

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Gabriel Corrêa de Menezes

A desconstrução do “Brasil grande” em *Iracema, uma transa amazônica*

Porto Alegre

2015

Gabriel Corrêa de Menezes

A desconstrução do “Brasil grande” em *Iracema, uma transa amazônica*

Trabalho apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador:

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Porto Alegre

2015

Gabriel Corrêa de Menezes

A desconstrução do “Brasil grande” em *Iracema, uma transa amazônica*

Trabalho apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli – Orientador (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Caroline Silveira Bauer (UFRGS)

Prof. Dr. Charles Sidarta Machado Domingos (IFSUL – Campus Charqueadas)

Porto Alegre, 7 de dezembro de 2015

RESUMO

Este trabalho tem como finalidade abordar a relação entre a história do Brasil e o cinema nacional produzido no início da década de 1970 a partir da análise do filme *Iracema, uma transa amazônica*. Governado por uma ditadura civil-militar, liderada pelo Presidente Emílio Garrastazu Médici, o país experimentou um período de rápido crescimento econômico, sendo um de seus reflexos o investimento em grandes obras de infraestrutura, dentre as quais se destaca a construção da rodovia Transamazônica. O filme faz uma forte crítica às condições sociais enfrentadas pela população da região norte do país, além de denunciar a destruição de parte da floresta amazônica para a abertura da estrada e para a ocupação das terras, o que vai de encontro à propaganda oficial divulgada pelo governo federal, marcada pelo ufanismo e pelo discurso otimista quanto ao futuro do país, sintetizado na expressão “Brasil grande”.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema-História; Transamazônica; Ditadura Civil-Militar; Propaganda Oficial; *Iracema, uma transa amazônica*.

ABSTRACT

This paper aims to address the relationship between the history of Brazil and the national cinema produced in the early 1970s from the analysis of the film *Iracema, uma transa amazônica*. Governed by a civilian-military dictatorship, led by President Emílio Garrastazu Médici, the country experienced a period of rapid economic growth, and one of its consequences was the investment in large infrastructure projects, among which stands out the construction of the Transamazônica Highway. The film makes a strong critique of social conditions faced by the population of the northern region of the country, in addition to denounce the partial destruction of the Amazon forest for the road opening and land occupation, which goes against the official propaganda disseminated by the federal government, marked by jingoism and the optimistic speech about the future of the country, summarized in the phrase "Brasil grande".

KEYWORDS: Cinema-history; Transamazônica; Civil-military dictatorship; Official Propaganda; *Iracema, uma transa amazônica*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 O CINEMA COMO FONTE PARA A HISTÓRIA.....	9
2 TRANSAMAZÔNICA: A ROTA PARA O “BRASIL GRANDE”	14
2.1 O contexto histórico.....	14
2.2 A propaganda oficial.....	21
3 IRACEMA NOS CAMINHOS DA “TRANSAMARGURA”.....	25
3.1 Produção, censura e liberação de <i>Iracema, uma transa amazônica</i>	25
3.2 A análise do filme.....	27
CONCLUSÃO.....	43
REFERÊNCIAS.....	47
FONTE.....	49
LISTA DE IMAGENS.....	49

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como temática central a relação entre a história do Brasil no início dos anos 1970 e o cinema nacional produzido no mesmo período. Tal relação será discutida a partir da análise do filme *Iracema, uma transa amazônica*. Realizada em 1974 sob direção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, a película narra a trajetória de duas personagens principais que convivem durante as obras de construção da rodovia Transamazônica, no início daquela década: Tião Brasil Grande, um caminhoneiro do Rio Grande do Sul que circula pelas estradas da região Norte transportando madeira e que, como sugere o apelido, é apoiador do governo federal e otimista quanto ao futuro do país; e Iracema, uma jovem e pobre cabocla que abandona sua família no interior da Amazônia para seguir a própria vida, prostituindo-se ao longo das estradas, sem perspectiva de um futuro melhor. O contraste entre as personagens reflete as contradições da própria sociedade brasileira à época.

A partir de 1964, com a deposição do presidente João Goulart, o controle político nacional passou a ser exercido, em caráter ditatorial, pelas Forças Armadas, em aliança com setores civis conservadores da sociedade brasileira. O período de exceção prolongou-se até 1985, quando, após lento processo de abertura política, elegeu-se indiretamente um presidente civil. Ao longo desses 21 anos, o país foi governado por cinco presidentes militares, cuja ascensão ao cargo máximo do executivo federal era decidida pela alta cúpula das Forças Armadas e apenas referendada pelo Congresso.

O terceiro desses governos, do Presidente Emílio Garrastazu Médici, ficou conhecido, entre outras coisas, pelo “milagre econômico” e pelas obras faraônicas que, segundo a propaganda oficial, representavam o desenvolvimento do país e sua emergência ao status de grande potência mundial. Em contrapartida, foi o período de maior repressão aos movimentos sociais e manifestações de oposição ao regime, tanto que ganhou a alcunha de “anos de chumbo”. Alegando-se garantir a manutenção da segurança nacional, liberdades individuais foram suprimidas, o que permitiu a perseguição dos “subversivos”. A utilização da tortura tornou-se recorrente. Essa política opressora do estado foi possibilitada pelos Atos Institucionais (AIs), decretos presidenciais que davam poderes excepcionais ao executivo, expediente utilizado pelos militares como forma de legitimação de suas ações. O mais importante deles foi o AI-5, aprovado em 1968 ainda durante o mandato de Costa e Silva, que suspendeu várias garantias constitucionais. Dizia-se que o governo estava tomando as medidas necessárias para recolocar o país no rumo do progresso, do qual havia sido tirado pelas más administrações promovidas por políticos que pouco se preocupavam com o

desenvolvimento da nação, mas sim com seus próprios interesses.

A obra de Bodanzky e Senna insere-se na discrepância entre o discurso otimista do governo e a situação precária – de acordo com o representado na obra – vivida por parte da população brasileira, contrariando a propaganda oficial. Os cineastas apresentaram uma visão contestadora da bonança desenvolvimentista divulgada pelos militares, mostrando no filme uma realidade marcada por desmatamento, prostituição infantil, disputa por terras e trabalho escravo.

A construção da rodovia Transamazônica teve grande repercussão na sociedade brasileira no início dos anos 1970. Essa gigantesca obra, cujo objetivo foi abrir caminho para a ocupação da floresta amazônica, pouco povoada à época, representava o esforço do regime militar em tornar o Brasil uma nação desenvolvida – o “Brasil grande”. O filme se utiliza desse contexto para desferir uma forte crítica à situação socioeconômica daquela região, que aparentemente estava sendo beneficiada pelas obras da estrada. Além disso, a obra faz uma crítica também de viés ambiental, isso num momento em que a questão ecológica ainda estava nos primórdios de seu desenvolvimento em nosso país.

Foram adotadas como referências centrais na realização deste trabalho três obras que considere essenciais para a abordagem das temáticas aqui desenvolvidas. No que diz respeito à relação Cinema-História, tomei como base a obra *Cinema e História*¹, de Marc Ferro. Trata-se de uma compilação de artigos e estudos do historiador francês, considerado o fundador dessa linha de pesquisa, publicados a partir da década de 1970 e até hoje fundamentais para a compreensão do assunto. No que se refere à ocupação da região Norte do Brasil e ao impacto da construção da Transamazônica, considere os pontos desenvolvidos na obra *Amazônia: expansão do Capitalismo*², de Fernando Henrique Cardoso e Geraldo Müller. Por fim, utilizei o trabalho *Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*³, de Carlos Fico, para a compreensão da propaganda política do governo militar no período das obras de abertura da rodovia.

Esta pesquisa tem como objetivo principal compreender o filme *Iracema, uma transa amazônica* enquanto obra contestadora do “Brasil grande”, visão divulgada pela propaganda oficial, através da análise do discurso de oposição apresentado na referida obra em contraponto ao discurso otimista promovido pelo regime militar. Para tanto, o trabalho estará

¹ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

² CARDOSO, Fernando Henrique; MÜLLER, Geraldo. **Amazônia: expansão do Capitalismo** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. Disponível em: <<http://books.scielo.org/>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

³ FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

dividido em três capítulos, nos quais serão desenvolvidos os assuntos aqui propostos: o primeiro deles terá como tema a relação entre Cinema e História ou, mais especificamente, a pertinência da adoção de produções cinematográficas como fonte documental para a pesquisa histórica; no segundo capítulo será feito um breve levantamento do contexto histórico brasileiro no início dos anos 1970, concentrando-se nas conjunturas sociais, econômicas e políticas que levaram à opção do governo pela construção da rodovia Transamazônica e também na propaganda oficial divulgada pelos militares no mesmo período; o terceiro capítulo, por fim, trará a análise da fonte (o filme). No que diz respeito ao aspecto temporal, o trabalho está delimitado entre os anos de 1970, quando se iniciam as obras de construção da Transamazônica, e de 1974, quando o filme é realizado e a rodovia inaugurada.

1 O CINEMA COMO FONTE PARA A HISTÓRIA

Apesar das reflexões acerca da importância das produções cinematográficas para o conhecimento histórico remontarem ainda aos anos iniciais do cinema, foi o historiador francês Marc Ferro quem inaugurou, no início da década de 1970, a utilização dos filmes como fontes para a pesquisa em História. Quando publicou o artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?*⁴, Ferro lançou as bases para o estudo da relação Cinema-História, permanecendo até hoje como o mais representativo nome desta área de pesquisa.

Inserido em um contexto de transformação e renovação das concepções historiográficas, no qual se ampliou o conceito de fonte histórica para além dos documentos oficiais, Ferro afirmava que, tradicionalmente, os filmes não faziam parte “do universo mental do historiador”, visto que “o cinema ainda não era nascido quando a história se constituiu, aperfeiçoou seus métodos, parou de narrar para explicar”⁵. No início dessa trajetória, de maneira geral, os historiadores estavam a serviço do Estado e tinham como função essencial glorificar a nação e legitimar o poder dos governantes. Tal como as estruturas do poder estatal, as fontes pesquisadas pelos historiadores obedeciam a uma rígida hierarquia que o francês ironicamente comparou a um cortejo:

à frente do cortejo vão, prestigiosos, os Arquivos do Estado, com manuscritos ou impressos, documentos únicos, expressão de seu poder, do poder das Casas, parlamentos e tribunais de contas. Em seguida vem a legião dos impressos que não são secretos: inicialmente textos jurídicos e legislativos [...] e a seguir jornais e publicações que não emanem somente dele, mas da sociedade cultivada inteira. As biografias, as fontes da história local, os relatos de viajantes formam a parte de trás do cortejo: quando levados em consideração, esses testemunhos ocupam uma posição mais modesta na elaboração da tese⁶.

Mesmo que a revolução marxista tenha provocado transformações na concepção do conhecimento histórico que reorganizariam a hierarquia das fontes, as imagens em movimento permaneceram excluídas do universo de objetos de pesquisa do historiador. Entretanto, na medida em que o cinema foi popularizando-se como arte e entretenimento, aumentou a preocupação das autoridades perante sua crescente – e temerosa – influência sobre a sociedade, preocupação esta compartilhada por ambos os lados do jogo político.

⁴ FERRO, op. cit, p. 79-115.

⁵ Idem. p. 79.

⁶ Idem. p. 82.

Não é suficiente constatar que o cinema fascina e inquieta: os poderes públicos e o privado pressentem também que ele pode ter um poder corrosivo e que, mesmo controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira. É fácil perceber que ela não corresponde necessariamente às afirmações dos dirigentes, aos esquemas teóricos, às análises das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema de acusar a inutilidade deles⁷.

