracema ter se perdido dos pais e ter se prostituído, em paralelo à constante presença de Tião na região de Belém, a frequência a lugares parecidos (o ambiente de prostituição) por ambas as personagens, estabelecendo-se nexos de causalidade, de seqüência e de lugar. Em paralelo a isso, há um jogo metafórico e metonímico entre a trajetória de Iracema e a de milhares de índios: a) em um primeiro momento, a perda dos pais/ contato com sua cultura; b) a vida na cidade e a prostituição / assimilação forçada; c) a mendicância e a degradação física / extermínio.

Ademais, há momentos em que as categorias raciais tornam-se explícitas na interação entre as personagens como, por exemplo, o diálogo entre Tião e Iracema no banho no rio. A recusa de Iracema em se identificar como índia contraposta ao ceticismo de Tião remete-nos a duas questões: a) a instabilidade das categorias raciais e b) a dialética entre assimilação e resistência nas relações cotidianas.

Poutignat e Streiff-Fenart (1998) afirmam o aspecto relacional da etnicidade, ou seja, que esta só se manifesta quando as interações são consideravelmente relevantes, como no caso da constituição do mundo moderno. Porém, não deixam de reconhecer que:

Nas sociedades pluriétnicas o poder dos dominantes tem entre outros efeitos o de restringir a lista de escolhas possíveis de identidade oferecida aos dominados. Mas os membros das minorias podem igualmente explorar por sua

conta própria as ambigüidades, as incertezas e os mal-entendidos comunicativos sempre presentes nas sociedades etnicamente diversificadas (p. 135)

No caso do filme, essas interações são exploradas a partir de dois eixos: o contato sexual e a mobilidade das personagens principais do filme.

Reconhecendo na retórica erótica um eixo de organização do romance nacional, Sommer (2004) demonstra que “política e história são inextrincáveis na história da construção nacional” (p. 20). Assinala, ainda, que o aspecto de conciliação nas relações sexuais inter-raciais predomina nesses romances, havendo quase sempre uma relação cíclica de resignação/ redenção entre os amantes (tal como no livro de José de Alencar, analisado pela autora), sendo que a virilidade é valorizada como um atributo masculino e que serve para distinguir homens bons de maus.

Em *Iracema...* o contato sexual também é o que une as duas personagens, sendo que algumas cenas são centrais para compreender o modo pelo qual aquele se dá. Uma delas é o abandono de Iracema em uma boate à beira da Transamazônica. Plano destaque do farol do caminhão (à noite) seguido do diálogo entre Tião e Iracema na boléia: “Pega tuas coisas”; “Pega tuas coisas pra quê?”; “Pega aí teus trecos. Tu vai ficar aí”; “Onde?”; “Aí nesse lugar. É um lugar bom. Eu conheço o dono”; “Aí nessa possa dessa boate escrota?”; “É um lugar limpo”; “Eu não vou ficar nesse caralho não!”. Tião, diante do

protesto de Iracema, pega dinheiro e fala: “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, mas não sem protestar: “Tá bom! Toca esse carro no cu!”. Farol do caminhão ilumina Iracema, que olha para a boate e volta para reclamar: “Eu vou ficar nessa porra?”; “Te vira! Tu não é malandra? Confia no futuro!”.

Contrapondo-se às narrativas oficializadas pela retórica do nacional, nas quais o sexo é visto como algo que funda a nação de um modo pacífico, desinteressado e algo que redime as diferenças baseadas em questões étnicas, de gênero, entre outras, *Iracema...* evidencia o oposto: o realce das categorias raciais e de gênero e, por conseguinte, a divisão e a estratificação dentro do povo, o que contraria a retórica do nacional-popular que tende a ressaltar sua unidade.

Ao amor desinteressado que está presente nas relações privadas (e que muitas vezes age como fator determinante na ordem pública), o filme contrapõe o interesse marcado pela negociação entre as personagens e pela perspectiva (frustrada) de Iracema em continuar a viagem com Tião.

