Cinema na quarentena: Iracema – uma transa amazônica

Por Roberto Noritomi*

Comentário sobre o filme de Jorge Bodanszky e Orlando Senna.

O filme *Iracema: uma transa amazônica* tem ainda muito a dizer para os dias que correm. Mais do que sua ácida ironia, tão conveniente para cortar o cinismo raso vigente, o filme que Jorge Bodanszky e Orlando Senna fizeram em 1974 guarda uma radicalidade estético-política que mantém o frescor. Produzido dentro do contexto do "milagre brasileiro" e da implantação do Plano de Integração Nacional do governo Médici, *Iracema* surgiu como um gesto de desvelamento daquilo que ocorria nos "bastidores" da construção da Rodovia Transamazônica.

Com um enredo simples e fluido, tecido em torno das desventuras da índia prostituída Iracema (Edna de Cássia) com o caminhoneiro malandro Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio), o filme repõe criticamente, às margens da rodovia-símbolo do regime, o mito alencariano do encontro entre a natureza americana e a civilização europeia. Ao contrário da epopeia romântica, o que se tem é a narração de uma queda: a de Iracema e de todo seu povo.

O fio de ficção foi apenas o pretexto para que se desentranhasse, pela lente documentarista de Bodanzky, o cenário de devastação ambiental e social que a Amazônia sofria e do qual não se tinha testemunho. A denúncia foi fundamental por si só e estava nas preocupações imediatas dos diretores e produtores. Mas ao fazê-la, Bodanzky e Senna, cineastas de extração sofisticada e imantados pelo engajamento, trouxeram muito mais à tona. Sob sua aparente singeleza e precariedade, *Iracema* oferece um novelo de questões complexas, estética e politicamente, que não se circunscrevem àquele momento.

Antes de tudo, *Iracema* é uma obra indômita, que não se acomoda numa fatura confortável e de identificação clara. Documentário com eixo fabular, ou o contrário, a questão não se desata fácil. O que é central é o fato de que a linha de condução se sustém tão somente em uma montagem elíptica e crispada de elementos sonoros e visuais adversativos. Não há externalidades. Nenhuma voz *over*, única e soberana, narra e organiza o sentido. Não são citados dados estatísticos, históricos ou indicações espaciais precisas.

Tudo se arma exclusivamente em torno da heterogeneidade fotográfica das imagens captadas pela câmara manual de Bodanzky. O que se tem de segurança narrativa são apenas os personagens. São esses registros visuais, discrepantes e descontínuos, que se sucedem: lentos travellings por um bucólico igarapé; movimentos erráticos da câmera em meio ao mercado e à procissão do Círio de Nazaré; flagrantes de boates de prostituição; interpelações e deboches improvisados de Tião/Pereio com a população local; cenas dramáticas; planos isolados de queimadas etc.

A banda sonora é igualmente prolixa e discrepante: desfilam locuções radiofônicas; falas institucionais; sucessos musicais

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

bregas e ufanistas; diálogos espontâneos e casuais etc. São duas instâncias, a sonora e a imagética, de semelhante heterogeneidade que se justapõem. E é no modo como a montagem articula o descompasso e a crispação entre uma e outra que repousa o aspecto fundamental da obra. É no desencontro que se estrutura a rede de sentidos de *Iracema*. A retórica oficial grandiloquente, reverberada nas canções e na fala zombeteira de Tião Brasil Grande, inevitavelmente se desmoraliza ao ser rebatida pelas imagens que escapam ao seu ordenamento. A tensão instaurada conduz a atenção.

Essa tensão é sublinhada no modo como o filme (cineasta e equipe) estabelece sua relação com a encenação, a realidade bruta das locações e, principalmente, os participantes de cena (atores profissionais e amadores, moradores etc). A delimitação tranquila entre o que se filma e quem filma, entre quem atua ou não, se dilui. A câmera transita tão livre entre a encenação e o documental que chega a fundi-los. A encenação em si é convertida num dado bruto da realidade e vice-versa.

Isso só foi possível por causa da singular colaboração entre Bodanzky e Pereio. Os dois, um atrás e o outro à frente da câmara, costuram essa intersecção inédita. O resultado é *Iracema*, isto é, o registro fílmico do efetivo e real "encontro" entre cineasta, atores (reconhecidos ou não como tais) e moradores locais, no ano de 1974, em Belém e nas imediações da Transamazônica. O filme e seus realizadores estão nessa região fronteiriça, conflituosa e violenta, e documentam duas intervenções: a militar e econômica da ditadura e a de artistas em ato de resistência estética e política.

O feito de *Iracema*, no entanto, segue adiante. Ele permite construir interlocuções muito profícuas com seu entorno cinematográfico e cultural mais amplo. Essa é uma característica importante de vários filmes engendrados naquele contexto em que o embate político e cultural impregnava as produções artísticas. No caso do cinema, as clivagens e apropriações eram particularmente intensas.

Logo de início, há uma pista ambígua importante. O subtítulo de duplo sentido erótico ("uma transa amazônica") estampado em seu cartaz promocional remete o filme às típicas produções da pornochanchada, o que ele efetivamente não é. Mas ao flertar ironicamente com esse gênero rebaixado muito em voga à época, Bodanzky abria fogo em duas frentes.

De um lado, isso permitiria que *Iracema* alcançasse o público maior dos grandes centros urbanos (era comum os distribuidores acrescentarem algum apelo sexual ao título para chamara a atenção) e a denúncia poderia ganhar popularidade (o que a censura impediu). De outro, a opção paródica chanchadesca com a personagem literária colocou o filme em oposição explícita à política cultural perpetrada pela ditadura, qual seja, a da idealização indígena e do enaltecimento de figuras históricas ou literárias do país. Essa estratégia, seguida por outros cineastas, de alguma maneira realizava o esforço cinemanovista nos anos 1970, que era o de fazer um cinema político e de gosto popular.