O que essas autoridades e esses grupos políticos temiam é que as estruturas da sociedade e da nação fossem abaladas, ou até mesmo destruídas. Nem mesmo o controle do Estado sobre o cinema – na forma da censura – seria suficiente para reverter o quadro, pois “o filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio”⁸.

É partindo dessa argumentação – de que o cinema expõe aquilo que é indesejado em uma sociedade – que Ferro justifica a adoção deste como fonte para o historiador. Os filmes são capazes de apresentar outra perspectiva da história que não aquela oficial, patrocinada pelo Estado e a serviço dele. Portanto, eles “constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade”⁹. É essa contra-análise – que expõe o não visível, os silêncios, uma visão alternativa a partir de outro ângulo – que deve ser buscada pelo historiador que estuda o cinema e seu papel na sociedade.

Resta agora [ao historiador] estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e porque não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História¹⁰.

De maneira resumida, o método de análise fílmica esboçado por Ferro consiste na observação do filme não enquanto obra de arte, mas como um produto de seu tempo e, simultaneamente, como um agente da história, cujo alcance transcende o âmbito cinematográfico: “ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela

⁷ FERRO, op. cit, p. 85.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

abordagem sócio-histórica que autoriza”¹¹. Além disso, deve-se observar também o contexto da produção, para que seja compreendida a realidade a qual a obra faz referência. A riqueza das imagens, tanto nos documentários quanto nas obras de ficção, está na presença de aspectos que foram captados involuntariamente pelas câmeras – os lapsos do diretor – mas que revelam detalhes importantes das sociedades representadas, bem como de sua ideologia. A análise desses lapsos “ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível”¹².

Existem duas vias possíveis de leitura dos filmes: a *leitura cinematográfica da história* analisa o filme enquanto discurso sobre o passado (é o caso dos “filmes históricos”); a *leitura histórica do filme*, por sua vez, analisa a obra à luz do contexto histórico no qual foi produzida. Segundo Ferro, é a segunda forma de leitura que permite ao historiador chegar aos aspectos latentes e não visíveis do cinema.

Para Mônica Kornis, a justificativa da adoção do cinema como fonte documental para a História se dá pela constatação de que a imagem cinematográfica não faz uma simples ilustração ou reprodução da realidade, “ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico”¹³. Ao reconstruir essa realidade – e, portanto, ao modificá-la – o cinema atua como agente da história, pois ele “articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica”¹⁴. Rompe-se, portanto, com o entendimento de que a importância do cinema para a História se dá exclusivamente pela via da suposta capacidade de obtenção da “verdade” através do registro da câmera (especialmente no caso dos documentários) e abre-se espaço para a ficção como fonte, a partir da construção da realidade efetuada por ela e que, conseqüentemente, reflete em maior o menor grau as características e a ideologia da sociedade que a produziu.

Em *La verdad de las mentiras*, o conhecido escritor e crítico literário Mário Vargas Llosa afirmou: “Si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto cuanto que sean buenas o malas y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero”¹⁵. Ainda que o autor esteja se referindo a seu campo literário, esta aceção pode ser aplicada às obras ficcionais em geral, entre elas o Cinema. A ficção,

¹¹ FERRO, op. cit, p. 87.

¹² Idem. p. 88.

¹³ KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema**: um debate metodológico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/276>>. Acesso em: 25 jun. 2015. p. 238.

¹⁴ Idem. p. 239.

¹⁵ VARGAS LLOSA, Mário. **La verdad de las mentiras**. Madrid: Alfaguara, 2002. p. 3.

diferentemente da História, não está preocupada em dar conta cientificamente do passado. No entanto,

La recomposición del pasado que opera la literatura es casi siempre falaz juzgada en términos de objetividad histórica. La verdad literaria es una y otra la verdad histórica. Pero – aunque esté repleta de mentiras – o, más bien, por ello mismo – la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe o no puede contar¹⁶.

A aceitação do cinema como uma das formas possíveis de produção e transmissão do conhecimento histórico, ainda que significativamente particular, se comparada à História produzida no meio acadêmico, é defendida por Rafael Quinsani. Para ele, os historiadores devem preocupar-se em desenvolver um método de análise que, recorrendo ao auxílio de outras disciplinas, mas tendo como perspectiva o conhecimento histórico, dê conta da importância do filme como agente da história e, por esse motivo, de decisiva importância para a compreensão das trajetórias de cada sociedade.

Aceitar esta capacidade de invenção do cinema implica em mudar nossa maneira de entender a história, na qual o empírico é só uma maneira de aceitar o passado, o que não requer o rompimento com a noção de verdade e a de prova, essência da história. Implica reconhecer que no período contemporâneo existem inúmeras maneiras de se relacionar com o passado, a ponto do cinema colidir com a história, tal qual a memória e as tradições orais. Ignorar o filme e o cinema traz como consequência entregar parte da matéria-prima do conhecimento histórico, sua distribuição e produção, a outro coletivo que não apresenta em seu horizonte as mesmas preocupações dos historiadores¹⁷.

Eduardo Morettin, por sua vez, entende que o sucesso da análise das imagens depende da utilização de outros documentos. Ou seja, o estudo do cinema a partir de uma perspectiva histórica pressupõe a complementaridade desta com outras fontes escritas, dada a “impossibilidade para as imagens cinematográficas representarem todos os aspectos da sociedade”¹⁸. Quanto aos objetivos e ao sentido dessa análise, Morettin argumenta que “se

¹⁶ VARGAS LLOSA, op. cit, p. 13.

¹⁷ QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em Película**: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a Guerra Civil Espanhola. Porto Alegre: UFRGS, 2010, 239 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. p. 71.

¹⁸ MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. p. 33.

não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde sua efetiva dimensão”¹⁹.

Sintetizando a teoria desenvolvida por Marc Ferro ao longo de sua carreira, Cristiane Nova propõe um modelo geral de análise de documentos fílmicos. Assumindo que todos os filmes são passíveis de serem utilizados como documentos históricos, pois correspondem a testemunhos das sociedades que o produziram, a autora localiza quatro etapas da leitura histórica do cinema. A primeira delas é a *crítica externa* do filme, que consiste no levantamento de dados relativos ao contexto de produção da obra (informações técnicas ou recepção por público e crítica, por exemplo). A segunda é a *crítica interna*, que diz respeito à análise do conteúdo do filme. Num primeiro momento busca-se o conteúdo explícito da obra, o que é dito de forma direta. Depois passa-se ao levantamento dos aspectos implícitos, ou seja, o que é dito nas entrelinhas. A terceira etapa de análise busca os elementos inconscientes (ou não intencionais) presentes no filme, “a tudo aquilo que existe na película que escapou à atenção ou ultrapassou as intenções de quem a produziu”²⁰. E finalmente, a quarta e última etapa consiste na

comparação do conteúdo apreendido do filme com os conhecimentos histórico-sociológicos acerca da sociedade que produziu o filme e com outros tipos de filme, para então sintetizar os pontos em que o filme reproduz esses conhecimentos e, por outro lado, os elementos novos que ele apresenta para a compreensão histórica da mesma²¹.

Obviamente o modelo proposto por Nova está longe de esgotar as possibilidades de análise cinematográfica que podem ser apreendidas da obra de Ferro. Em contrapartida, trata-se de uma boa síntese que organiza e sistematiza muitos pontos deixados em aberto pelo francês. Por fim, cabe salientar que as bases lançadas por Ferro, no que diz respeito à utilização dos filmes como fonte histórica, até hoje norteiam boa parte dos debates acerca do tema, sendo praticamente impossível falar da relação Cinema-História sem mencioná-lo, seja concordando o refutando suas teorias.

¹⁹ MORETTIN, op. cit, p. 40.

²⁰ NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. **O Olho da História**, Salvador, n.3,1996, p. 217-234. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

²¹ Idem.

2 TRANSAMAZÔNICA: A ROTA PARA O “BRASIL GRANDE”

2.1 O contexto histórico

A construção da rodovia Transamazônica, na primeira metade da década de 1970, está inserida em um contexto de expansão da economia brasileira. A partir da tomada do poder pelos militares, em 1964, foram postas em prática uma série de medidas unilaterais que tiveram por finalidade minimizar ou eliminar a atuação da oposição, garantindo estabilidade política ao novo governo. Dessa forma, abriu-se caminho para a implantação de políticas econômicas ortodoxas de combate à inflação e de redução dos gastos públicos. O sacrifício maior recaiu nos ombros da classe trabalhadora que, intimidada pela atuação autoritária do Estado, pouco pode fazer contra as imposições governamentais.

Ao iniciar seu mandato, a 30 de outubro de 1969, Emílio Garrastazu Médici assume a presidência da república em um momento de relativa estabilidade política e de crescimento da economia nacional. A manutenção de Delfim Netto à frente do Ministério da Fazenda garantiria a continuidade da política financeira que vinha dando resultados positivos ao final dos anos 1960, abrindo caminho para o grande salto da década seguinte, que veio a ficar conhecido como “milagre econômico”. Entre 1968 e 1973, o Produto Interno Bruto brasileiro cresceria a uma média anual de aproximadamente 11%. A inflação, que em 1964 atingira a marca de 90%, permaneceu na casa dos 20% no período do “milagre”²². Em um cenário internacional marcado pela expansão comercial e pela disponibilidade de capital, a economia brasileira passaria a crescer em taxas até então inéditas. Conforme afirma Reis, “com base no Estado e nos capitais privados nacionais e estrangeiros, formou-se uma aliança de interesses e recursos” que culminaria numa “euforia desenvolvimentista”²³, alimentada pela crença na ascensão do Brasil ao status de grande potência mundial. A indústria automobilística, a agricultura, as indústrias de base e as telecomunicações atingiam elevados índices de crescimento. Além disso, o governo passou a investir em grandes obras de infraestrutura, como a construção de usinas hidrelétricas e de rodovias. Estava posto em prática o grande projeto de modernização conservadora pretendido pelos militares.

O “milagre”, entretanto, não se estenderia a todos. As desigualdades sociais não

²² PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Org.). **O Brasil Republicano: O tempo da ditadura** (v. 4). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 223.

²³ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerda e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 56.

diminuíram. Ao contrário, agravaram-se. O crescimento da economia deu-se principalmente nos setores urbanos e modernos da sociedade brasileira. Enquanto que as classes média e alta beneficiavam-se da oferta de crédito, o que permitia um aumento considerável das taxas de consumo, as classes baixas viam-se cada vez mais desprovidas de bens materiais e direitos. De acordo com Reis, formou-se no Brasil uma pirâmide social extremamente distorcida onde, a despeito de possuir “um topo milionário e uma base miserável, ganhavam cada vez mais destaque as camadas intermediárias, brindadas pelos anos de crescimento e que garantiam a estabilidade política trazendo boa parte da opinião pública para o lado dos militares”²⁴. Estes, por sua vez, se utilizavam do bom desempenho econômico para justificar o fechamento político, de forma a legitimar suas ações.

Em junho de 1970, o sertão do Nordeste brasileiro passava por um grave período de seca. O presidente Médici, acompanhado por uma comitiva de ministros, secretários e assessores, em viagem à região, pode constatar pessoalmente a situação deplorável da população nordestina atingida pela estiagem, que migrava do sertão para as grandes cidades litorâneas em busca de oportunidades que não existiam. Imediatamente após a visita, Médici e sua equipe iniciaram os planos para construção de uma rodovia (na verdade seriam duas) que ligasse as regiões Nordeste e Norte do Brasil e que permitisse o deslocamento populacional dos habitantes do sertão rumo à Amazônia. No mesmo mês seria lançado o Programa de Integração Nacional (PIN), tendo como finalidade principal

articular e integrar políticas públicas para a Amazônia e para o Nordeste, com o propósito de reduzir os desníveis inter-regionais, de modo a produzir uma integração nacional que objetivava o desenvolvimento econômico articulado de todas as regiões do país²⁵.

