

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). *Domínios da imagem*, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

Recebido em 1/6/2019 e aprovado em 29/11/2019

**PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS DISCURSIVAS: UMA ANÁLISE
DESCONSTRUTORA DE IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA (1974)**
**BEYOND DISCURSIVE BOUNDARIES: A DECONSTRUCTIVE
ANALYSIS OF IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA (1974)**

Maria Elisa de Carvalho Sonda¹

Resumo: *Iracema, uma transa amazônica* é uma ficção-documental que busca retratar as consequências sociais e ambientais do período de crescimento acelerado e modernização que marcou o início da década de 1970 no Brasil. A narrativa é construída por meio de aspectos de linguagem fílmica do *cinema verdade*, em que a câmera na mão e as cenas não ficcionais intencionalmente reproduzem um *efeito do real* para denunciar a exploração predatória na Amazônia com a construção da rodovia Transamazônica. A problematização que este artigo busca levantar parte da compreensão de pesquisadores sobre a história e a teoria de filmes documentários que consideram as produções cinematográficas com caráter de denúncia como uma produção também exploratória - sendo que o tema desses cineastas é, também, a desgraça da vida de seus objetos -, e de alguns conceitos do filósofo Jacques Derrida para melhor fundamentar uma desconstrução do maniqueísmo que coloca a resistência intelectual e artística como heroica na denúncia das barbáries cometidas pelos militares.

Palavras-chave: Ditadura Militar; Cinema Brasileiro; Transamazônica; Cinema-verdade; Jacques Derrida.

Abstract: *Iracema, uma transa amazônica* is a fiction-documentary that depicts the consequences of the social and environmental changes in Brazil during the 70's, a period of fast-paced growth and modernization. The narrative is built using the aspects of *cinéma-vérité* genre (truthful cinema), where the acknowledged camera and non-fictional scenes intend to reproduce a *real effect* in order to call attention to the predatory exploitation in Amazon during the construction of Trans-Amazonian highway. The problem statement of this article comes from the understanding of some history and documentary movies researchers, that consider denunciation cinematographic productions as exploratory productions as well – the theme of such movie-markers are the misfortune of their objects. Concepts of the philosopher Jacques Derrida were used to fundament a deconstruction of the Manichaeism that elevates as heroic the intellectual and artistic resistance that denounced the brutalities of the military government.

Keywords: Military Dictatorship; Brazilian movie; Trans-Amazonian; Truthful cinema; Jacques Derrida.

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR), em Curitiba – PR. Bolsista CAPES. E-mail: maelisasonda@gmail.com.

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). *Domínios da imagem*, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

1. O filme

Imagem 1 – Iracema na primeira cena do filme, no barco intitulado “Graças a deus”. A câmera registra a viagem da jovem ribeirinha com a sua família, mostrando a pobreza dos habitantes da região amazônica, em contraposição ao discurso de progresso e modernização proferido pelos militares no período chamado de *milagre econômico*.



Imagem retirada do 0':03'':26''' do filme *Iracema, uma transa amazônica*.

Iracema, uma transa amazônica é um longa-metragem produzido em 1974, dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, em um formato de *documentário-ficcional*, com uma linguagem fílmica do *cinema verdade*², em que dois mundos - o ficcional, que abriga os dois principais personagens, e o documental, que retrata a população local e a situação da Amazônia da época, interagem através de cenas improvisadas causando um *efeito do real* (XAVIER, 2004). O filme aborda a construção dos caminhos da Rodovia Transamazônica em um período em que o governo militar utilizava os meios de comunicação para projetar uma noção idealizada de controle interno e

² Estilo cinematográfico fundado nos anos de 1950 por Dziga Vertov, cineasta russo, que produz filmes que se baseiam em uma tentativa de retratar o real através de estilos de filmagem específicos, como a câmera na mão e entrevistas que guiam a obra (RAMOS, 2004, p. 81). Segundo Vertov, o *cinema-verdade* busca "(...) ajudar cada indivíduo oprimido e o proletariado como um todo no seu esforço de compreender o fenômeno da vida à sua volta". (MICHELSON, 1984)

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

desenvolvimento da região, exaltando a abundante natureza como um dos fatores que garantiam ao Brasil o título de potência mundial.

Por meio da história ficcional de Iracema - mesmo nome da personagem de José de Alencar³ -, uma jovem de 15 anos vinda de uma família de ribeirinhos típicos da região, e de seu encontro com o caminhoneiro gaúcho Tião Brasil Grande, o longa retrata questões difíceis de serem trabalhadas em um período de censura feita pelo regime militar, como a modernização conservadora predatória da região, que evidencia questões ambientais, de gênero e da situação dos indígenas. Não à toa, *Iracema, uma transa amazônica* só foi liberado pela EMBRAFILME⁴ seis anos depois do fim de sua produção. O argumento utilizado pelo INC (Instituto Nacional de Cinema) era que o filme não foi uma produção nacional por ter sido financiado por uma TV alemã e finalizado na Alemanha⁵. O processo de reconhecimento do filme como uma obra brasileira só saiu após a abertura política, em 1980. Durante esses anos, *Iracema* foi exibido de forma não oficial no circuito alternativo de cinema, como cineclubes e universidades. Recebeu prêmios em festivais da França, da Itália, da Alemanha e do Brasil⁶, entre eles o prêmio de melhor filme, melhor montagem e melhor atriz para Edna de Cássia e melhor atriz coadjuvante para Conceição Senna, no Festival de Brasília de 1980.