Em outra linha de interlocução, ao trazer à tela a situação deplorável das populações indígenas, Bodanzky não apenas questionou o modelo de desenvolvimento do Estado ditatorial, mas franqueou a porta para se repensar as construções alegóricas sobre a chamada identidade nacional, que tiveram no índio e na natureza seus ícones.

A visão tropicalista, com toda sua carnavalização do indígena, transposta em filmes como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade/69) e *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos/71) passa por uma atualização. O inédito realismo documental das imagens de Bodanzky/Senna confrontava as fantasias e registros indigenistas idílicos, até então propagados pela literatura e pelo cinema. Esse índio real não se localiza nas profundezas da floresta, virginal e altivo.

Ele agora está localizado na periferia urbana, submetido à exploração e à pobreza, como representado na figura da índia prostituída, vestindo shorts com propaganda da Coca Cola e ansiando por chegar a São Paulo. Iracema e o Guarani revelam-se uma farsa. Nenhuma fonte da brasilidade é mais possível naqueles termos. É um horizonte simbólico que se desfaz ante a luz da crua realidade.

Na mesma toada, outro fenômeno que é reposto criticamente pelo filme é o da religiosidade popular. Esse sempre foi um aspecto social caro ao Cinema Novo em suas origens. Invariavelmente ele aparecia como uma manifestação espontânea e

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

arraigada na qual se ancoravam uma débil resistência arcaica e, principalmente, um estado de alienação que emperrava o salto revolucionário. *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Deus e o Diabo* (Glauber Rocha, 1964) entre outros, foram notáveis nessa caracterização e conferiram um lugar especial, diegético e formal, ao lamento e às preces de séquitos imensos de devotos e beatos.

Em *Iracema*, a religiosidade permanece como uma expressão popular intensa, arrastando grandes multidões, entretanto, ela não surge mais como uma manifestação em sua plena espontaneidade primal. A sequência da procissão do Círio de Nazaré indica bem esse ponto. Ela não deixa de reconhecer visualmente o arrebatamento das pessoas, como num transe coletivo, mas o acento está no protagonismo do aparato de ordenamento policial, que zela inclusive pelo controle cronométrico do percurso.

Aqui a montagem som-imagem é primorosa: enquanto a câmera se desloca rente aos rostos dos devotos em plena entrega, o que se ouve, em voz *over*, é a fala do comandante de policiamento e, principalmente, de uma autoridade eclesiástica associando os feitos extraordinários da santa ao "esforço de integração nacional" e de "aproveitamento das riquezas naturais". O popular é suplantado pelo institucional.

O "acerto de contas" não seria suficiente se não incluísse o Cinema Marginal paulista, no qual Bodanzky, depois da passagem pela escola alemã de Alexander Kluge, calibrou seu olhar e sua câmera inquieta e sem filtros. Talvez esteja aí seu maior débito. *Iracema* de fato é marcado por um senso de urgência; por uma narrativa livre e elíptica; pelo deboche e pela avacalhação; pelos cortes descontínuos e movimentos bruscos; pelo improviso. Além disso, há a boçalidade e a frivolidade que aproximam Tião Brasil Grande do Bandido da Luz Vermelha (R. Sganzerla) e o distanciam do Gaúcho de *Os fuzis* (R. Guerra). Coincidência ou não, Pereio havia atuado no filme de Guerra, em que Átila Iório interpretara o personagem do motorista Gaúcho.

Por fim, é válido atentar para a nota de desolação que pontua o filme. Como se sabe certa esperança ou utopia social incensara o Cinema Novo e outros tantos cineastas por um longo tempo, mesmo que sob a revisão pós-64. *Iracema* caminha em outra direção, porque a câmera de Bodanzky parece não ter outra opção frente à barbárie imperante. O incêndio, a mata derrubada, as boates sujas e escuras, os acampamentos rudimentares, o lixo e o grotesco estão lá preenchendo as cenas. Não há exasperação, mas também não há qualquer esperança.

Aquela falta de consolo utópico, que permeou boa parte dos filmes marginais, na virada dos 1960, se faz presente. A estrada, que o *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969) e *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971) já haviam enterrado como quimera progressista, retorna agora como vetor regressivo. Na cena derradeira, na frente de um casebre à beira da Transamazônica, uma Iracema decaída, humilhada e abandonada grita impropérios contra Tião e, ao invés de estar irada, ela ri, como se risse da própria situação encenada. Iracema atravessa a estrada e sai do campo visual pela direita, enquanto o plano mantém o caminhão se distanciando até que ele desapareça coberto pela poeira densa. Resta a apatia de um lugar perdido naquele projeto de "Brasil grande".

Bodanzky subiu até a Amazônia para mostrar o avesso da política ufanista ditatorial. Tudo o que filmou, do plano mais irrisório e casual ao mais significativo e emblemático, deve ser considerado. Nada é sobressalente ou perdido. *Iracema* é um chamado à realidade e ao enfrentamento.

***Roberto Noritomi** é doutor em sociologia da cultura pela USP.

Referência

Iracema: uma transa amazônica
(https://www.youtube.com/watch?v=CQM9kaD00eQ)
Brasil, 1974, 90 minutos
Direção: Jorge Bodanszky e Orlando Senna

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

Argumento: Jorge Bodanszky e Hermano Penna
Roteiro: Orlando Senna
Elenco: Paulo César Peréio, Edna de Cássia, Conceição Senna.

A Terra é Redonda

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.