Através do programa seriam ampliados os recursos à SUDENE e à SUDAM, dois órgãos federais que já atuavam nas regiões Nordeste e Norte, respectivamente. A Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia havia sido criada em 1966, em substituição à Superintendência do Plano de Valorização da Amazônia (SPVEA), implementada por Getúlio Vargas em 1953. A Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, por sua vez, remete à 1959, sendo obra do governo de Juscelino Kubitschek. Ambas

²⁴ REIS, op. cit, p. 62.

²⁵ MENEZES, Fernando Dominiense. **Enunciados sobre o futuro: Ditadura Militar, Transamazônica e construção do “Brasil Grande”**. Brasília: Unb, 2007, 155 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em História, Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília. Brasília, 2007. p. 58.

tinham por função promover políticas de desenvolvimento econômico e social naquelas áreas, visando a valorização e a integração das mesmas às demais regiões brasileiras.

A primeira etapa do PIN seria a construção das rodovias Transamazônica e Cuiabá-Santarém, com as obras tendo início já em outubro de 1970, apenas 4 meses após a visita presidencial. Em setembro de 1972 seria inaugurado o primeiro trecho, de 1254 km, entre as cidades de Estreito, no Maranhão, e Itaituba, no Pará. Por fim, em janeiro de 1974 é inaugurado o último trecho da rodovia, entre Itaituba e Humaitá, no Amazonas, com mais 1070 km²⁶. A BR-230 (nomenclatura oficial da rodovia) formalmente começa em Cabedelo, no litoral da Paraíba, avançando pelo sertão nordestino em direção à Amazônia. A partir de Picos, no Piauí, ela passa a atender pelo nome de Transamazônica. Os 2300 km construídos – mas não pavimentados – durante o governo Médici compreendem apenas parte do projeto inicial, que previa uma grande rodovia transversal que ligasse os oceanos Atlântico e Pacífico²⁷. O trajeto brasileiro iria até a localidade de Benjamin Constant, no Amazonas, fronteira com o Peru, mas as obras chegariam apenas até Lábrea, também no Amazonas, cerca de 660 km antes da fronteira.

A colonização da área aberta pela estrada, durante e após sua inauguração, se daria por meio da fixação de famílias, oriundas principalmente da região Nordeste, ao longo das margens da rodovia. De início, as próprias obras de construção absorveriam parte da mão de obra. Posteriormente, projetava-se o desenvolvimento da agricultura e da pecuária naquelas áreas. O órgão responsável pelo gerenciamento deste projeto seria o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA).

A obra *Amazônia: expansão do capitalismo*, de Fernando Henrique Cardoso e Geraldo Müller, produzida na primeira metade dos anos 1970 e publicada originalmente em 1977, coincide com o período de execução do projeto de abertura da floresta e colonização da região amazônica, promovido pelos militares naquela década. Cardoso e Müller localizam quatro processos de ocupação – “devassamentos” – daquela área ao longo da história brasileira, todos eles reflexos das demandas impostas pela expansão do capitalismo mundial: o primeiro foi promovido pela coroa portuguesa visando controlar o acesso às *drogas do sertão* (especiarias locais), ainda nos séculos XVII e XVIII; o segundo ocorre na virada dos séculos XIX e XX, motivado pela demanda de borracha pelas indústrias da Europa e dos Estados

²⁶ MENEZES, op. cit, p. 56.

²⁷ MARTINS DE SOUZA, César Augusto. Memórias da ditadura nas memórias da Transamazônica (1970-1990). In: **Seminário Internacional História Contemporânea: Memória, Trauma e Reparação**, 2012, Rio de Janeiro. Anais do Seminário Internacional História Contemporânea: Memória, Trauma e Reparação v.1, n.1. 2012. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 2012.

Unidos, no que ficou conhecido como *ciclo da borracha*; o terceiro deu-se a partir da década de 1920, consistindo de ondas migratórias internas (as *frentes pioneiras*) em direção à Amazônia, impulsionadas pelo extrativismo, pela mineração e pelo início da pecuária na região; e, por fim, o último devassamento, que ocorre a partir dos anos 1960 sob a tutela do Estado autoritário, visando à incorporação daquela área à economia nacional, que havia retomado o crescimento no final da década. Nesse cenário de expansão econômica, “o Brasil incorporou-se ao espaço produtivo capitalista internacional e cada uma de suas regiões, por sua vez, sofreu os efeitos desta rearticulação, vindo a integrar-se ao mercado nacional e, por intermédio deste, ao mercado mundial”²⁸.

Num primeiro momento, a quarta fase de ocupação da Amazônia não contou com apoio efetivo do Estado. Este passou a atuar como protagonista somente quando Médici e sua equipe visualizaram na política rodoviária a solução simultânea de dois grandes problemas nacionais: a pobreza do sertão nordestino e o despovoamento da região amazônica. Na perspectiva do governo, o Nordeste possuía um excedente populacional ao qual o Estado não tinha condições prestar assistência. Por outro lado, as grandes áreas ainda despovoadas e, portanto, inexploradas da floresta amazônica preocupavam os militares por conta do vazio territorial que representavam. A saída encontrada para esse impasse, como já mencionado, seria a migração das famílias empobrecidas do Nordeste para a Amazônia. Em linhas gerais, a política rodoviária promovida pelo governo

se baseou no reforço às rodovias já existentes e no aprimoramento da ligação entre áreas de fronteira, bem como entre os núcleos povoados. Mas destacou-se especialmente pelo traçado de rodovias de penetração na floresta [o que] implica numa política audaciosa de ocupação da área²⁹.

Ainda que a rodovia Belém-Brasília, inaugurada em 1961, tenha representado a primeira obra de grande porte a avançar sobre floresta, o impacto da Transamazônica seria muito mais significativo, visto que a estrada cortaria a selva de maneira mais profunda que a primeira, tornando-se uma obra de maior vulto. Sobre os fatores que levaram o Estado a empreender tamanho esforço – a despeito das motivações meramente econômicas – Cardoso e Müller, a partir da análise das justificativas manifestadas pelos governantes à época, constatam que

²⁸ CARDOSO; MÜLLER, op. cit, p. 7.

²⁹ Idem. p. 132.

a decisão de construir esta estrada [a Transamazônica] parece ter sido motivada por duas razões distintas e complementares, que não se situam diretamente a partir de considerações econômicas: as razões estratégicas de uma geopolítica preocupada com os “vazios territoriais e demográficos” e o excesso de população pobre no nordeste³⁰.

A questão geopolítica e a preocupação com os “vazios demográficos” remontam à Doutrina de Segurança Nacional. Esta, de acordo Borges, “é a manifestação de uma ideologia que repousa sobre uma concepção de guerra permanente e total entre o comunismo e os países ocidentais”³¹, sendo a segurança da população responsabilidade fundamental do Estado. No Brasil, sua difusão ficaria à cargo da Escola Superior de Guerra (ESG), fundada em 1949 e responsável pela formação de vários militares e civis que viriam a ocupar cargos importantes na burocracia estatal. Além disso, conforme afirma Maria Helena Moreira Alves, coube à ESG aprimorar os preceitos da doutrina, que “evoluiu de uma definição parcial de segurança interna e externa para uma visão mais abrangente da segurança nacional integrada ao desenvolvimento econômico”³².

A Doutrina de Segurança Nacional, em sua versão desenvolvida na ESG, é formada por três elementos principais: a guerra, a geopolítica e a economia. O primeiro destes elementos tem pouca ou nenhuma relação com o escopo do trabalho e não será aqui desenvolvido. Os outros dois, entretanto, estão diretamente ligados à temática desenvolvida nesta pesquisa e merecem, portanto, maiores considerações.

A geopolítica, o segundo dos elementos da Doutrina de Segurança Nacional desenvolvida na ESG, remete à relação entre territórios e poder, sendo o General Golbery do Couto e Silva um de seus mais destacados pensadores. De acordo com sua teoria,

o destino de uma nação é em grande parte determinado por condições geográficas. Não só o poder no país e sua capacidade de atingir pleno desenvolvimento econômico dependem dos recursos de que é dotado, como até mesmo as alianças políticas e estratégicas entre os países têm relação com suas respectivas posições geográficas e são por elas parcialmente determinadas³³.

Ainda segundo Golbery, apesar do Brasil estar, devido a sua localização,

³⁰CARDOSO; MÜLLER, op. cit, p. 133.

³¹ BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.). **O Brasil Republicano: O tempo da ditadura** (v. 4). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 24.

³² ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. Bauru, SP: Edusc, 2005. p. 41.

³³ Idem. p. 55.

inevitavelmente sob a esfera de influência dos Estados Unidos, ele não tem sua importância diminuída no cenário político mundial. Ao contrário, coloca-se como vital e estratégico aos interesses norte-americanos justamente por “sua posição geográfica (em termos de controle do Atlântico Sul), de seus vastos recursos naturais – especialmente minerais e estratégicos – e de sua grande população”³⁴.

Por fim, o terceiro dos elementos diz respeito ao desenvolvimento econômico, que está obrigatoriamente associado ao anterior (geopolítico). A este respeito, Alves constata que

não pode haver Segurança Nacional sem um alto grau de desenvolvimento econômico. A segurança de um país impõe o desenvolvimento de recursos produtivos, a industrialização e uma efetiva utilização dos recursos naturais, uma extensa rede de transportes e comunicações para integrar o território, assim como o treinamento de força de trabalho especializada. Desse modo, estão entre os fatores mais importantes para a segurança de um país sua capacidade de acumulação e absorção de capital, a qualidade de sua força de trabalho, o desenvolvimento científico e tecnológico e a eficácia de seus setores industriais³⁵.

Apesar da preocupação com o desenvolvimento econômico do país constante na Doutrina de Segurança Nacional, a mesma autora resguarda que

a defesa militar, mais que as necessidades materiais básicas da população, é considerada o principal objetivo do desenvolvimento econômico. O desenvolvimento das vastas extensões do interior brasileiro e da região amazônica é buscado principalmente para “tamponar” possíveis vias de penetração, e não para elevar os níveis de vida das populações dessas áreas. [...] O principal objetivo do modelo econômico é reforçar o potencial produtivo do país para aumentar seu poder de barganha na arena geopolítica global. As vantagens que daí pudessem decorrer para a população são secundárias para as considerações de ordem geopolítica que determinam a fixação de prioridades³⁶.

Compreender a opção dos militares pela abertura da estrada à luz desta constatação parece factível, tendo em vista a rapidez na tomada da decisão final por parte do presidente – o anúncio foi feito apenas 10 dias após a visita de Médici ao Nordeste³⁷. Em outras palavras, é possível que o governo, aproveitando-se de circunstâncias favoráveis, tenha se utilizado da

³⁴ ALVES, op. cit, p. 55.

³⁵ Idem. p. 57.

³⁶ Idem. p. 59.

³⁷ MENEZES, op. cit, p. 61.

urgência na resolução do problema nordestino – de cunho social – para legitimar uma intervenção de caráter predominantemente militar.