³ No romance *Iracema*, de José de Alencar - publicado em 1865 pela editora Typographia Viana & Filhos (1ª edição) -, a menina Iracema representa o índio idealizado, como signo de pureza. A Iracema de Bodanzky e Senna, entretanto, é a representação da desvalorização do índio brasileiro, vítima da modernização econômica que aumentou a desigualdade social e a miséria no país. Em *Iracema, uma transa amazônica*, o índio é marginalizado, explorado e, no caso de Iracema, substituído. (COIMBRA; COUTINHO, 2009)

⁴ Empresa estatal, que centralizava as diretrizes culturais nas mãos dos militares, produtora e distribuidora de cinema nacional, que passou a analisar o pedido de reconhecimento de nacionalidade de *Iracema, uma transa amazônica*, quando o Instituto Nacional de Cinema (INC) foi extinto, em 1975. (RAMOS, 1983, p. 89-116)

⁵ O filme teve financiamento de um canal de televisão da Alemanha Ocidental, o ZDF (*Zweites Deutsches Fernsehen*), que apoiava filmes com viés social, aceitando formatos experimentais com o intuito de revelar novos artistas.

⁶ Prêmio Georges Sadoul e Prêmio Louis Delluc no Festival de Paris, em 1975, na França; Encomio Taormina no Festival de Taormina, 1975, na Sicília, Itália; Prêmio Jeune Cinéma no Festival de Cannes, 29, 1976, Cannes, França; Prêmio Grimme-Preis no Festival de Berlim, 25, 1975, na Alemanha; e Melhor Filme pela ACCMG, 1978 - Associação dos Críticos Cinematográficos de Minas Gerais.

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

A ideia inicial do filme foi do diretor Jorge Bodanzky, filho de austríacos judeus e anarquistas que vieram para o Brasil na década de 1930. Bodanzky teve uma formação libertária em *Rekawinkel*, um internato localizado nos arredores de Viena, na Áustria, controlado pela União Soviética e com uma pedagogia diferente da dominante no Brasil da época. No início da década de 1960, de volta ao Brasil, começou a frequentar sessões da Cinemateca Brasileira, onde participou do I Seminário do Filme Documentário, curso ministrado por Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla e Roberto Farias, críticos, teóricos e cineastas brasileiros. Nesse evento, Jorge Bodanzky assistiu pela primeira vez *Aruanda* (1960), curta-metragem de Linduarte Noronha, que provocou seu interesse pela produção cinematográfica (MATTOS, 2007). Em 1963, mudou-se para Brasília para iniciar seus estudos no curso de Arquitetura da UnB (Universidade de Brasília). Dentro da Universidade, o contato com vários intelectuais e o acompanhamento da montagem do primeiro laboratório de fotografia da UnB o levou a trabalhar como fotógrafo.

Durante o decorrer da década de 1960, a fotografia foi o foco de Bodanzky. Estudou técnica fotográfica em Colônia e Cinema em Ulm, na Alemanha, especializando-se em filmagem cinematográfica. Nesse período, Bodanzky conviveu e trabalhou com Jan Spata, cineasta tcheco exilado após a Primavera de Praga. A ele, Bodanzky atribui sua agilidade ao trabalhar com a câmera na mão – elemento característico do *cinema-verdade* -, essencial para as filmagens de *Iracema*.

Quando voltou ao Brasil, Jorge Bodanzky firmou sua carreira como fotógrafo de algumas revistas e produções de cinema. Em 1970, fez a direção de fotografia do filme *O Profeta da Fome*, de Maurice Capovilla, que lhe rendeu o prêmio Coruja de Ouro do Instituto Nacional do Cinema, em 1971. Nesse mesmo período, participou da produção de filmes sem financiamento e com formatos experimentais, como *O Filho da Televisão*, *Gamal* e *o Delírio do Sexo*. Segundo o diretor, esses filmes influenciaram diretamente a produção de *Iracema*:

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

Saíamos à rua, geralmente numa Kombi, parávamos em algum lugar e filmávamos rapidamente, antes que alguém denunciasse a presença dos barbudos e houvesse intervenção da polícia. Essa tática foi usada sistematicamente e eu mais tarde a levaria para Iracema. (MATTOS, 2007, p. 83)

Além dessas produções, o trabalho como repórter fotográfico *freelancer* para as revistas *Íris* e *Realidade* lhe proporcionaram uma viagem pela Rodovia Belém-Brasília, onde Bodanzky fez uma reportagem sobre um esquema de falsificação de dinheiro. A matéria acabou não sendo publicada, mas foi responsável pelo primeiro contato do cineasta com a situação da Amazônia: as queimadas, o desmatamento da floresta, a pobreza e a prostituição (PEREZ DE PAULA, 2016, p. 16). Após essa experiência, Bodanzky sentiu a necessidade de dirigir seus próprios filmes e realizou produções pequenas que serviram como experimentações para então produzir *Iracema, uma transa amazônica*.