A virilidade característica do herói nacional e que pauta a dicotomia homens bons/maus, por sua vez, é substituída por esse interesse nas relações sexuais. Assim, há a obstrução de uma visão moralista das ações das personagens, na medida em que essas ações devem ser percebidas e avaliadas no momento da interação e não pré-julgadas. O mesmo vale para o abandono: tirado da relação resignação/redenção entre os amantes das ficções de fundação, o abandono é visto claramente como um lugar de conflito e que serve justamente para expor a divisão e a diferença de poder entre as personagens.

*Iracema...*, ao destacar o aspecto coercitivo da relação sexual no encontro inter-racial, explícita o choque e o preço que cada parte deve pagar por este – sendo esse “pagamento” simbolizado pelo dinheiro, pelo estupro, pela violência física e simbólica (Iracema é agredida fisicamente várias vezes no filme, seja por soldados, seja por pessoas comuns) e pela degradação física e moral (velhice precoce, perda de um dente e mendicância de Iracema). O amor romântico fundador da nação e seu pacifismo são parodiados em um primeiro momento para

serem contraditos em seguida. Em síntese: o contato sexual passa do consenso ao dissenso na narrativa da nação.

Passemos ao outro ponto que evidencia as interações entre as personagens no filme: a mobilidade. Em *Iracema...*, as cenas são filmadas em um determinado local apenas uma vez (mesmo que, por exemplo, as locações “bar”, “boate” e “estrada” apareçam várias vezes, são bares, boates e trechos da estrada diferentes). Acrescentando-se a opção dos diretores em filmar com não-atores nesses locais, isso faz com que o número de interações com pessoas diferentes cresça consideravelmente, o que acarretará na necessidade de narrar mais vezes a própria experiência e de conferir uma lógica e uma unidade a essas narrativas.

Recordando a reflexão de Barth e Lark (2000) sobre os grupos étnicos, este inicia uma crítica a autores que vêem na cultura coerência e lógica em vez de descontinuidades e manutenção problemática das fronteiras (étnicas ou não) para, em seguida, propor a idéia de que se devem observar os processos sociais como “atividade contínua de produção do mundo” (BARTH; LARK, 2000, p.133) e, assim, reconhecer que os significados são relações entre uma configuração e um observador. Além disso, o autor reconhece que a cultura é distributiva e, sendo assim, é “compartilhada por alguns e não por outros” (idem), estabelecendo-se uma lógica de distinção no acesso a determinados bens e oportunidades.

No filme, há várias passagens nas quais as interações entre as personagens expõem essa atividade de produção de mundo e de luta pelo discurso, isto é, o discurso enquanto “o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Como exemplo, analisemos a cena em que Tião chega a um restaurante popular em Belém. A câmera o mostra em *close* e depois abre o plano para uma panorâmica do restaurante. Vários homens almoçam enquanto Tião se encontra com um grupo de amigos e inicia uma conversa filmada em *close*: “Mas aqui tá melhorando. Agora tão construindo estrada. Produz, embarca na hora e já carrega. É por isso que tem que ter estrada, porque não adianta nada plantar pra burro, colher e ficar parado na frente de casa com a mercadoria”; “Tem que jogar pra frente”; “Por isso que eu digo que agora construindo estrada vai tudo melhorar”. Câmera filma vários homens que comem no restaurante. E Tião continua a fala: “Mas eu acho que só pode melhorar!”; “Mas você acha isso mesmo?”; “Agora só não sei como vai ficar, só sei que vai pra frente. Esse Brasil só vai daqui pra frente! Que nem diz aquela frase “Ninguém segura esse país!” E não tão segurando mais não!”; “Mas do jeito que o mundo vai, você acha que deve continuar assim?”; “O mundo não me interessa! Eu só me interesso pelo meu país. O mundo tá lá e o Brasil tá aqui, compreendeu?”. Câmera muda de posição e mostra a mesa em plano conjunto e Tião continua: “Eu acho o seguinte: a vida de cada um depende do trabalho. O governo tá aí ajudando, construindo estrada,

entende? O que tu paga de imposto não é nem metade do que o governo tá fazendo de estrada”, ao que é interpelado por um caminhoneiro: “e qual é a estrada que dá mais dinheiro? Asfalto ou chão?”. Tião titubeia na resposta enquanto o caminhoneiro é taxativo: “Chão!”.