Cardoso e Müller, por outro lado, consideram simplista o argumento de que a Transamazônica foi planejada tendo a segurança nacional como objetivo principal, visto que não eram poucas as manifestações de militares ligados ao governo que relativizavam o impacto da obra: “A Transamazônica, na visão dos homens encarregados da segurança territorial, era, portanto, parte – e modesta – do conjunto de medidas necessárias para povoar a região, com segurança e sem prejuízo do povo”³⁸. Para os autores, mais relevantes foram a oportunidade de utilizar a Transamazônica como “projeto-impacto” para divulgação dos feitos do governo e os interesses das empreiteiras do sul do país, que seriam as responsáveis pela execução de uma obra “de custos desconhecidos e praticamente sem limites de financiamento”³⁹. Cabe ressaltar que a aliança entre o Estado e o capital privado (nacional e estrangeiro) era um dos marcos de sustentação do regime militar. Por fim, os autores concluem que

a ideia de “ocupar vazios” e de deslocar populações do nordeste para a Amazônia serviu de estímulo à imaginação de quase todos que encaravam a construção da Transamazônica. Nem a segurança nacional, por si, nem a exploração de minérios e muito menos a colonização foram expressas e avaliadas nos planos (quais?) da construção da estrada.

Antes, parece que o grão de verdade que havia em cada um destes estímulos diluiu-se frente ao interesse maior que, no caso, foi o casamento de uma vocação de grandeza de certos setores governamentais com o interesse dos empreiteiros⁴⁰.

No que diz respeito à representatividade simbólica da Transamazônica, bem como sobre o interesse das grandes empreiteiras na obra, Skidmore não apenas corrobora com Cardoso e Müller como acrescenta possíveis motivações políticas do então ministro dos transportes como fator a ser considerado:

Cortar a floresta espessa e construir uma estrada pioneira seduzia aqueles muitos brasileiros cuja visão romântica da Amazônia era bem parecida com a dos americanos e europeus ocidentais. O empreendimento seduzia talvez em grau maior as grandes firmas construtoras, cujo advogado no governo era o ministro dos transportes Mário Andreazza. Ao mesmo tempo que obtinham

³⁸ CARDOSO; MÜLLER, op. cit. p. 139.

³⁹ Idem. p. 136.

⁴⁰ Idem. p. 141.

altos lucros com a execução de gigantescos contratos no vale amazônico, não se esqueciam de oferecer importante apoio às ambições presidenciais de Andreazza⁴¹.

2.2 A propaganda oficial

A utilização da Transamazônica como “projeto-impacto” para fins propagandísticos do governo fez parte da retomada do discurso de confiança no futuro do Brasil. Tal discurso remete a uma tradição de valorização de características ditas especiais da nação: sua natureza, suas riquezas minerais, suas dimensões continentais. Dotado destas qualidades, seria inevitável ao país – desde que bem conduzido – elevar-se à categoria de grande potência. Trata-se, portanto, de uma visão centrada numa expectativa otimista. A intensidade dessa tradição variou ao longo da história, ganhando ímpeto nos momentos de bom desempenho econômico e arrefecendo – ou transformando-se em pessimismo – nos períodos de crise.

Observando-se a partir de uma perspectiva histórica recente, constata-se que o governo JK, ao final dos anos 1950, foi marcado por grande otimismo, tendo em vista os elevados índices de desenvolvimento, com destaque para as grandes obras de infraestrutura. Esse clima seria alterado na primeira metade da década seguinte, quando a economia estagnou e a inflação subiu. Também contribuiu decisivamente para a reversão de expectativas o conflito político durante o governo de Jango, que culminaria na deposição deste pelas Forças Armadas. Por fim, o êxito econômico dos tempos do “milagre”, ao final da década de 1960, possibilitou o ressurgimento das manifestações de otimismo, que passaram a ser promovidas pelo próprio Estado. Conforme afirma Carlos Fico,

o “milagre” coincidiu com um certo “espírito modernizante” que animava, já há algum tempo, setores médios e da elite brasileira. Essa modernização traduzia-se sobretudo na vontade de adotar bens e serviços até então não generalizados no Brasil, e na realização de projetos grandiosos, empreitadas de vulto, especialmente no campo da construção civil. [...] no plano das representações, é comum associar-se uma atitude empreendedora, otimista, com esse tipo de consumo e realização⁴².

Buscou-se atestar a eficiência do novo regime e garantir sua aceitação perante a população a partir de seu desempenho econômico, já que ele não detinha de legitimidade

⁴¹ SKIDMORE, Thomas. **Brasil**: de Castelo a Tancredo, 1964-1985. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 291.

⁴² FICO, op. cit, p. 83.

pelas urnas ou pelo carisma de seus governantes⁴³. Aos militares coube a tarefa de romper com o “passado” (os governos anteriores a 1964), abrindo caminho para um “novo tempo” e dando vassão a este “espírito modernizante”. Em outras palavras, “é como se com a “revolução” a história do Brasil fosse (re)inaugurada, de modo a ter seus descaminhos corrigidos”⁴⁴.

Após 1964, a menção da viabilidade do Brasil como grande potência mundial se dá, pela primeira vez em documento oficial, durante o governo Médici, mediante a divulgação das Metas e Bases Para a Ação do Governo. Enquanto as duas gestões anteriores – de Castelo Branco e Costa e Silva – tinham objetivos mais modestos, de estabilização econômica, o terceiro dos governos militares, sustentado pelo entusiasmo do “milagre”, estabeleceu metas de maior vulto, tendo

como Objetivo-Síntese o ingresso do Brasil no mundo desenvolvido, até o final do século. [...] construir-se-á, no país, uma sociedade efetivamente desenvolvida, democrática e soberana, assegurando-se assim a viabilidade econômica, social e política do Brasil como grande potência⁴⁵.

Conforme relata Fico, o imaginário otimista no Brasil remonta ainda aos tempos coloniais, ligado ao desenvolvimento do sentimento de nacionalidade, passando pelo período imperial, no qual destaca-se a atuação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) no sentido de buscar construir uma leitura enaltecida dos grandes homens e de seus grandes feitos na história, e culminando no período republicano, com a valorização dos aspectos naturais e também da diversidade social e cultural do país. Imbuídos de uma “missão civilizadora”, pela qual tinham a “convicção de estarem construindo um novo patamar econômico, político e moral para o Brasil”⁴⁶, os militares se aproveitaram dos discursos e visões otimistas já existentes, porém constantemente re-significados ao longo do tempo, para legitimarem e ao mesmo tempo alimentarem a busca pelo “Brasil potência”. A garantia de que o país havia entrado no rumo do progresso e cujo destino inequívoco seria confirmar sua vocação de grandeza, sintetizou-se na expressão “Brasil grande”. Esta, por sua vez, encontra-se indissociada da noção de futuro, visto que a efetivação do segundo depende da realização do primeiro. “ “Brasil grande”, portanto, tem valor de expectativa, entretanto não se funda

⁴³ MENEZES, op. cit, p. 71.

⁴⁴ Idem. p. 72.

⁴⁵ BRASIL. Presidência da República. Metas e Bases Para Ação do Governo. Apresentação *apud* MENEZES, op. cit. p. 67.

⁴⁶ FICO, op. cit, p. 41.

apenas no vir a ser, uma vez que de alguma maneira ele já é”⁴⁷.

O órgão responsável pela divulgação dessas ideias seria a Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp). Criada em janeiro de 1968 como setor responsável pela propaganda oficial do governo Costa e Silva – apesar do eufemismo “relações públicas” em seu nome, visto que os militares temiam comparações com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Getúlio Vargas – a Aerp passou a ter relevância de fato a partir do governo Médici. Sob a direção do coronel Octávio Costa, o órgão caracterizou-se por campanhas que rompiam com a lógica da propaganda doutrinária e personalista, característica de governos autoritários e que Costa e os militares brasileiros queriam evitar. Sendo assim, optou-se por temáticas genéricas, mas de ampla circulação e aceitação na sociedade (excetuando-se os setores intelectuais e a oposição), fugindo da simples exaltação do governo, que certamente seria rejeitada. “Falava-se em “mobilizar a juventude”; em “fortalecer o caráter nacional”; em “estimular o amor à pátria”, a “coesão familiar”, a “dedicação ao trabalho”, a “confiança no governo” e a “vontade de participação” ”⁴⁸. É curiosa a menção a este último aspecto, que claramente evoca aspirações democráticas em plena ditadura. Sobre isso Fico afirma:

A estratégia retórica, portanto, consistia em negar propósitos que, no fundo, eram perseguidos; mas que, admitidos, configurariam uma situação difícil de enunciar: a ditadura estava fazendo política. Somente, talvez, os que viveram aquela época possam expressar com clareza esse tipo de incongruência. Uma série de relativizações conformava um regime político que, embora autoritário, ditatorial, não pretendia ser identificado desse modo⁴⁹.

A propaganda da Aerp era divulgada basicamente por meio de vídeos (“filmetes”) curtos exibidos na TV, cuja estrutura consistia em cenas capazes de prender a atenção do telespectador, acompanhadas por um fundo musical, finalizadas com uma pequena – porém marcante – mensagem verbal, geralmente um simples slogan⁵⁰. Dentre as campanhas promovidas pela Aerp durante o governo Médici temos *Ninguém Segura o Brasil, É Tempo de Construir, Ontem, Hoje, Sempre: Brasil, O Brasil Merece o Nosso Amor*, entre outras. Todas elas destacavam-se pela demonstração de um clima de otimismo proporcionado pela inauguração de um “novo tempo”.

A abertura de uma rodovia em meio a uma floresta, portanto, sintetizaria – do ponto de

⁴⁷ MENEZES, op. cit, p. 73.

⁴⁸ FICO, op. cit, p. 94.

⁴⁹ Idem. p. 95.

⁵⁰ Idem. p. 103.

vista do governo – esse período de euforia. Nas palavras de Menezes,

“A Transamazônica assume a potencialidade simbólica de materialização de uma expectativa. [...] é apresentada como uma espécie de presentificação desse futuro que se acredita poder apressar; um dos marcos inaugurais desse “tempo novo” que anunciam instaurar os governos militares⁵¹.”

⁵¹ MENEZES, op. cit, p. 74.

3 IRACEMA NOS CAMINHOS DA “TRANSAMARGURA”

3.1 Produção, censura e liberação de *Iracema, uma transa amazônica*

Iracema foi realizado em 1974 sob encomenda da emissora de televisão alemã Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), que produziu o filme em parceria com a brasileira Stopfilm. Em 1975 a obra foi exibida na Alemanha. No Brasil, entretanto, ela aguardaria seis anos até ser lançada oficialmente. Dirigida conjuntamente por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, a película foi rodada numa região que, na época, era considerada área de segurança nacional, por conta da construção da rodovia Transamazônica. O objetivo central da produção foi realizar uma denúncia, tanto social quanto ambiental, da situação vivida naquele lugar por conta da abertura da estrada. Conforme afirma Bodansky, a ideia para o filme veio alguns anos antes, quando realizava uma reportagem para uma revista brasileira na rodovia Belém-Brasília⁵².

O teor altamente crítico da película lhe trouxe problemas imediatos com o regime militar. Como o material resultante das filmagens foi enviado à Alemanha para montagem e finalização da obra, a mesma foi lançada no exterior sem o consentimento do governo brasileiro, cujo procedimento adotado foi o de não considerá-la como sendo uma produção cinematográfica nacional. Enquanto isso, *Iracema* ganhava destaque internacional, sendo exibida em vários países da Europa e recebendo premiações em festivais de cinema na própria Alemanha, na Itália e na França – inclusive em Cannes – nos anos de 1975 e 1976. No Brasil, o governo oficializaria a não liberação do filme apenas em 1977, conforme avaliação da censura, devido a sua “mensagem negativa ao máximo, colocando nosso país em situação vexatória no plano social, humano, especialmente se visto o filme no estrangeiro”⁵³. Mesmo proibido, o filme era exibido em terras brasileiras em sessões clandestinas de universidades ou cineclubes ou, ainda, mostrado a pessoas próximas de seus realizadores.