O argumento para a produção do filme foi escrito por Wolf Gauer⁷, também produtor do longa, e apresentado para o canal alemão de televisão. Para financiar a produção, a TV ZDF exigiu um roteiro, o que não estava nos planejamentos de Jorge Bodanzky, que queria conduzir as filmagens apenas com o argumento (documento de apresentação do filme), com o intuito de causar um efeito de documentário no filme. Foi então que Bodanzky convidou o baiano Orlando Senna - jornalista, cineasta, ator e crítico cinematográfico⁸, para escrever o roteiro, assumindo no decorrer da produção a codireção de *Iracema*, além do preparo dos atores. Bodanzky, sobre a construção narrativa do filme, declarou que:

⁷ Parceiro de Jorge Bodanzky na produtora *Stop Films*.

⁸ Orlando Senna fez parte do boom do cinema baiano, acompanhando as filmagens de *Barravento*, de Glauber Rocha, *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte e *A Grande Feira*, de Roberto Pires, três importantes filmes do Cinema Novo – movimento do cinema brasileiro que teve um auge de produção entre o final da década de 1950 e metade da década seguinte. Foi influenciado pelo Neorealismo italiano e pela Nouvelle Vague francesa e teve repercussão internacional. As principais produções *cinemanovistas* foram feitas por cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Cacá Diegues, entre outros. (RAMOS, 1990. p. 302)

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

Queríamos, utilizando apenas o argumento como um fio condutor da história, nos deixar surpreender pelos acontecimentos. (...) A proposta básica do filme, acompanhando o estilo documentário-ficção, era aproveitar ao máximo as contribuições da população local.⁹

Desta forma, buscando essa aproximação com a realidade social, para o papel da menina Iracema, a personagem principal, Bodanzky, Senna e Gauer buscaram habitantes naturais da região de Belém, que não fossem atrizes profissionais. Depois de muitas tentativas frustradas, encontraram Edna de Cássia em um show de talentos do Ginásio do SESC Belém (VERIANO, 1986, p. 35). A menina paraense, de 14 anos, tinha o que os diretores buscavam fisicamente, além de ter a permissão dos pais para trabalhar no longa. Para preparar Edna para as cenas, a atriz Conceição Senna juntou-se à equipe do filme, também atuando como a prostituta que está ao lado de Iracema em grande parte do longa.

Para o personagem Tião Brasil Grande, a escolha de Paulo César Pereio foi estratégica. O ator, no momento histórico em que o filme foi produzido, era a representação do artista subversivo, que estava sempre sendo observado pela censura, famoso por seu comportamento nas ruas e pelo envolvimento com álcool e drogas, como ele mesmo declarou em entrevista para o *Jornal do Brasil* (PEREIO, 1978). Com isso, a atuação de Pereio como um apoiador dos militares é carregada de um forte tom de ironia e deboche, além de representar o discurso da modernização acelerada, do nacionalismo exacerbado e da exploração ilegal, tanto da natureza quanto dos habitantes da região. Tião Brasil Grande é um caminhoneiro gaúcho que cruza a Amazônia transportando madeira até São Paulo, suas conversas são marcadas pela ideia de progresso e o apoio ao regime militar, ressaltando que a riqueza natural do Brasil deve ser explorada para que o país possa crescer. O ar boçal presente no discurso do caminhoneiro, que ridiculariza a região e os habitantes de lá - como quando afirma que quer ficar rico pra nunca mais voltar para "aquele fim de mundo" - pode ser analisado como

⁹ Depoimento de Jorge Bodanzky na Ficha Técnica do filme, p. 5, Cinemateca Brasileira.

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

uma deslegitimação do governo militar e suas políticas econômicas, que ele tanto elogia.

O encontro de Tião com Iracema e a história ficcional que os envolve são imperativos para a construção do “efeito do real” desejado por Jorge Bodanzky. Os dois se conhecem em um bar em Belém, no dia da tradicional festa religiosa do Círio de Nazaré. Iracema pega carona com o caminhoneiro, com o objetivo de chegar até São Paulo, e o percurso dos dois atores é uma espécie de coleta de dados empíricos do dano causado pelo “progresso” na região (XAVIER, 2004, p. 78). O registro de cenas de queimadas, desmatamento e exploração de mão de obra são expostos por intermédio dos encontros dos dois personagens principais com habitantes da região. Edna de Cássia e Pereio são como entrevistadores que, mesmo atuando, dialogam sobre a situação econômica e social da região com pessoas comuns, que eles encontram pela viagem. Esses registros de acontecimentos do cotidiano por intermédio de cenas ficcionais conferem ao filme um valor documental que pode ser considerado fonte para a pesquisa historiográfica sobre o período retratado, mas é plausível uma visão crítica ao que é considerado *denúncia* pelos seus diretores e produtores.