Partindo do senso comum<sup>11</sup> ligado às práticas dos caminhoneiros, Tião se apropria do nacionalismo ufanista da ditadura militar para dar ao seu próprio discurso um efeito de verdade (FOUCAULT, 1996). A metáfora da integração nacional representada pela estrada – mais especificamente pela Transamazônica – é manipulada em sua fala no sentido de conferir ao progresso um lugar de autoridade/valor incontestável.

Todavia, o lugar que Tião visa conceder ao progresso já é atacado na conversa, quando um caminhoneiro o contradiz ao afirmar que a estrada de chão dá mais dinheiro que a de asfalto. Essa marca inicial de polifonia será acentuada pelas imagens mostradas ao longo do filme – que poderia ser qualificado como um *road movie*. À medida que o caminhão de Tião Brasil Grande cruza a estrada, vêem-se campos abertos na floresta pelas queimadas e pelo desmatamento, lugares abandonados e decadentes (como a boate na qual Iracema foi deixada). Há, portanto, um choque entre o discurso nacionalista de Tião e a condição da Transamazônica e de

sua população mostrada pelo filme, o que configura um indício do autor/diretor como um regime discursivo atuante e em diálogo com o personagem, sem anulá-lo.

Outro indício desse autor, “aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1996, p. 28) é o jogo entre documentário e ficção feito por todo o filme ou, em outras palavras, o aspecto documental da ficção construída em *Iracema...* Na cena do restaurante já apresentada, a conversa dos caminhoneiros era intercalada por planos de freqüentadores (populares) do lugar; em um momento aparece uma funcionária, que é interpelada por Tião.

Esse aspecto documental da ficção é explicitado na chegada de Tião a um bar à margem da Transamazônica – sob uma música de viola cuja letra é bastante marcada pelo nacionalismo (“Brasil mais Brasil para os brasileiros”; “A grande selva que é a Jurema/Hoje é o tema de amor e fé”; “pois ninguém segura esse grande país”). Homem no bar exclama “O famoso Tião!” ao que Tião responde: “Tião Brasil Grande”. “Brasil Grande por quê? Já andou pelo Brasil todo, é?”; “Já andei o Brasil todo e acredito no futuro do meu país! E eu tô falando isso o tempo todo. Eu falo muito e aí sabe como é que é? Aí de gozação colocaram esse nome. Mas eu até gosto!”.

11 Compreendemos senso comum como a objetivação partilhada da realidade, como uma tentativa de ordenar o caos das múltiplas subjetividades (BERGER; LUCKMANN, 2004).

O apelido “Brasil Grande”, marca do discurso do outro e que indica a paródia tanto do comportamento verborrágico da personagem quanto do discurso oficial expansionista, opera enquanto uma ponte possível para o diálogo com esse microcosmo. Após jogar uma partida de bilhar nesse mesmo bar, Tião ouve a conversa de alguns freqüentadores, que gira em torno da questão da terra (e dos conflitos provocados por esta). Dois homens pobres – um negro e outro mestiço, não-atores – dirigem-se a ele: “Os ricos quando não tinha estrada não conheciam aqui”; “Eles conheceram aqui depois de beneficiar muitos e muitos, sabe?”; “Acontece que aqui a dificuldade é muita. Chega um fraco e compra um pedacinho de terra, aí muitos ricos chegam e tomam, né? [...] Muitos chegam e invadem com aqueles títulos falsos”; “Títulos falsos!”; “Eu to aqui há oito meses. Eu já vi a polícia do INCRA vir aqui pra invadir a pobreza e tomar as terras pra um tubarão que tem aí! E ainda pegou um cara e fez ele assinar a pulso! Pra não ter direito de derrubar, fazer roça, vender nem nada! Tá tudo proibido aqui”. Tião começa a contestar a fala dos homens: “Mas a lei é a lei e ela precisa ser cumprida! E aqui ela existe! O senhor tá dizendo que ela não é executada, que tem uns fazendeiros que compram a lei. Isso é o senhor que tá dizendo... Mas eu acho que esse povo também é ignorante, viu? Esse povo não se protege direito! Como é que não dá documento? Se eu compro terra tem que me dar documento! Tá cheio de

cartaz aí na estrada: “não compre terra sem antes consultar o INCRA”!