Em 1979, já com o país respirando os ares da Lei da Anistia, a obra seria enfim liberada – para maiores de 18 anos – após reavaliação pela censura em pareceres datados de novembro daquele ano:

⁵² ERA UMA VEZ IRACEMA. Direção: Jorge Bodanzky. Brasil: [s.n.], 2005. 45 min.

⁵³ Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer nº 500 de 8 de março de 1977, assinado pelos Técnicos de Censura Augusto da Costa e Ernani Ferreira. O documento original pertence ao Arquivo nacional APUD TERNES, Andressa Saraiva. **Aspectos permissivos e restritivos da relação da ditadura civil-militar com a inserção internacional do cinema brasileiro**: a criação da EMBRAFILME e a atuação da censura de 1964 ao “Pra frente, Brasil”. Porto Alegre: UFRGS, 2012, 261 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. p. 174.

Denunciando as distorções do processo de ocupação da Amazônia, o filme contrapõe aqueles problemas ao ufanismo oficial ligado aos projetos tipo 'transamazônica', expresso principalmente em slogans difundidos pelo governo e ironizados no desenvolvimento do enredo. A produção se alinha à corrente das críticas à política de ocupação da Amazônia. O teor das denúncias não difere da grita geral que se vê em outros meios de comunicação social contra os desacertos administrativos e distorções da própria estrutura social e econômica de regiões do país. Em se tratando de uma película cinematográfica, as denúncias ganham maior eloquência, dada a força e impacto das imagens. Entretanto, o filme se insere perfeitamente num quadro de debate de problemas nacional, não trazendo implicações que justifiquem sua não liberação no momento atual⁵⁴.

E ainda:

É uma visão do anti-Brasil, inteiramente oposta à imagem propagada pelo governo de 1974. População miserável, ignorante, sem oportunidade, explorada e vendida como escrava; a selva sendo devastada à mercê da ganância e exploração de grupos. Por apresentar tal conteúdo a película teve negada sua exibição no Brasil; sem autorização foi exposta no exterior, alcançando sucesso. Naquela época, os obstáculos foram removidos, nada impedindo que fosse divulgada no estrangeiro uma imagem tão desprestigiada do nosso país. Atualmente, no momento político em que vivemos, não encontramos motivos que possam impedir a liberação do filme para exibição no território nacional⁵⁵.

Em 1980 a película foi exibida no Festival de Brasília, tendo sido agraciada com o prêmio de melhor filme. No ano seguinte seria lançada ao público brasileiro, sendo distribuída pela Empresa Brasileira de Filmes S. A. (EMBRAFILME), um órgão governamental.

Iracema conta com apenas dois atores profissionais: Paulo César Pereio, interpretando Tião “Brasil Grande”, e Conceição Senna, no papel de Tereza, mulher que acompanha a protagonista em parte do enredo. Edna de Cássia, que então tinha 14 anos, responsável pelo papel de Iracema, não era atriz. Foi encontrada pelos diretores em um programa de rádio em Belém e escolhida especialmente por conta da aparência cabocla, de acordo com Bodanzky, característica improvável de se encontrar nas atrizes da época⁵⁶. Outros sete atores interpretaram algum papel no filme, em sua maioria oriundos do teatro amador de Belém, além do próprio Orlando Senna, que faz uma aparição na película. Os demais personagens

⁵⁴ Idem. p. 176.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ ERA UMA VEZ IRACEMA, op. cit.

que aparecem ao longo da narrativa foram interpretados, na verdade, por eles próprios. Eram moradores ou trabalhadores que estavam nas localidades nas quais a história se desenrolava. A intenção de Bodanzky e Senna era justamente registrar aspectos das vidas dessas pessoas de maneira a retratar o contexto e o ambiente no qual se dava a construção da rodovia. Essa estratégia de narrativa caracteriza a obra como pertencente ao gênero documentário ficcional⁵⁷. Como o próprio termo sugere, os filmes enquadrados nessa categoria reúnem aspectos ligados tanto à ficção quanto ao documentário, ou seja, seus realizadores podem incorporar personagens “reais” a um enredo ficcional, bem como fazer com que personagens interpretados interajam num ambiente “real”, registrado pela câmera de maneira documental.

3.2 A análise do filme

Para a realização da análise da película, além dos demais aspectos levantados no primeiro capítulo deste trabalho, será levando em conta (ainda que com alguma liberdade) o modelo desenvolvido por Cristiane Nova, no que diz respeito às quatro etapas de análise fílmica. Partindo da premissa de que “todo filme é um documento, desde que corresponde a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto”⁵⁸, assumo que *Iracema* é um testemunho do presente, no caso, o Brasil do início da década de 1970, visto que representa uma realidade que era contemporânea a seu tempo quando de sua realização.

No que se refere aos aspectos técnicos básicos da linguagem cinematográfica, cuja compreensão se faz necessária para a análise da obra, utilizarei a definição “clássica”, conforme Xavier, que explica o filme como sendo

constituído de *sequências* – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua função na narrativa. Cada sequência seria constituída de *cenas* – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. [...] O *plano* corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem (grifos do autor)⁵⁹.

Quando *Iracema* foi lançada no Brasil, em 1981, ao título original da obra foi

⁵⁷ ERA UMA VEZ IRACEMA, op. cit.

⁵⁸ NOVA, op. cit.

⁵⁹ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 27.

acrescido o termo “uma transa amazônica”, trocadilho entre o nome da rodovia e o enredo do filme, ressaltando seu caráter irônico. Outro acréscimo à versão original foi a mensagem de abertura da película:

Retratar a Transamazônica, de maneira realista, em 1974, representou um grande risco. As consequências foram anos de censura e de luta incessante para fazer o filme chegar ao público a que sempre se destinara.

IRACEMA mostra, hoje, uma realidade que permanece tão urgente, senão mais, quanto o era na época, quando a estrada ainda simbolizava um sonho do “Brasil grande”⁶⁰.

Depreende-se desta mensagem uma clara intenção dos diretores, de apresentar a realidade do local de maneira fidedigna; um compromisso com o “real” característico dos documentaristas, porém em uma obra cujo aspecto ficcional também é relevante.

O filme tem início com um plano que mostra um barco navegando lentamente por um “furo” (pequeno afluente de um rio maior) em meio a uma área de floresta nos arredores de Belém do Pará (Imagem 1). Nele encontram-se Iracema e sua família, que rumam para a capital do estado para participarem do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Na lateral do barco está escrito seu nome: “Graças a deus”. Antes, porém, o grupo se dirige a um pequeno vilarejo da região, no qual são entregues cestos de açaí a um comerciante e compradas garrafas de cachaça (Imagem 2). Destaca-se aqui a presença do rádio à pilhas, em uma trilha de fundo que predomina em boa parte da sequência. Por meio do aparelho, os moradores do lugar recebem notícias e recados de parentes que são transmitidos pelo locutor da estação. A ideia dos diretores foi ressaltar a importância do rádio na vida daquelas pessoas, que não tinham acesso a telefone, jornais ou televisão, estando, de certa forma, isoladas na região. Conforme explica Bodanzky, todos os personagens apresentados nessa ocasião – com exceção de Iracema – eram habitantes da localidade, cada qual representando o papel deles próprios. O ritmo das cenas é lento, acompanhando o ritmo da vida à beira do rio. Alguns planos mostram o “trânsito” dos barcos navegando lentamente pelas águas, o que contrastará com outros mais adiante, que mostram os veículos percorrendo as estradas.

A família continua sua viagem a Belém e na medida em que se aproximam da cidade, o rio se alarga, a floresta fica menos densa e o verde, predominante no início do filme, dá lugar a tons acinzentados, característicos das construções urbanas (Imagem 3). Na chegada ao cais, o rádio ganha novamente destaque, dessa vez com anúncios do comércio local. São

⁶⁰ Extraído do DVD *Iracema, uma transa amazônica*.

mostradas as habitações (palafitas), que avançam sobre o rio, rudimentares como as existentes no vilarejo, porém em maior número. A partir desse momento, Iracema não terá mais contato com sua família. Ao desembarcar na cidade ela demonstra espanto e curiosidade perante a quantidade de pessoas e a diversidade urbana (Imagem 4).



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4

A próxima sequência introduz ao espectador o personagem Tião Brasil Grande. Em uma madeireira ele realiza a entrega do produto retirado do interior da floresta e transportado de caminhão até a capital paraense. No diálogo que segue, evidencia-se um dos aspectos mais representativos da obra: não há um roteiro com falas previamente definidas. Os diretores apenas sinalizam aos atores qual a ideia da cena e eles improvisam as falas dentro de um contexto determinado. Diálogos como esse irão se repetir ao longo da narrativa. Nessa cena específica, por exemplo, o ator (Pereio) fala com o gerente do estabelecimento, que provavelmente pensava estar conversando realmente com Tião, o caminhoneiro. Pereio (encarnando Tião) provoca o madeireiro perguntando como estão as coisas pelo rio, sendo prontamente respondido: “maravilhoso! A natureza é mãe! Todo mundo vem pra cá e se cria

aqui. Isso é uma terra rica! O Brasil é uma terra rica”⁶¹. Tião rebate: “a natureza é mãe coisa nenhuma! A natureza é o meu caminhão! Ela é a estrada! Mãe só tem uma, que é a mãe da gente”. O madeireiro insiste na argumentação: “a maior mãe nossa é a nação! Essa que é a verdadeira mãe”. E Tião finalmente concorda: “a nação brasileira! Essa nação que está crescendo e progredindo”.

Na cena seguinte, Tião está sentado ao lado de seu caminhão e conversa com os trabalhadores que descarregam a mercadoria (Imagem 5): “onde tem madeira, tem dinheiro. Eu estou atrás é do dinheiro, da grana. Só não se dá bem nesse país quem não sabe se virar”. Dentro da mensagem que o filme propõe passar, essa cena pode ser entendida como símbolo – e crítica – da classe empresarial que, conforme sugere a fala de Tião, preocupa-se unicamente com o aproveitamento das oportunidades e com os lucros, acima de qualquer coisa. Cabe ressaltar, também, a posição de Tião (representando o empresário), confortavelmente acomodado, falando sobre dinheiro e oportunidades, enquanto vários trabalhadores realizam o serviço pesado e mal remunerado (representando a classe operária). Por fim, quando o protagonista sai da madeireira, lê-se no para-choque de seu caminhão a frase “do destino ninguém foge”, uma alusão ao destino manifesto do Brasil, da certeza de tornar-se uma grande potência, tal como proclamado pelo governo militar.