Cabe ressaltar que o posicionamento político deste artigo é baseado na historiografia sobre o regime militar que aponta que a Transamazônica não trouxe o desenvolvimento econômico que, de acordo com a promessa militar, geraria qualidade de vida aos já moradores da região e, tão pouco, aos migrantes sulistas e nordestinos¹⁰ que foram para o norte habitar as áreas antes inabitáveis. A promessa de desenvolvimento, simbolizada pela estrada, acabou se tornando um pesadelo para os ribeirinhos e indígenas que viviam na Amazônia. Segundo César Martins de Souza, historiador que fez uma viagem de pesquisa de campo, já nos anos 2010, por toda a rodovia - saindo

¹⁰ O governo militar tinha uma enorme preocupação em ocupar o espaço da Amazônia, por questões estratégicas, já que haviam descoberto províncias minerais no subsolo. Por isso, lançaram campanhas como a “Ocupar para não entregar”. Com isso, muitos migrantes, especialmente da região Sul e do Nordeste, foram atraídos a habitar as áreas nos arredores da rodovia. (SOUZA, 2014, p. 10-11)

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

de Estreito, no Maranhão, até Humaitá, no Amazonas -, o que se vê é uma estrada que engole a floresta, onde o número de queimadas são crescentes e as áreas de desmatamento para abertura de pastos e agricultura, além da derrubada de madeira, aumentam progressivamente (SOUZA, 2014, p. 17).

Portanto, com a análise do contexto de produção do filme *Iracema*, e da trajetória de seus realizadores, pertencentes a lugares sociais privilegiados¹¹, que mantinham relações próximas com os movimentos intelectuais, principalmente do meio cinematográfico, é possível compreender o filme como um produto artístico e político de resistência cultural contra a ditadura militar. E, partindo desse ponto, busca-se problematizar a relação do longa com a forma, ou método, como é construída a denúncia da exploração ambiental e social da Amazônia, apropriando-se da situação de habitantes da região através da linguagem de documentário característica do *cinema verdade*, onde a câmera na mão registra, sem qualquer tipo de participação direta das pessoas filmadas na produção, a miséria do cotidiano dessas vítimas da exploração do regime que, como aponta Brian Winston, passam a ser, também, através da apropriação de suas histórias e suas imagens, mesmo que com a intenção de denúncia, vítimas dos meios de comunicação social, que nesse caso são representados pelo cinema (WINSTON, 2011).

1. A desconstrução

O filósofo franco-argelino Jacques Derrida, em um artigo publicado na principal revista sobre cinema da França, a *Cahiers du Cinema*, apontou que um dos aspectos diferenciais do cinema comparado com outras expressões artísticas é proporcionar aos expectadores experiências que são, ao mesmo tempo, individuais e coletivas. Coletivas porque causam sentimentos pessoais

¹¹ Ao trabalhar o tema da resistência cultural durante o regime militar brasileiro, Marcos Napolitano aponta que os intelectuais e artistas que faziam parte dos movimentos de resistência pertenciam, em grande maioria, a setores médios da sociedade que foram, inclusive, beneficiados pelas políticas econômicas militares, principalmente durante o período do crescimento acelerado, chamado de "milagre-econômico" pelos militares. (NAPOLITANO, 2011, p. 39).

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

em cada indivíduo, mas esses sentimentos são pautados em representações do imaginário social, ou seja, do coletivo (CASADEI; VENANCIO, 2012). E individual, pois há o “poder de se estar só diante do espetáculo, a *dé liaison* que supõe a representação cinematográfica” (DERRIDA, 2001). Por conta desses dois polos, podemos pensar no cinema como um produto artístico de caráter político que, como afirma Eric Hobsbawn, influencia a forma como as pessoas percebem e estruturam o mundo (1988). A partir dessa análise, o discurso cinematográfico possui uma enorme responsabilidade na percepção dos espectadores da obra, pois existe algo além do signo imagético. Como aponta Ismail Xavier,

A imagem é uma “unidade complexa” construída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme. A imagem, como unidade complexa, não mostra algo (Bazin, Mitry), mas significa algo não contido em cada uma das representações particulares. (DERRIDA, 2005, p. 131)

Pensando nessa *unidade complexa* exposta por Ismail Xavier como o discurso cinematográfico, significado pelo conjunto de signos presentes na linguagem fílmica, podemos compreender *Iracema, uma transa amazônica* como uma série de significados e significantes estruturados para registrar e denunciar a situação da Amazônia como um contraponto à propaganda política do governo militar no início da década de 1970. Sobre esse conjunto de signos, Derrida expõe, ao falar sobre a *escrita*, no livro *Gramatologia*:

(...) a “ciência” semiológica ou, mais estritamente, linguística, não pode conservar a diferença entre significante e significado – a própria ideia de signo – sem a diferença entre o sensível e o inteligível, é certo, mas também sem conservar ao mesmo tempo, mais profunda e mais implicitamente, a referência a um significado que possa “ocorrer”, na sua inteligibilidade, antes de sua “queda”, antes de toda expulsão para a exterioridade do “este mundo” sensível. (1973, p. 103)

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

Na versão liberada pela EMBRAFILME em 1980, seis anos após o fim da produção, os diretores de *Iracema* inseriram um letreiro com os seguintes dizeres na abertura do longa:

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 quem 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".

Como dito antes, na linguagem fílmica, caracterizada pelo conceito de *cinema verdade* (ou *cinema direto*), encontramos um problema que também é político: a apropriação da dor do outro. Para Brian Winston, "(...) o cinema direto deu à tradição da vítima a tecnologia que permitiu um grau de intrusão na vida das pessoas comuns que anteriormente não era possível" (WINSTON, 2011, p. 66). Baseado no raciocínio de Derrida, podemos entender, então, que a queda, ou a ruína, de *Iracema, uma transa amazônica* está na apropriação, feita pelos diretores, da história dos personagens, sendo eles vítimas da percepção de alguém que vem de fora, de um estrangeiro, o que influencia numa concepção e em um conceito carregado de um tom etnocêntrico. Sobre a prática da tradução, Derrida escreve que "nada é intraduzível em um sentido, mas em outro sentido tudo é intraduzível, a tradução é um outro nome do impossível" (1996, p. 103). Pensando o caráter de denúncia do filme como um ato de *tradução*, feito pelos cineastas, da dor e da situação de pessoas, além da natureza, desprovidas de voz dentro da sociedade, por estarem à margem, a citação de Derrida pode expor que a tradução da dor pertencente a outro não é possível, pois há uma carga referente a quem traduz presente no produto final. Dessa forma, a única denúncia da exploração fidedigna à situação dos explorados seria a feita por eles mesmos, dentro de seus lugares de fala.

Para fundamentar essa problematização, partimos de alguns conceitos do filósofo Derrida, como a *desconstrução*, que propõe a busca pela ruína das teorias, das pesquisas e dos dogmas, a fim de encontrar algo que está na

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

produção, seja ela o objeto que for – um texto, uma obra audiovisual ou algo materialmente indescritível -, mas que não é anunciado claramente, ou seja, que está além das *fronteiras discursivas*, que é um significante o que existe para suprir uma falta do significado, o que a filosofia derridiana chama de *suplemento*. No *Glossário de Derrida*, trabalho realizado pelo Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob supervisão de Silvano Santiago, a *desconstrução* dos conceitos filosóficos é explicada da seguinte forma:

A leitura desconstrutora da metafísica ocidental se apresenta como a discussão dos pressupostos, dos conceitos dessa filosofia, e portanto da denúncia de seu alicerce logo-fono-etnocêntrico. Apontar o centramento é mostrar aquilo que é “relevado” (relevé) no texto da filosofia; apontar o que foi recalcado e valorizá-lo é a fase do *renversement*. A leitura desconstrutora propõe-se como leitura descentrada e, por isso mesmo, não se reduz apenas ao movimento de *renversement*, pois se estaria apenas deslocando o centro por inversão, quando a proposição radical é a de anulação do como lugar fixo e imóvel. (SANTIAGO, 1976, p. 17)

Portanto, a partir desse conceito, consideramos que a ruína de *Iracema*, no interior de sua clausura, seria a questão da *exploração* para a *denúncia da exploração*. Sobre a importância de atentar-se minuciosamente aos detalhes do signo para pensar uma desconstrução, Derrida aponta:

No interior da clausura, por um movimento oblíquo e sempre perigoso, que corre permanentemente o risco de recair aquém daquilo que ele desconstrói, é preciso cercar os conceitos críticos por um discurso prudente e minucioso, marcar as condições, o meio e a sua pertencença à máquina que eles permitem desconstruir; e, simultaneamente, a brecha por onde se deixa entrever, ainda inomeável, o brilho além-clausura. (1973, p. 17)

Encontrar, então, um ponto para ser desconstruído, não significa desqualificar o conceito ou a ideia, mas apenas ter uma visão descentralizada e questionadora, a fim de levantar outras leituras de uma mesma coisa. Um exemplo de como isso é visto por Derrida na literatura, que também podemos encaixar nas produções cinematográficas, está no texto *Passions*:

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

É disso, é em relação a isso, que a literatura (entre outras coisas) é “exemplar”: ela é, ela diz, ela sempre faz outra coisa, diferente de si mesma, que aliás é apenas isso, outra coisa diferente de si mesma. (DERRIDA, 1993, p. 91)