A cena – filmada perto do local onde ocorreu posteriormente o massacre de Eldorado de Carajás<sup>12</sup> – além de remeter à questão dos grileiros (pessoas que tomam posse de terras com títulos falsos) e de ser uma crítica aberta à atuação (corrupta) de um órgão estatal, novamente traz à diegese a noção de um povo dividido, no qual a disputa (aqui, pela terra) e a contradição são constituintes das relações entre classes e inter-raciais. O surgimento de entre-lugares (BHABHA, 2005) que “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos na colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade” (p. 204) passa a estar inscrito nas alegorias nacionais.

O filme encena, pela articulação entre os discursos das personagens e dos não-atores, o conflito entre o pedagógico e o performativo do discurso (BAHBHA, 2005, p. 209), isto é, o confronto entre a temporalidade contínua que caracteriza o pedagógico e a necessidade de disputar o sentido do passado no tempo presente (que pauta o performativo) visando alterar o futuro.

### 3 Mitos parodiados

Apontando nos mitos o ponto em comum de seus personagens não pertencerem ao

mundo cotidiano e filiando-se à perspectiva de Malinowski, Mircea Eliade assim os define:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (2004, p. 11).

Além disso, quando vivenciam o mito, as pessoas o fazem fora de sua experiência cotidiana e aquele “desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais” (idem, p. 23).

Em *Iracema...*, a que mitos são feitas referências? A seqüência inicial do filme mostra Iracema junto de sua família navegando em um barco. A jovem prepara comida em utensílios rudimentares. *Close* no escrito do barco: “Graças a Deus”. Plano geral do barco no rio rodeado pela floresta. *Close* do pai de Iracema seguido de *close* dela. Panorâmica seguindo o barco na floresta ao som de uma locução radiofônica: “Neste momento a Marajoara tem a satisfação em apresentar mais um programa *Alô, interior!*”. Carregamento de açaí no barco realizado ao som das mensagens transmitidas pelo programa de rádio. Iracema ajuda a amassar o açaí. Plano de Iracema

tomando banho e mergulhando no rio. Em seguida, *plongée* do barco: Iracema come peixe com farinha.

Mesmo com a presença da cultura massiva (rádio), o filme constrói inicialmente uma aura de pureza em torno da menina Iracema, o que nos remete a dois mitos: o de Iracema, difundido pela elite cultural/letrada ao longo dos séculos XIX e XX (a eleição do romance de José de Alencar como um cânone literário e seu posterior ensino contínuo) e o da integração racial (também conhecido como “mito das três raças”, sendo mostrado aqui um índio idílico), ambos considerados mitos de fundação nacional<sup>13</sup>. Há, inclusive, a ligação entre mito e natureza/paisagem, algo bastante característico de um discurso nativista apropriado pelo ideal romântico brasileiro (SÜSSEKIND, 1990).

O registro literário do mito de Iracema presente no ideal romântico de Alencar pauta-se: a) pelo encontro entre Martim e Iracema em uma situação de guerra (Martim era alvo da flecha de Iracema); b) pela saudade do amor da índia (que se sacrificara em nome de seu amado); e c) pelos encontros amorosos na floresta virgem (em uma clara alusão à sexualidade de Iracema) contrastando com o clima bélico que rodeia o casal.

Como o filme, por sua vez, reapresenta uma Iracema “aculturada” ao espectador? Após se perder dos pais, Iracema aparece andando pela

rua – em plano conjunto – com um vestido preto decotado e toda maquiada, ao lado de uma amiga prostituta. Passeia pelo centro de Belém. Opondo-se à pureza inicial da menina Iracema, esta é reapresentada por meio de estratégias de paródia/blasfêmia, de desautorização do lugar ocupado pelo mito fundador na retórica oficial. Ao contrário da estrutura mítica que está deslocada da temporalidade cotidiana, Iracema não só pertence a esse mundo e possui qualidades humanas<sup>14</sup> como também circula por ambientes e tem atitudes contrárias à imagem mítica: a sua posição na narrativa como prostituta determina as possíveis apropriações e blasfêmias contra o mito.