A classe empresarial continua a ser representada na cena seguinte, que ocorre num restaurante. Três homens discutem um projeto de empreendimento na região. A conversa é monopolizada por um deles, que parece ser o investidor e que está tentando convencer outro a participar do projeto (Imagem 6): “eu entendo a sua preocupação com a ecologia e com a população da Amazônia, mas isso não é impeditivo para o nosso projeto. Nós não vamos derrubar nenhuma árvore e nós vamos dar emprego direto a 6 mil pessoas! Imagine, então, quantas famílias serão beneficiadas”. O homem que está sendo convencido parece tratar-se de alguma autoridade, da qual o referido projeto necessita do aval. O primeiro homem continua sua exposição: “não é cabível que, nesse maravilhoso mundo que é a Amazônia, vocês fiquem parados na modéstia. É preciso pensar grande”. A cartada final do investidor é oferecer um cargo na futura empresa ao segundo homem: “o seu nome na presidência dará um prestígio e uma categoria desproposital [sic] ao nosso projeto. É o que nos falta”. O diálogo se encerra com um alerta do negociante: “é importante que nós comecemos a tomar conta da Amazônia. Isso aqui é uma mina de ouro que precisa ser explorada e já está sendo explorada por alienígenas por incapacidade nossa. Se nós não começarmos já, ficaremos para trás”. Após o

⁶¹ Todos os diálogos reproduzidos neste trabalho foram retirados do DVD *Iracema, uma transa amazônica*.

término da conversa, na saída do restaurante, o homem que acompanha o investidor finalmente se manifesta: “acho que o senhor ofereceu demais a ele, a presidência da empresa”. Ao que foi prontamente respondido: “É puramente decorativa. Ele vai ficar a ver navios quando a empresa estiver funcionando”. Ao longo dessa cena temos a continuidade da crítica à classe empresarial, principalmente no que se refere à conversa final, que explicita as negociações entre grandes empresários e autoridades locais pela exploração da terra e das riquezas da região amazônica. Destaca-se também a presença do discurso da grandeza viável e da necessidade de romper com o passado e visar o futuro, para não “ficar para trás”.



Imagem 5



Imagem 6

Após uma rápida cena em que Iracema passeia por uma feira, observando com olhar curioso os produtos expostos (Imagem 7), Tião reaparece entrando em um restaurante. Sentado à mesa e almoçando com outros caminhoneiros, ele dispara: “aqui tá melhorando, agora que estão construindo estradas. Esse Brasil agora só vai daqui pra frente. É como diz aquela frase: ninguém segura esse país. E não estão segurando mais, não. A vida de cada um depende do seu trabalho. O governo está ajudando, construindo estrada. O que se paga em imposto não é nem metade do que o governo está dando em estrada”. Em suas duas primeiras aparições, portanto, está apresentada a característica principal desse personagem na trama: a confiança no trabalho do governo militar, que estaria dando condições para o desenvolvimento do país.

O Círio de Nossa Senhora de Nazaré é documentado na sequência seguinte. Trata-se de uma celebração religiosa que ocorre em Belém e em outras cidades do estado do Pará desde 1793. O ápice da procissão acontece no translado da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, padroeira local, da Catedral da Sé até a Praça Santuário⁶². O percurso de

⁶² INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/55>>. Acesso em: 03 out. 2015.

aproximadamente 5 km pelas ruas de Belém é acompanhado por uma multidão de fiéis, que costuma passar dos 2 milhões. No filme, Iracema acompanha a procissão junto à corda que circunda a imagem da santa, separando fiéis, que ficam do lado de fora, do ícone religioso, que fica do lado de dentro. Policiais Militares garantem a distância entre a santa e os peregrinos, empurrando a corda quando houver necessidade. Nesse momento, ouve-se um discurso de uma autoridade religiosa: “nós, os pioneiros da avançada mata a dentro, num esforço de integração nacional, de aproveitamento das riquezas naturais desta terra ainda virgem, sentimos a esmagante [sic] grandeza do empreendimento, advertimos o medo perante o mistério desta natureza nunca até hoje explorada”. Impressiona como esse discurso – que foi realmente proclamado na ocasião, não sendo criado para o filme – se encaixa perfeitamente no espírito da construção da Transamazônica, fazendo referência, por exemplo, ao “esforço de integração nacional” e ao “aproveitamento das riquezas naturais”, algumas das justificativas apresentadas pelo governo para a abertura da rodovia. Mais adiante, um coronel da Polícia Militar concede entrevista a uma rádio local, reiterando que a procissão ocorre “na mais perfeita ordem”. No centro da procissão, protegidos pela corda, estão autoridades políticas e religiosas, bem como a polícia, demarcando a diferença hierárquica e contrapondo-se aos populares, aglomerados do lado de fora (Imagem 8).



Imagem 7



Imagem 8

À noite, Iracema participa de uma festa na cidade, na qual aparece bebendo com outros homens, cena que antecipa a transformação da protagonista daqui para frente. No dia seguinte, Iracema já não está mais usando o vestido que lhe dava características infantis, mas uma roupa de mulher e está, também, maquiada. Em companhia de uma mulher, circula pelas ruas de Belém (Imagem 9). Em outro momento, no que parece ser um quarto de pensão, enquanto se preparam para o trabalho, as duas têm uma conversa sobre viajar o país pegando caronas. A mulher afirma à Iracema que não pretende ficar na capital paraense, mas sim ir

para São Paulo. Ela conta, ainda, que havia chegado a Goiás e que retornara à Belém somente por ter pegado uma carona “ao contrário”, mas que seu negócio era viajar, “correr terra”. Iracema, irredutível, repreende que a mulher irá “se dar muito mal”, deixando claro que não tem pretensões de viajar ou pedir carona e que seu desejo era permanecer naquela cidade.

O encontro entre Iracema e Tião, os dois protagonistas do filme, ocorre na sequência seguinte. Durante a noite, ele e um colega caminhoneiro bebem em um bordel. Iracema e sua colega entram no recinto e ocupam uma mesa. Tião tira Iracema para dançar. Logo após, os quatro sentam em uma mesa. Enquanto Iracema fuma um cigarro, Tião pergunta sua idade. Sua primeira resposta é de que tem 21. Ele duvida e pergunta novamente: “mas qual é a tua idade mesmo?”. Ela responde: “15 anos” (Imagem 10).



Imagem 9



Imagem 10

Pode-se dividir o filme em dois momentos distintos, que são delimitados pelo encontro dos protagonistas. O primeiro momento mostra o processo de “perda da inocência” por parte de Iracema, desde sua saída do seio da família, nos arredores de Belém, em meio à floresta amazônica, passando pela sua inserção à cidade grande e a toda diversidade urbana, até seu início na prostituição, onde conhece Tião. O segundo momento transcorrerá ao longo das estradas do interior do estado do Pará, destacando-se a Transamazônica.

A segunda parte da película inicia-se com um plano do caminhão de Tião percorrendo a rodovia Belém-Brasília. Aqui temos um contraponto à primeira cena do filme: ao invés do lento barco navegando por um “furo”, um caminhão andando rapidamente por uma estrada pavimentada – uma alusão à dicotomia atraso/modernidade (Imagem 11). Novamente está em destaque a frase na frente do veículo (“do destino ninguém foge”) que desta vez pode ser relacionada, ironicamente, à cena em que Iracema discute com a mulher sobre não querer viajar: apesar da vontade contrária, ela não pôde fugir de seu destino. Ao fundo toca um trecho da canção *Máquinas Humanas*, do cantor Paulo Sérgio:

*Chega um dia em que a gente
 Vai aos poucos percebendo
 Somos máquinas humanas
 Estamos sempre correndo
 O motor logicamente
 É o nosso coração
 A estrada é o tempo
 O passado é contramão
 Vivo estacionado
 Na garagem, solidão⁶³*

A inserção desta música não é despropositada, pois a letra exprime, ainda que de maneira dúbia, alguns dos pontos criticados pelo filme no que diz respeito ao discurso do governo. Estão ali as referências às máquinas e ao motor, símbolos do progresso naquele contexto. O mesmo progresso é associado metaforicamente à estrada: esta seria “o tempo” – que deve ser encurtado para que o Brasil compense os anos que permaneceu estagnado – e “o passado é contramão” – ou seja, é indesejável. Enquanto a cena decorre, Iracema observa pela janela do caminhão a paisagem desmatada – “evidência” do progresso.

Após parada em um pequeno povoado, o caminhão retorna à estrada. Nesse momento temos um importante plano da película: um *traveling* de aproximadamente 40 segundos mostra uma queimada na região (Imagem 12). A imagem impressiona. De dentro de um veículo, a câmera percorre algumas centenas de metros registrando, conforme afirma Bodanzky, a primeira grande cena de queimada na floresta amazônica que foi divulgada pela mídia⁶⁴.

Tião dirige por um acesso local que dá num pequeno açude. Uma placa com os dizeres “não ocupe nem compre terra sem antes consultar o INCRA” é enquadrada pela câmera. Enquanto lavam-se na água, Iracema e o caminhoneiro discutem o preço do “michê” a ser cobrado. Quando ela seca o rosto com a toalha de Tião, ele repreende: “não vai sujar ela com essa meleca que está saindo da tua cara. É uma porcaria. Ainda mais uma índia ficar usando isso aí”. Iracema – e Edna – parece se ofender e nega ser uma índia, mas Tião continua a provocar: “e o que tu é? Tu é branca? Filha de inglês [sic]?”. E ela, por fim, responde: “de inglês não, mas de brasileiro”.

⁶³ Extraído do DVD *Iracema, uma transa amazônica*.

⁶⁴ ERA UMA VEZ IRACEMA, op. cit.

As cenas seguintes trazem uma série de imagens que retratam a abertura da mata (Imagens 13 e 14). Num primeiro momento são mostrados homens derrubando árvores com machados e motosserras que, em seguida, dão lugar a tratores. As grandes toras de madeira resultantes das derrubadas são postas em um caminhão, para serem vendidas.



Imagem 11



Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14

Tião e Iracema chegam a uma madeireira. Percebe-se que a mesma está localizada numa grande área aberta, na qual a floresta já foi derrubada. Tião e um homem negociam a venda de madeiras nobres e ao fundo são mostradas as toras espalhadas por todo terreno (Imagens 15 e 16). O vendedor inicialmente reluta em negociar, mas cede quando o caminhoneiro diz que oferece “o melhor preço da estrada, e à vista”. Enquanto a negociação ocorre, Iracema se dirige a uma cabana ainda dentro da madeireira. Lá ela conversa com uma mulher que afirma ter se mudado para a região. Quando Iracema lhe pergunta se o lugar era melhor do que onde ela morava, a mulher prontamente responde: “é nada minha filha! Aqui é uma desgraça de terra. Até que dá dinheiro esse negócio de tiração [sic] de madeira. Mas acontece que é uma cachorrada danada. Porque só pode fazer transação de terra quem tem título e aqui ninguém entende nada. Ninguém sabe quem é o dono dessas porcarias. Essa

gente daqui é uma gente muito desgraçada, sabe? Quanto mais eles têm, mais eles querem”. Em seguida, é a vez de Tião “interrogar” outro trabalhador do local. Este relata que teve que entrar cinco quilômetros dentro da mata para retirar a madeira. Quando provocado pelo caminhoneiro, que afirma que agora o governo estaria ajudando com a abertura de estradas, o trabalhador responde que o governo não faz em todos os lugares que eles precisam: “muitas das estradas a gente tem que abrir mesmo é a braço. Essa vida é ruim, mas é o que a gente faz para viver”. Tião questiona: “mas ganha dinheiro, não ganha?”. E o trabalhador, por fim, completa: “no fim das contas, a gente até que ganha dinheiro, mas não ganha mesmo de acordo”.



Imagem 15



Imagem 16

Durante a noite, na cabine do caminhão, em conversa com Iracema, Tião afirma: “eu acho que só quem tá procurando a morte é que encontra. Quem não se mete com ela, se dá bem”. Após amanhecer, o caminhoneiro confere a condição dos pneus do veículo e se prepara para, novamente, encarar a estrada. No plano seguinte, o caminhão de Tião percorre um trecho da Transamazônica, enquanto uma música toca ao fundo:

*Quero conhecer a Transamazônica
A grande crônica da evolução
Quero enxergar a grande floresta
Transformada em festa para o meu irmão
Alô brasileiro de todo quadrante
Chegou o instante da grande arrancada
Vamos desbravar cultivando a terra
Quem planta não erra
A hora é chegada!*

Brasil mais Brasil para os brasileiros
O povo ordeiro te aplaude de pé
A grande selva que era problema
Hoje é um tema de amor e fé
Brasil de Floriano, Rondon e Getúlio
Tu és o orgulho do povo feliz
Transamazônica é raça e bravura
*Pois ninguém segura o grande país!*⁶⁵

Ao analisarmos a letra da canção, fica claro seu caráter ufanista e de celebração perante a construção da rodovia. A “grande floresta”, antes impenetrável e misteriosa, agora está acessível a todos os brasileiros, para que seja cultivada e desenvolvida. Uma obra de tamanho vulto representa, de acordo com a canção, um divisor de águas a partir do qual o Brasil inicia um percurso – sem volta – rumo ao desenvolvimento, orgulhando seu povo.