Portanto, o que está além das *fronteiras discursivas* de *Iracema* é exposto em diferentes momentos do longa. A interação entre os personagens ficcionais e os habitantes da Amazônia, feitas através do uso câmara na mão, principal característica do *cinema verdade*, traz um caráter de intrusão dos cineastas no cotidiano dessas pessoas. Como aponta Brian Winston,

O cinema directo e o cinéma vérité foram o resultado de um esforço concentrado, que culminou em finais dos anos cinquenta, para desenvolver uma determinada tecnologia, uma câmara de filmar leve, portátil e com som síncrono. (WINSTON, 2011, p. 66)

Ou seja, os avanços tecnológicos resultaram na possibilidade do uso da câmara leve e o som sincronizado, o que fez o conceito de documentário ser desenvolvido. Porém, como citamos a cima, para Brian Winston, esse avanço tecnológico permitiu um caráter de invasão da câmara na vida das pessoas, o que pode ser considerado, também, uma forma de violência. Pensamos, então, no dispositivo da câmara como um intruso. Uma característica da direção fotográfica de Jorge Bodanzky são os movimentos de câmara que fecham no rosto das pessoas comuns, ao redor das cenas ficcionais, com a intenção de registrar as feições da população local. Em vários desses momentos do filme, a imagem mostra pessoas com olhares curiosos sobre a câmara, um objeto que, possivelmente, eles nunca haviam visto.

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). *Domínios da imagem*, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

Imagem 2 – Cena da Festa do Círio de Nazaré, onde diversas pessoas são filmadas em um caráter de documentário, através da câmera na mão.



Imagem retirada do 0':23':21''' do filme *Iracema, uma transa amazônica*.

Uma das sequências que melhor representa a câmera invasora como um dispositivo da modernidade, teorizada por Winston, é a cena da manifestação religiosa do Círio de Nazaré, que é celebrada tradicionalmente em Belém desde 1793. A linguagem utilizada por Bodanzky neste trecho do filme é típica do *cinema-verdade*, na qual Iracema, como personagem ficcional, é inserida em um evento real que é registrado pela câmera na mão. As lentes de Bodanzky mostram, como a escolha da imagem acima busca representar, pessoas com olhares curiosos em relação ao aparato tecnológico utilizado pelos diretores, alguns demonstrando, inclusive, incômodo ao serem filmados. Ao longo de todo o filme diversas pessoas, em grande maioria habitantes da região amazônica, aparecem com expressões semelhantes às da cena do Círio de Nazaré, demonstrando desconforto ao observar o objeto apontado para seus rostos. Muitas dessas vezes, suas imagens são utilizadas pelo discurso fílmico para evidenciar a situação de pobreza e abandono dos cidadãos típicos da região que, enquanto o regime militar propagandeava a construção da Transamazônica como uma obra que traria riqueza ao ocupar o imenso espaço vazio da floresta, eram jogados

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

às margens da sociedade, com suas formas de vida ignoradas pelos olhos do governo que em meio a campanhas de incentivo migratório, não se voltaram para os indígenas, ribeirinhos e caboclos que ali viviam e que necessitavam de amparos por parte do Estado que os garantissem mínimos direitos frente ao processo de desenvolvimento do território amazônico.

No artigo *Imagem e suporte: fenomenologia e desconstrução*, a professora Ana Mara Serra trabalha o conceito de *les dessous*, apresentado por Jacques Derrida na conferência “*Les Dessous*” e no texto *Enlouquecer o subjétil*. Em uma tradução simplista, o conceito de *les dessous* pode ser compreendido como os *debaixos*, que, para Derrida, possibilitam o entendimento da obra como algo singular e sem possibilidades de idealização (SERRA, 2014, p. 34). Para a autora, Derrida expõe o suporte como algo primordial para se pensar as artes visuais, principalmente a pintura (SERRA, 2014, p. 26). Esses suportes, os *debaixos*, seriam os materiais básicos que possibilitam a produção da obra de arte, como o papel, a madeira, a tela e o linho. Para Ana Mara Serra, “o que está debaixo – seja o suporte da pintura, seja a folha de papel, seja a materialidade da letra sob o nome – se inscreve de algum modo e é para essas inscrições que se trata de converter o olhar” (2014, p. 26). Sobre esses suportes, Derrida expõe:

[...] se, como sugerem os “debaixos” do meu título, esta modesta conferência é inicialmente destinada a lhes prestar esta noite uma justa homenagem, é porque, a meu ver, a atividade deles, o ofício deles, o saber deles, a arte deles não são pensáveis sem uma preocupação, sem um cuidado de todos os instantes, sem uma disciplina, sem um *savoir-faire* e uma técnica, sem um amor também concedidos àquilo que, em toda obra, é inseparável do “debaixo”, deste debaixo que esquecemos, negligenciamos, deixamos em segundo plano, deste debaixo que temos por evidente, que chamamos de suporte ou de subjétil, seja sua materialidade de madeira, de pedra, de metal, de cobre, de bronze ou de papel, seja sua substância tela, tecido ou têxtil. (2012, p. 285)