Em várias cenas, os seios de Iracema são focalizados pela câmera. Na primeira delas, Iracema se maquia e se arruma para fazer michê, dentro de uma palafita, enquanto ouve a conversa de outra prostituta que quer ir para São Paulo. Em outra cena filmada em *close*, Iracema é desnudada por Tião dentro da boléia de seu caminhão. Na última seqüência, na qual há o reencontro entre Tião e Iracema, após o primeiro constatar sua degradação física (evidenciada pelo envelhecimento precoce e pelo dente podre), Iracema deixa que Tião veja seus seios. A nudez do mito, reveladora de uma pureza ligada ao ambiente natural e dotada de desinteresse, é blasfemada e se transforma em lascívia e em possibilidade de sobrevivência.

Na cena já descrita do banho de Tião e Iracema em um rio, na qual há a negociação do valor do michê e a contestação de Iracema de sua classificação como índia, outras estratégias de blasfêmia são sublinhadas: a) a imagem idílica do encontro mítico/romântico envolvido pela floresta é substituída pela ironia do diálogo entre as personagens; b) a recusa de Iracema de sua origem étnica; c) natureza como um lugar “poluído”/“contaminado” pela lógica de interesses que governa as relações inter-pessoais no filme.

As imagens do “nós” dos grupos étnicos minoritários é, em maior ou menor grau, afetada pela imagem do discurso dominante sobre eles, conforme atesta Menell (1994), ao se apropriar de Elias para discutir processos de formação de identidades: “When the power ratios between established and outsiders is very unequal, the oppressed and exploited cannot escape from their position. This is one of the conditions which makes it most likely that they will take into their own we-image what the established say about them” (idem, p. 182) O amálgama racial representado pelo mito das três raças é, portanto, parodiado na diegese através do conflito, da assimilação forçada e da legitimação do discurso do opressor.

Um aspecto importante do mito de fundação parodiado é a presença da natureza como elemento estruturante. Nele, esta aparece como inexplorada e neutra ou, nas palavras

de Sommer (2004, p. 70), “as alegorias irão interpelar de modo retórico a algum princípio antecipadamente legitimador. Esse princípio é freqüentemente a Natureza, redefinida convenientemente desde os dias da Independência iluminista como interativa, em vez de hierárquica, constituindo uma justificativa para projetos modernos e autoritários” .

De que modo opera a representação de natureza em *Iracema*...? Da seqüência inicial idílica, acompanha-se o caminhão de Tião Brasil Grande e a saga de Iracema pela Transamazônica. Há uma seqüência capaz de sintetizar as imagens de natureza presentes no filme: após o abandono por Tião, Iracema e uma colega prostituta são levadas de avião a uma fazenda no interior do Pará. O panorama filmado do avião retrata a floresta virgem em contraste com uma parte desmatada e queimada. Ao chegar à fazenda, as meretrizes deparam-se com sertanejos/mestiços captados em *close* e em planos médios. Plano com floresta queimando. Após isso, testemunham uma negociação entre dois homens sobre trabalho escravo. Câmera mostra vários rostos dos trabalhadores, a maioria mestiça, enquanto os aliciadores discutem o preço e ainda zombam da situação: “Nem eles mesmos sabem onde estão. Tão pensando que isso aqui é Mato Grosso!”; “O preço tá salgado! Mil por cabeça é caro! O senhor tá brincando? Esse pessoal aí vai valer três, quatro anos de trabalho pro senhor!” Após a negociação, o comprador pede para que o vendedor leve as

prostitutas em seu caminhão, ao que uma reage: “Qual é a tua, cara? O trato foi vir de avião e voltar de avião”; “É, mas o avião não vai sair da fazenda não”; “Daqui desse carro eu não saio! Pra me meter naquele pau-de-arara? No meio dessa estrada?” Iracema e sua amiga são tiradas à força do caminhão e arrastadas até o caminhão com os trabalhadores.