Tião faz uma parada em um rudimentar estabelecimento comercial à beira da estrada. Enquanto bebe com outro caminhoneiro que havia reencontrado na ocasião, ele conversa com o dono do bar e com outros moradores da localidade. A terra é o assunto da conversa: “quando não existia estrada, os ricos quase não tinham terra aqui. Eles nem conheciam. Agora chega um fraco e compra um pedacinho de terra, vem um rico e toma. Invade. chega e diz que é dono, com título falso. Eu mesmo já vi a polícia do INCRA vir aqui e tomar a terra pra dar a um barão aí”. Após ouvir os relatos dos moradores com atenção, Tião afirma: “mas a lei é a lei. Tem que ser cumprida. Tem uns fazendeiros que compram a lei, mas eu acho que esse povo também é ignorante, não se protege direito. Se eu comprar uma terra aqui, tem que me dar documento. Tá cheio de cartaz do INCRA pela estrada”. Conforme afirma Bodansky, a região na qual essa cena foi registrada está nas proximidades da cidade de Eldorado dos Carajás, local de intenso conflito por terras já na época da realização do filme e que seria palco, no ano de 1996, da morte de 19 trabalhadores sem-terra durante conflito com a Polícia Militar do Estado do Pará⁶⁶.

Em seguida, mais um plano destacando o caminhão em seu percurso pela Transamazônica, preenchido por outro fundo musical de exaltação da estrada (Imagem 17):

Ela vem lá do lado que o sol vem
Depois vai para o lado que o sol vai

⁶⁵ Extraído do DVD *Iracema, uma transa amazônica*. Autor e intérprete não são citados nos créditos do filme.

⁶⁶ ERA UMA VEZ IRACEMA, op. cit.

*É como um jato de luz nas selvas
Levando luzes de um Brasil melhor
Para um recanto longe e afastado
Cheio de riqueza e que precisa amor⁶⁷*

Aqui a canção ressalta a importância da rodovia por levar oportunidades (“luzes”) para um local desprovido de estrutura e que, apesar de ter um enorme potencial, precisa de ajuda (“amor”) para desenvolver-se.

Em mais uma cena contrastante da película, Iracema e Tião descansam à sombra do caminhão, enquanto observam um trabalhador construindo nas proximidades, debaixo de sol forte, o que parece ser a estrutura de uma casa (Imagem 18). Deitado em uma rede, Tião diz ao trabalhador: “tem que forcejar para progredir e para melhorar”. Em seguida ele se dirige à Iracema: “tu viu? Se não fosse a estrada, esse homem não estava na terra dele. A estrada é que está trazendo riqueza e progresso para esses homens aí”.



Imagem 17



Imagem 18

Ao chegarem a uma pequena localidade, pela noite, Tião diz para Iracema pegar suas coisas e descer do caminhão. Após alguma discussão, Iracema sai do veículo praguejando contra Tião, que responde: “te vira. Tu não é malandra? Confia no futuro”. O local é uma boate de beira de estrada, se assemelhando muito às boates de Belém que aparecem no começo do filme.

A partir deste momento, o filme passa a focar somente na trajetória de Iracema. Algum tempo após ser abandonada por Tião, ela e outra prostituta (interpretada por Conceição Senna) recebem proposta de um piloto para prestarem serviços em uma fazenda pertencente a um americano. O piloto explica que a fazenda é longe dali e que, por isso, eles devem ir de avião.

⁶⁷ Extraído do DVD *Iracema, uma transa amazônica*. Autor e intérprete não são citados nos créditos do filme.

As duas mulheres relutam, mas aceitam a oferta. Nessa ocasião, temos outro plano marcante da obra que, sendo filmado durante o voo, apresenta uma visão aérea do desmatamento, contrastando uma porção de área verde ao lado de uma grande clareira aberta na floresta (Imagem 19). O avião pousa e as duas prostitutas desembarcam na fazenda, dedicada à criação de gado.

Após um breve plano noturno no qual aparece uma grande queimada da mata (Imagem 20), o filme mostra Iracema e sua colega andando pela fazenda na carroceria de uma camionete. O motorista vai ao encontro de outro veículo, este carregado de trabalhadores que estão no local para serem negociados como escravos. O vendedor dá início à negociação: “trouxe esse pessoal aqui para o senhor. Quase um mês de viagem, mas está tudo forte e bem disposto. As carteiras de identidade ficam em poder do senhor. Se tiver algum problema, o senhor está documentado”. O comprador reclama do valor dos trabalhadores, mas o vendedor argumenta: “o senhor está brincando? Esse pessoal vai valer três ou quatro anos de trabalhos para o senhor. O gasto é só a farinha e a carne seca”. O comprador fica com metade dos trabalhadores e, por fim, pede que o vendedor leve com ele as duas prostitutas. Elas se revoltam, mas são tiradas à força da caminhonete. No plano que mostra o vendedor levando as duas mulheres e o restante dos trabalhadores, mais uma das tantas ironias da obra: no para-choque do veículo, um “pau-de-arara” precário, a frase “vem comigo que eu vou com deus” (Imagem 21). Em dado momento, a mulher implora a Iracema que esta divida uma lâmina de barbear consigo, para que ela possa se defender em caso de necessidade. Iracema recusa de início, para mais tarde, sensibilizada, atender ao pedido da colega. Imediatamente após o gesto de gratidão, a mulher e o motorista saem com o veículo, abandonando Iracema na fazenda. Esse episódio é um dos tantos que retratam o infortúnio da protagonista, apresentados na segunda parte da narrativa.

As próximas sequências do filme seguem a linha de representação da degradação da vida de Iracema. De volta a um pequeno vilarejo, ela conversa com uma costureira, da qual recebe uma proposta para trabalharem juntas. A mulher argumenta as vantagens daquele trabalho e se prontifica a ensinar Iracema a costurar, mas esta não aceita: “eu tô muito velha para esse negócio. E não é só caso de velhice, é que deus não quis que eu fosse costureira. A minha sina é outra. Correr mundo, andar por aí sem rumo” (Imagem 22). A protagonista demonstra estar resignada com sua condição, da qual não vê possibilidades de sair, o que vai de encontro ao discurso de Tião – e que, por sua vez, representa o discurso oficial – que prega o trabalho e o aproveitamento das oportunidades.



Imagem 19



Imagem 20



Imagem 21



Imagem 22

Em nova cena de boate, Iracema e outras jovens meninas prostitutas dançam. Numa das paredes do recinto a câmera flagra a irônica mensagem “expressamente proibido menores [sic] neste ambiente”. Em outro momento, policiais tiram Iracema à força de um lugar, sem motivo aparente. Após pegar outra carona com um caminhoneiro, em um acampamento, ela serve café a homens que trabalham na construção de uma ponte. Um dos planos apresenta Iracema sentada e com olhar disperso, aparentando desilusão (Imagem 23). Mais adiante, ela envolve-se numa briga com outra mulher, que a acusa de ter “roubado seu homem”. Por fim, em mais uma representativa cena do filme, Iracema está servindo comida a alguns trabalhadores quando é flagrada chorando, o que corrobora com o momento da narrativa. Entretanto, de acordo com Bodanzky, o choro se devia ao fato de Edna (a atriz) se recusar a servir dois índios que estavam no local – que curiosamente estavam “disfarçados” de brancos, com óculos escuros e roupas modernas⁶⁸. Edna já havia manifestado não gostar de indígenas quando afirmara a Tião que ela era uma pessoa branca, filha de brasileiros, e não uma índia.

A última cena do filme se desenrola à beira da estrada. Iracema e outras prostitutas

⁶⁸ ERA UMA VEZ IRACEMA, op. cit.

estão sentadas em frente a uma casa quando um caminhão para no local. De dentro dele sai Tião, que vai em direção às mulheres. Iracema logo o reconhece, mas o inverso não acontece imediatamente. Quando o caminhoneiro finalmente a reconhece – da festa do Círio em Belém – percebe o estado decadente de Iracema (Imagem 24). Tião repara o desleixo da menina e comenta sobre seus dentes (ou a falta de um deles). Diz ainda que se lembrava dela de outro jeito, mais bonita. Enquanto Iracema pede para que Tião fique com ela, o caminhoneiro afirma que está indo para o Acre: “lá agora tem mais futuro do que aqui. Do outro lado do Brasil tem um mar. É o Oceano Pacífico. Dizem que o governo vai construir um porto lá”. Ele já não transporta mais madeira, dedicando-se agora ao gado, negócio mais lucrativo, tendo adquirido um caminhão boiadeiro. Tião dirige-se ao veículo para seguir viagem e Iracema passa a lhe pedir dinheiro. O caminhoneiro muda o tom de sua voz. Antes debochado, agora passa a ser sério e reprender a menina por estar pedindo ajuda: “o que é isso? Tu está pedindo dinheiro para homem agora? Tu não está te virando?”; ao que é respondido: “Tô me virando, pegando carona, indo de um lado para o outro, caminhando pela “Transamargura”, mas os homens não me dão dinheiro”. Aqui a protagonista utiliza, pela primeira e única vez, o pejorativo – e autoexplicativo – apelido pelo qual os habitantes da região tratavam a rodovia. Por fim, Tião dá uma lição de moral a Iracema: “ouve bem o que eu te digo. Vence na vida quem mais caminha” (Imagem 25).

No plano final da película Iracema, mais uma vez, pragueja contra Tião, já dentro do veículo, por este não lhe dar nenhum dinheiro. Enquanto o caminhão se afasta, a câmera registra Iracema e seu estado decadente, suja, com cabelos bagunçados, vestindo apenas um calçado, tendo como pano de fundo um cenário semelhante: onde antes havia uma imponente floresta, agora existe uma estrada, margeada por algumas poucas e precárias árvores que sobreviveram às queimadas e ao desmatamento (Imagem 26).



Imagem 23



Imagem 24



Imagem 25



Imagem 26

CONCLUSÃO

Finalizada a análise, no que diz respeito aos aspectos aparentes da película (aqueles que foram colocados em evidência pelos diretores), constata-se que ela narra as trajetórias opostas de seus dois protagonistas: Iracema sai do interior da Amazônia para encarar a cidade grande, passando a se prostituir. Por fim, termina em completa decadência na vida à beira da estrada. Tião, por outro lado, tem uma relativa ascensão, passando de transportador de madeira ilegal para transportador de gado, atividade que, segundo o próprio, é bem mais lucrativa que a primeira. Além das trajetórias das personagens principais, temos a representação da vida das mulheres e dos homens que habitavam a Amazônia naquela época, sua cultura, seus meios de sobrevivência e as formas pelas quais se relacionavam entre si, com a floresta e com a estrada. Em evidência está, também, a crítica à situação social e ambiental da região. O desmatamento, a prostituição infantil, o trabalho escravo e a grilagem de terras estão explícitos no filme, o que lhe confere um caráter de originalidade, inovação e até mesmo ousadia, visto que a tendência do cinema brasileiro da época, “devido às pressões do regime militar, era a fuga para a ficção escapista ou a ficção alegórica”⁶⁹. Não causa maiores surpresas, portanto, o fato da obra ter sido censurada pelo governo.