Ora, se os *debaixos* são os materiais como a tela, a madeira e o papel, podemos, pensando nos elementos primordiais para as produções de uma forma mais abrangente - não apenas nos que ficam “em baixo” -, entender a

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

câmera como um dos suportes dos quais Derrida se refere. A câmera é um dos *debaixos* da produção cinematográfica, sendo no *cinema verdade* um material primordial para a compreensão do discurso fílmico. Em *Iracema, uma transa amazônica*, pensar a significação da câmera na mão - a câmera invasora -, é primordial para entender a relação que esse trabalho se propõe a fazer. Ademais, podemos ir além da questão da materialidade tecnológica e significar, também, a locação escolhida pelos diretores, assim como os figurantes que aparecem ao longo do filme - as pessoas da região, as habitantes locais -, como na cena citada acima da festa do Círio de Nazaré, como parte dos *debaixos* expostos por Jacques Derrida, sendo que eles também fazem parte do discurso cinematográfico, transmitindo diversas mensagens entre o visível e o não visível. Por tanto, partimos do conceito de Derrida e da proposta de converter os olhos para o "debaixo câmera" para propor uma análise que vai além do produto final, que evidencia a forma de produção como um discurso, pensado pelos diretores, e, a partir da leitura desconstrutora derridiana, como uma *ruína*, pois o produto fílmico também explora uma classe marginalizada, por meio da câmera e do método como ela é operada.

Ademias, no Glossário de Derrida, o termo derridiano *pharmakon* é definido como um elemento não binário, que se encontra em um meio termo entre duas oposições. Se partimos de um pensamento maniqueísta e deduzirmos a ditadura militar como algo danoso para a sociedade e para a economia brasileira, baseada em pesquisas historiográficas que apontam as consequências do regime, e a resistência artística e cultural como o oposto, a exploração feita pelo *cinema verdade*, ao se apropriar da situação do explorado, seria, então, algo que não pode ser apreendido pelas oposições binárias (SANTIAGO, 1976, p.65), que no conceito derridiano está entre a ambiguidade do remédio e/ou veneno. Sendo assim, podemos considerar que a intenção de Jorge Bodanzky de retratar a Amazônia no início dos anos 1970 foi a denúncia, o *remédio*, e, ao mesmo tempo, devido à forma como ela foi praticada, a exploração, o *veneno*.

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). *Domínios da imagem*, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

2. Conclusão

O filme *Iracema, uma transa amazônica* é, como discutimos acima, um produto político que pode ser considerado como uma produção de resistência contra a ditadura militar, no qual os diretores e idealizadores da obra buscaram denunciar a exploração social e ambiental feita pelos militares durante os anos do *milagre econômico* na região da Amazônia. Para a historiadora Maria Paula Araújo,

A resistência é sempre do mais fraco (...) quem resiste faz frente à ação de algo mais forte. A resistência tem algo de heroico em nosso imaginário, mas também traz implícita a noção de derrota: resistem aqueles que foram derrotados, resistem aqueles que sobraram. (ARAUJO, 2000, p. 124-125)

Segundo Marcos Napolitano, resistência é aquilo que reage a uma força, perturbando um quadro político de dominação (2011, p. 18). Porém, o historiador enfatiza a seguinte questão:

(...) a idealização da resistência e seu apelo puramente ético podem esvaziar a análise histórica e a compreensão das tensões políticas que informaram o movimento, sem falar no gradiente que nos ajuda a situar os atores entre o eixo da resistência e da colaboração, que muitas vezes se imbricam. (2011, p. 22)

Ou seja, Napolitano fala da importância de ter uma visão crítica em relação à resistência contra a ditadura militar principalmente porque, no contexto trabalhado por ele, houve uma apropriação de algumas questões do movimento voltada para o mercado, sobretudo o midiático. Aqui, compreendemos a obra de Jorge Bodanzky e Orlando Senna como um produto artístico e político de resistência cultural contra a ditadura militar, mas consideramos importante a análise, como fizemos no início deste trabalho, da trajetória dos cineastas e produtores, vindos de uma elite cultural e intelectual, e dos métodos utilizados na produção para que essa resistência não seja vista, como apontou Maria Paula Araújo, como um ato heroico, levantando uma

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

sensação de binarismo, que pode prejudicar a compreensão sobre os conflitos históricos - principalmente sociais - do período estudado.