Assim, a natureza é retirada da neutralidade da imagem oficial para ser percebida como um lugar onde é possível estabelecer estratificações sociais de cunho étnico e de gênero. O discurso nacionalista e marcado pelo progresso na ocupação da Amazônia (ambos presentes no discurso de Tião) explicita sua face predatória e a fusão entre natureza e progresso – simbolizada pela construção da rodovia Transamazônica – é contestada via discurso icônico e diálogos, que evidenciam o caráter distributivo da cultura (os recursos naturais explorados por muito poucos cujo acesso é facilitado pela burocracia e que, por isso, impõem uma estratificação baseada justamente nesse acesso escasso).

#### 4 Conclusão

Muito embora pontual, a análise fílmica permitiu-nos chegar a alguns vestígios sobre as tensões entre as formações discursivas do nacional-popular e identitária. Revelando-se a ponte entre essas duas formações discursivas, a paródia ocupa lugar central nas estratégias narrativas de *Iracema*..., sendo seu alvo

principal a retórica nacionalista e expansionista cara ao governo militar.

Ao articular três operadores que estruturam as narrativas nacionais – mito de origem, contatos sexuais e espaço geográfico – e as estratégias de blasfêmia adotadas pelo filme em contraposição aos mesmos, podemos brevemente concluir que: a) ao contrário de tentar achar uma “unidade” e uma fonte de lealdade homogênea para o povo – característica comum a muitos filmes da fase imediatamente anterior do cinema brasileiro – aqui, o povo é visto em sua divisão e hierarquização (ou seja, estas como elementos constituintes do povo e não como um “defeito” ou “contingência”); b) nessa hierarquização, a articulação entre instituições, categorias raciais, de classe e de gênero são primordiais para determinar quem terá acesso a bens e oportunidades, assim como aqueles que terão uma “autoridade discursiva”, isto é, quem poderá nomear a realidade social, sendo esses dois processos simultâneos, contínuos e incessantes.

Finalmente, devemos assinalar que as categorias raciais, pelo seu caráter relacional, poderão ser objeto de um trabalho comparado na área de cinema brasileiro. Como já mencionado na introdução, várias obras de um período muito próximo à realização e à exibição de *Iracema, uma transa amazônica* abordam a temática racial e sua inserção nas narrativas nacionais.

## Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTH, Fredrik e LASK, Thomas. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia.das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- DAMATTA, Roberto. Brasil: uma nação em mudança e uma sociedade imutável? In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, CPDOC, 1988.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ELIAS, Norbert. **O Processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- GIBSON, Gloria; SOMERS, Margaret R. Reclaiming the epistemological “other”: narrative and the social constitution of identity. In: CALHOUN, Craig (org). **Social theory and the politics of identity**. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1994.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: 34, 2002.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo; HUNTLEY, Lynn (orgs). **Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MENNEL, Stephen. The Formation of we-images: a process theory. In: CALHOUN, Craig (org). *social theory and the politics of identity*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1994.

POUTIGNAT, Phillipe e STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Unesp, 1998.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador; a viagem**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

## The presence of “Iracema, uma transa amazônica” (1974) in Brazilian cinema

### Abstract

Configurando práticas discursivas presentes na hierarquia social brasileira, as categorias raciais encontram-se na estrutura dramática de diversos filmes nacionais. Este trabalho pretende analisar o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), dos diretores Jorge Bodansky e Orlando Senna, para compreender como as retóricas do nacional e da raça complementam-se e se contradizem. Partimos da hipótese de que o filme articula uma transição entre duas formações discursivas: a do nacional-popular e a identitária.

### Keywords

Cultural Studies. Race. Brazilian cinema.

## La presencia de “Iracema, uma transa amazônica” (1974) en el cine brasileño

### Resumen

Las categorías raciales – prácticas discursivas presentes en la jerarquía social brasileña – se encuentran en algunos dramas del cine nacional. Este trabajo intenta analizar la película *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de los directores Jorge Bodansky y Orlando Senna para comprender las maneras en las cuales “raza” y “nación” son contradictorias o complementares. Partimos de la hipótesis que la película articula una transición entre dos formaciones discursivas: la nacional-popular y la identitaria.