Para além da crítica direta aos problemas da região, o filme traz também questionamentos menos evidentes à ordem política, social e econômica estabelecida no Brasil daquele período. São os aspectos latentes da obra e foram mencionados ao longo da análise efetuada no capítulo anterior. Em síntese, podemos afirmar que Bodansky e Senna lançam mão de uma alegoria, centrada na relação entre Tião e Iracema, como representação da relação entre o empresário do centro-sul do Brasil e o trabalhador local. O primeiro, caracterizado como malandro e oportunista, que veio de fora com a intenção de explorar a região, e a segunda, caracterizada como inocente num primeiro momento, mas que, por falta de opção, termina por sujeitar-se ao “estrangeiro”, sendo explorada por este e finalmente descartada, quando já não tem mais serventia. Outra associação possível se dá entre Iracema e a floresta amazônica: a exploração e a decadência da primeira simboliza, de fato, a decadência da segunda. Conforme afirma Gonçalves, “o filme cria uma metáfora para representar a Amazônia invadida pelas intenções progressistas do regime, e como esse contato acaba por corrompê-la e degenerá-la”⁷⁰.

⁶⁹ GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Território Imaginado**: Imagens da Amazônia no cinema. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012. p. 87.

⁷⁰ Idem. p. 86.

Outro ponto a se destacar é a ironia recorrente em *Iracema*. Ao longo da obra, a crítica ao governo militar é feita de maneira irônica e, em alguns momentos, ela não é nem um pouco sutil; pelo contrário, é explícita. Isso em muito se deve ao protagonista masculino do filme. Paulo César Pereio, como afirmado pelo próprio no documentário *Era uma vez Iracema*, estava em evidência na época, não apenas por seu reconhecimento como ator, mas também pela figura polêmica que representava⁷¹. É difícil afirmar que os diretores tenham levado este segundo aspecto em conta ao escolher Pereio como intérprete de Tião, mas é significativo – e irônico – um ator lembrado pela vida desregrada encarnar um defensor dos militares. O sotaque marcante de Pereio, que é gaúcho, o diferencia dos outros personagens e reforça a sua condição de “estrangeiro”.

Dentre os aspectos latentes na obra, não pode ser deixada de lado a referência ao romance *Iracema*⁷², de José de Alencar. Tal referência pode ser compreendida, numa primeira análise, como um aspecto aparente, explícito, tendo em vista a coincidência dos títulos, bem como do nome e de alguns traços das protagonistas femininas de cada obra. Entretanto, as semelhanças aparentes terminam por aí. As trajetórias das duas personagens não coincidem, tampouco seus desfechos. Os locais nas quais cada história se desenvolve também são diferentes. Enquanto a obra de José de Alencar narra a trajetória da índia Iracema que tem um romance proibido com o português Martim, o qual resulta num filho, Moacir, ainda durante o início da colonização do Brasil, o filme de Bodansky e Senna apresenta uma outra Iracema – que já não é mais puramente uma índia – em outra época e em outro lugar. Através de uma observação mais atenta, porém, percebe-se uma relação maior do filme com o romance. O livro de Alencar é um dos clássicos da literatura nacional, dentre outros fatores, por construir uma alegoria da formação do povo brasileiro. Moacir representa o primeiro fruto da miscigenação entre os indígenas, nativos, e os brancos, europeus. A Iracema de José de Alencar é idealizada, quase uma heroína. É sábia, a única da tribo dos Tabajaras que tem acesso ao bosque sagrado e, por isso, é obrigada a manter sua virgindade. A Iracema da película, por sua vez, é o oposto disso. Sua ingenuidade perante o mundo transparece ao longo da obra. Sua virgindade parece não ter significado algum, já que sua condição social lhe impõe a prostituição, aos 15 anos, como único meio de vida possível. A relação proibida, porém apaixonada, de Iracema e Martim é contraposta à exploração de Iracema por Tião, logo interrompida quando esta é abandonada na estrada. O que os diretores do filme elaboram é uma paródia da obra de Alencar: ao invés da formação do povo brasileiro, temos a sua

⁷¹ ERA UMA VEZ IRACEMA, op. cit.

⁷² ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Saraiva, 2009.

desconstrução; ao invés da Iracema como exemplo de mulher, temos a Iracema humilhada e resignada com seu destino.

Como já mencionado, *Iracema, uma transa amazônica* pode ser qualificada como pertencente ao gênero documentário ficcional, visto que a obra caracteriza-se pela confluência de aspectos ficcionais e documentais numa mesma narrativa. A trama central entre os personagens Iracema e Tião, além das participações dos demais personagens fictícios, desenvolve-se num meio não ficcional. A incorporação das localidades e dos moradores da região das obras da Transamazônica ao filme demonstra as intenções dos diretores apresentadas na mensagem inicial da película – “retratar a Transamazônica de maneira realista”. Os recursos documentais são perceptíveis ao longo do filme: as mensagens nos caminhões ou nos estabelecimentos ao longo das estradas já estavam lá e foram incorporadas à obra; os “personagens reais” capturados pelos diretores frequentemente são apanhados olhando para a câmera, com estranhamento; por vezes a própria câmera de Bodansky chega a “procurar” esses personagens; em dado momento, percebe-se claramente uma voz dizendo “está filmando” quando o personagem Tião entra em um restaurante. Tudo isso foi propositalmente deixado na montagem final da obra como forma de enfatizar o aspecto documental. Depreende-se disso, portanto, que os diretores assumiram o risco – ou mesmo desejaram – de não ter controle total sobre a produção, de não saber o que aqueles “personagens reais” iriam responder a Tião – ou a Pereio – quando indagados por ele; tampouco como iriam reagir perante a presença da câmera, pouco comum àquela região. Dessa forma, conclui-se que os aspectos não intencionais da obra foram, na verdade, premeditados pelos diretores, que esperavam justamente a manifestação do inesperado, daquilo que eles teriam pouco ou nenhum controle. Resultado interessante dessa postura é que boa parte da crítica direta aos governantes e à situação da região vem de seus moradores, desses “personagens reais”, ao serem provocados pelos atores. Este procedimento de dar voz a quem não tem, de dar oportunidade de um grupo social menos favorecido expressar sua opinião, vai ao encontro do que Ferro entende como função do historiador:

O historiador tem por função primeira restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Interrogar a sociedade, pôr-se a sua escuta, esse é, em minha opinião, o primeiro dever do historiador. Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho⁷³.

⁷³ FERRO, op. cit, p. 76.

Aqui, de certa forma, o filme *Iracema* faz História.

*

Ao final deste trabalho, conclui-se que a crítica do filme *Iracema, uma transa amazônica* ao discurso oficial do governo militar brasileiro do início dos anos 1970 se dá por meio da elaboração de uma narrativa centrada na utilização de contrastes e aproximações entre eventos e personagens. Duas dicotomias principais transparecem ao longo da obra e sustentam a crítica desferida pelos diretores: as oposições entre atraso e modernidade, bem como entre invasor e invadido. A floresta densa e fechada, o ritmo lento dos rios, estas representam o atraso. Em contrapartida, a derrubada da floresta para a abertura de estradas, o ritmo acelerado dos automóveis, estes representam a modernidade, o progresso recém-chegado à região amazônica graças às ações do governo federal. Por sua vez, o homem amazônico, as populações ribeirinhas, as prostitutas de Belém, Iracema, estes representam o invadido, enquanto Tião, os empresários e os demais trabalhadores – ou exploradores – vindos do centro-sul do Brasil representam os invasores. Por meio desses recursos, Jorge Bodanzky e Orlando Senna explicitam as mazelas sociais daquela região do país, realizando uma crítica por vezes irônica, por vezes direta, ao regime militar que governava o Brasil. A mensagem passada pelos diretores é a do fracasso do projeto da Transamazônica, nos moldes propostos pelo governo. A constatação de que colonização da região Norte do país esbarrou nos interesses capitalistas do empresariado e na precariedade dos recursos – materiais e humanos – da Amazônia.

Por fim, entendo que a pertinência da utilização de *Iracema* como fonte histórica se dá por dois caminhos: enquanto produto da história de seu tempo, pois reproduz aspectos daquele contexto específico (governos militares, “milagre econômico”, grandes obras de infraestrutura etc.); e, ao mesmo tempo, enquanto agente da história, pois sua realização teve reflexos importantes na forma como o Brasil da época era visto no exterior, contribuindo para o desenvolvimento da questão ecológica ao denunciar a destruição da floresta amazônica como política de estado, além de movimentar os setores governamentais no sentido de censurar o filme, por conta da propaganda negativa que ele supostamente promovia.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Saraiva, 2009.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Org.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura** (v. 4). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 13-42.

CARDOSO, Fernando Henrique; MÜLLER, Geraldo. **Amazônia: expansão do Capitalismo** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. Disponível em: <http://books.scielo.org/>. Acesso em: 25 jun. 2015.

ERA UMA VEZ IRACEMA. Direção: Jorge Bodanzky. Brasil: [s.n.], 2005. 45 min.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Território Imaginado: Imagens da Amazônia no cinema**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/55>. Acesso em: 03 out. 2015.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema: um debate metodológico**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/276>. Acesso em: 25 jun. 2015. p. 238.

MARTINS DE SOUZA, César Augusto. Memórias da ditadura nas memórias da

Transamazônica (1970-1990). In: **Seminário Internacional História Contemporânea: Memória, Trauma e Reparação**, 2012, Rio de Janeiro. Anais do Seminário Internacional História Contemporânea: Memória, Trauma e Reparação v.1, n.1. 2012. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 2012.

MENEZES, Fernando Dominiene. **Enunciados sobre o futuro: Ditadura Militar, Transamazônica e construção do “Brasil Grande”**. Brasília: Unb, 2007, 155 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em História, Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília. Brasília, 2007.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. **O Olho da História**, Salvador, n.3,1996, p. 217-234. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Org.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura** (v. 4). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 207-241.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a Guerra Civil Espanhola**. Porto Alegre: UFRGS, 2010, 239 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerda e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TERNES, Andressa Saraiva. **Aspectos permissivos e restritivos da relação da ditadura civil-militar com a inserção internacional do cinema brasileiro: a criação da**

EMBRASILME e a atuação da censura de 1964 ao “Pra frente, Brasil”. Porto Alegre: UFRGS, 2012, 261 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

VARGAS LLOSA, Mário. **La verdad de las mentiras**. Madrid: Alfaguara, 2002.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FONTE

Iracema, uma transa amazônica

Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna.

Roteiro: Orlando Senna.

Argumento: Jorge Bodansky e Hermano Penna.

Fotografia e câmera: Jorge Bodansky.

Assistência de câmera: Francisco Carneiro.

Montagem: Eva Grundman e Jorge Bodansky.

Som direto: Achim Tappen.

Direção musical: Jorge Bodansky.

Figurinos: Conceição Senna.

Intérpretes: Edna de Cássia (Iracema), Paulo César Pereio (Tião), Conceição Senna, Natal, Rose Rodrigues, Lúcio dos Santos, Elma Martins, Fernando Neves, Wilmar Nunes, Sidney Piñon, Orlando Senna.

Direção de produção: Wolf Gauer.

Produção executiva: Malu Alencar e Achim Tappen.

Companhia produtora: Stopfilm. Brasil, Alemanha, 1974. 90 min.

LISTA DE IMAGENS

Imagens 1 a 26 extraídas do DVD *Iracema, uma transa amazônica*.