Portanto, este trabalho buscou, a partir da leitura desconstrutora proposta por Jacques Derrida, encontrar a *ruína* da obra de Bodanzky e Senna para problematizar o caráter heroico das resistências culturais atuantes durante os anos do regime militar brasileiro. Considerando que a câmera na mão do *cinema verdade* é uma forma de violência, pela natureza de invasão na vida de pessoas que, no caso de *Iracema*, não tinham familiaridade nenhuma com o objeto, podemos afirmar que a intenção de denunciar as propagandas mentirosas da ditadura, através de uma narrativa ficcional, misturada com aspectos de documentário, faz com que *Iracema, uma transa amazônica* seja como um *pharmakon* derridiano, que pode ser considerado o *remédio* para a região e seus habitantes, mas, também, pode ser um *veneno*, porque faz uma apropriação da dor dessas pessoas para construir a sua grande história. *Iracema* hoje é considerada uma obra-prima do cinema brasileiro, referência para filmes em formatos de documentário-ficcional e, também, pode ser visto como um objeto para estudos historiográficos sobre o período da década de 1970. Por meio da problematização do método de produção, acreditamos contribuir para que a análise histórica sobre as resistências, sobre os produtos artísticos e sobre a história social do período da ditadura seja menos vazia de contestações sobre os conflitos sociais e assim contribuir para uma historiografia questionadora e, sobretudo, política.

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

Referências

ALENCAR, José de. **Iracema**. In ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959a, vol. III.

ARAUJO, Maria Paula. **A utopia fragmentada**. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2000.

CASADEI, Eliza Bachega; VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. *Escritura e desconstrução da imagem e do som no cinema: uma análise de O Inferno de Henri-Georges Clouzot*. In: **Rumores**. Edição 12, ano 6, n. 2. Julho-dezembro 2012.

CYSNE, Rubens Penha. A economia brasileira no período militar. In: SOARES, Gláucio e D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs). **21 anos de regime militar: balanços e perspectivas**. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

COIMBRA, Marcos da Silva; Coutinho, Eduardo de Faria. Do livro ao filme: uma trajetória de *Iracema*. In: **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 89-101, jan./jul. 2009.

DERRIDA, Jacques. "Entretien: le cinéma et ses fantômes". In: **Cahiers du Cinema**. Paris, abril, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Le monolinguisme de l'autre**. Paris: Galilée. 1996.

Derrida, Jacques. **Passions**. Paris: Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício*. In: **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Org.: G. Michaud; J. Masó; J. Bassas. Trad.: Marcelo J. Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, p. 279-295. 2012.

HOBBSAWN, Eric. Entrevista concedida a Nicolau Sevcenko para o jornal **Folha de São Paulo**, 04/06/1988.

MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky, O Homem como a Câmera**. Coleção Aplauso. Imprensa Oficial: São Paulo, 2007.

MENEZES, Fernando Dominience. **Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do "Brasil Grande"**. Dissertação (Mestrado), Brasília: PPGHIS-UnB, 2007.

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

MICHELSON, Annete. **Kino-eye the writings of Dziga Vertov**. Trad. Kevin O'Brien, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. Tese de livre-docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP). 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro: 1964-1985**. Editora Atual: São Paulo, 1998.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70**. Coleção Cinema. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1983.

REBELO, Darino Castro. **Transamazônica: integração em marcha**. Ministério dos Transportes. Rio de Janeiro, 1973.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SANTIAGO, Silvano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: F. Alves. 1976.

SCHNEIDER, Nina. Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada. In: **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 333-345, maio-ago. 2017.

SERRA, Ana Mara. **Imagem e suporte: fenomenologia e desconstrução**. In: Ekstasis. Vol. 3, n. 1, 2014.

SOUZA, César Martins de. A morte é fácil na Amazônia[?]: debates sobre epidemias e políticas públicas na construção da rodovia Transamazônica. In: **Anais do 1º Seminário de Sociologia da Saúde e Ecologia Humana**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 14 a 16 de setembro de 2010.

SOUZA, César Martins de. Ditadura, grandes projetos e colonização do cotidiano da Transamazônica. IN: **Revista Contemporânea – Dossiê 1964-2014: 50 anos depois, a cultura autoritária em questão**. Ano 4, nº 5. 2014, vol. 1. ISSN: 2236-4846.

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. Para além das fronteiras discursivas: uma análise desconstrutora de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 66-85, jan./jun. 2019.

VERIANO, Pedro. O Cinema Amazônico de Bodanzky. In: **Caderno de Cinema Belém-Pará**. Dezembro de 1986.

WINSTON, Brian. A tradição da vítima no documentário griersoniano. In: PENAFRIA, Manuela (org.). **Tradição e reflexões**: contributos para a teoria e a estética do documentário. Livros LabCom, 2011.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. In: **Revista Devires**, Belo Horizonte, V.2, N.1, p.70-85, jan-dez. 2004.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo, Paz e Terra. 2005.

Filmografia

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Produção: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Roteiro: Orlando Senna. Docudrama (95 min), Stop filmes, 1974. Longa-metragem, sonoro, Ficção Documental, 16 mm, COR, 2.470 m, 24q, 1:1'37.