### Palabras clave

Estudios culturales. Raza. Cine brasileño.

Recebido em:

05 de outubro de 2009

Aceito em:

28 de novembro de 2008

## Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | [www.e-compos.org.br](http://www.e-compos.org.br) | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.11, n.2, maio/ago. 2008. A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

### CONSELHO EDITORIAL

#### Afonso Albuquerque

Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### Alberto Carlos Augusto Klein

Universidade Estadual de Londrina, Brasil

#### Alex Fernando Teixeira Primo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Alfredo Vizeu

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

#### Ana Carolina Damboriarena Escosteguy

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Ana Sílvia Lopes Davi Médola

Universidade Estadual Paulista, Brasil

#### André Luiz Martins Lemos

Universidade Federal da Bahia, Brasil

#### Ângela Freire Prysthon

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

#### Antônio Fausto Neto

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

#### Antonio Carlos Hohlfeldt

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Arlindo Ribeiro Machado

Universidade de São Paulo, Brasil

#### César Geraldo Guimarães

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

#### Cristiane Freitas Gutfreid

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Denilson Lopes

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Eduardo Peñuela Cañizal

Universidade Paulista, Brasil

#### Erick Felinto de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

#### Francisco Menezes Martins

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

#### Gelson Santana

Universidade Anhembi/Morumbi, Brasil

#### Hector Ospina

Universidad de Manizales, Colômbia

#### Ieda Tucherman

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Itania Maria Mota Gomes

Universidade Federal da Bahia, Brasil

#### Janice Caiafa

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Jeder Silveira Janotti Junior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

#### John DH Downing

University of Texas at Austin, Estados Unidos

#### José Luiz Aider Prado

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

#### José Luiz Warren Jardim Gomes Braga

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

#### Juremir Machado da Silva

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Lorraine Leu

University of Bristol, Grã-Bretanha

#### Luiz Cláudio Martino

Universidade de Brasília, Brasil

#### Maria Immacolata Vassallo de Lopes

Universidade de São Paulo, Brasil

#### Maria Lucia Santaella

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

#### Mauro Pereira Porto

Tulane University, Estados Unidos

#### Muniz Sodre de Araujo Cabral

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Nilda Aparecida Jacks

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Paulo Roberto Gibaldi Vaz

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Renato Cordeiro Gomes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

#### Ronaldo George Helal

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

#### Rosana de Lima Soares

Universidade de São Paulo, Brasil

#### Rossana Reguillo

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores do Occidente, México

#### Rousiley Celi Moreira Maia

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

#### Sebastião Carlos de Moraes Squirra

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

#### Simone Maria Andrade Pereira de Sá

Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### Suzete Venturrelli

Universidade de Brasília, Brasil

#### Valério Cruz Brittos

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

#### Veneza Mayora Ronsini

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

#### Vera Regina Veiga França

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

### COMISSÃO EDITORIAL

**Ana Gruszynski** | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

**João Freire Filho** | Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

**Rose Melo Rocha** | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

### CONSULTORES AD HOC

**Anibal Bragança** | Universidade Federal Fluminense, Brasil

**Gisela Castro** | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

**Gislene Silva** | Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

**Maria Helena Weber** | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

**Rosana de Lima Soares** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Tania Hoff** | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

REVISÃO DE TEXTO E TRADUÇÃO | **Everton Cardoso**

ASSISTÊNCIA EDITORIAL E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA | **Raquel Castedo**

### COMPÓS | [www.compos.org.br](http://www.compos.org.br)

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

#### Erick Felinto de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

[erickfelinto@uol.com.br](mailto:erickfelinto@uol.com.br)

Vice-presidente

#### Ana Sílvia Lopes Davi Médola

Universidade Estadual Paulista, Brasil

[asilvia@faac.unesp.br](mailto:asilvia@faac.unesp.br)

Secretária-Geral

#### Denize Correa Araújo

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

[denizearaujo@hotmail.com](mailto:denizearaujo@hotmail.com)