

IRACEMA NA TRANSA AMAZÔNICA: ENCONTROS E DESENCONTROS

Claudio Aurélio Leal Dias Filho
Mestrando (PPGECCO/UFMT)

Professor Doutor Mário Cezar Silva Leite
Co-autor e Orientador: (PPGECCO/UFMT)

Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar como a ocupação da Amazônia na década de 70 foi retratada no filme *Iracema Uma Transa amazônica* de Jorge Bodansky e Orlando Senna. A análise fílmica estará relacionada a teorias culturais e análises históricas do período da ditadura militar que possibilitará debater sobre as representações da identidade cultural e os conflitos ocorridos dentro desse processo que marcou a história recente do Brasil. O filme é tratado como um documento histórico enquanto elemento de produção e reprodução de determinados valores e atitudes vigentes na sociedade.

Palavras chaves: Cinema, Transamazônica, Hibridismo

Abstract

This work aims to analyze how the occupation of the Amazon in the 70's was portrayed in the movie *Iracema Uma Transa Amazônica* of Jorge Bodansky and Orlando Senna. The filmic analysis will be related to cultural theory and historical analyzes of the period of military dictatorship that will discuss about the representations of cultural identity and the conflicts that have occurred within this process that marked the recent history of Brazil. The film is treated as a historical document as part of production and reproduction of certain values and attitudes prevailing in society.

Amazônia região de encontros e desencontros

Este texto tem por objetivo analisar o filme “Iracema - Uma Transa Amazônica”, a partir do contexto sócio-histórico em que foi produzido e das representações dos processos de conflitos culturais retratados na película. Os pontos e contrapontos que o filme traz para o debate possibilitam um melhor entendimento da cultura vigente no período em que foi produzido.

A Amazônia é vista como uma área internacionalmente estratégica, além de carregar a mística e romantizada visão de uma terra selvagem onde ainda existem índios, que não tem contato com o mundo externo à floresta. Ao mesmo tempo em que a região abriga uma imensa floresta, passa também, por crescimento de grandes polos populacionais e de projetos de ocupação. Os processos de encontros e confrontos culturais foram e são frequentes na história da Amazônia. O Plano de Integração Nacional da Amazônia, iniciado no final da década de 60 do século XX, deixou fortes marcas em toda região inclusive na culturalmente. Nesse período a busca pelo discurso da modernização acentuou o conflito entre o tradicional e o moderno.

Ao fazermos uma análise fílmica é importante situar no tempo e espaço em que a obra foi produzida colaborando na significação do filme e na sua construção de sentidos que são importantes para a análise, pois o filme segundo VANOYE (1994:54,55)

[...] é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão e a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes.

A busca de compreensão do filme em sua plenitude passa pelo entendimento do contexto de sua produção e o inverso também pode ser averiguado dentro desse trabalho, pois o entendimento do filme pode possibilitar a entrada no universo sócio histórico onde o filme fora produzido. Conforme VANOYE (1994:54,55)

Em um filme qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é *encenada*. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo”, etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista..

Ao vermos o filme “Iracema uma Transa Amazônica”, mergulhamos em um universo próprio, que passa de uma Amazônia profunda quase isolada, até chegar no processo de transformação acelerada pela construção de estradas, no caso do filme analisado a Transamazônica, que é o cenário principal da película. A produção de Iracema uma Transa Amazônica, está situada durante o período de 1969 a 1974 da ditadura militar brasileira, tendo como ‘presidente” o General Garrastazu Médici. Naquele momento o governo apresenta forte destaque ao projeto de integração nacional e a construção da transamazônica como sua obra maior .

O historiador francês, Serge Gruzinski se refere a Amazônia como (GRUZINSKI, 1999, p. 30): “A imensa floresta é um dos reservatórios onde há muito tempo se alimenta nossa sede de exotismo e de pureza”. A região carrega a visão mística e romantizada de uma “terra selvagem”, onde ainda existem índios que não tem contato com o mundo externo à floresta. A visão idílica de eldorado permeou a imaginação dos Europeus que por ali chegaram no século XVI, denominando a região a partir do mito que traziam da Europa; mito este que consistia na existência de um grupo de mulheres guerreiras montadas a cavalo chamadas de amazonas que viveriam na floresta. As histórias sobre essa visão mítica se proliferaram rapidamente pelos mais variados homens que aqui chegaram. Segundo HOLANDA: (2000, P37) “Outras tropas exploraram sucessivamente a região, e posto que nunca tivessem encontrado as mulheres sem homens, atribuíram, contudo, a uma península e a um extenso território contíguo o nome que estes ainda hoje preservam.”

Esta região foi chamada de Amazônia e por características geofísicas comuns abrange vários países: Peru, Venezuela, Colômbia, Bolívia, contudo estando a maior parte da floresta localizada em território brasileiro. A Amazônia brasileira passou pela formação de pelo menos três ciclos econômicos de devassamento e expansão capitalista antes de chegar ao ciclo de colonização, dos anos 60 e 70, durante a ditadura militar. (Cardoso e Muller, 1977 pag.17 e 18)

O 1º ciclo foi da entrada na floresta tropical a busca pelas drogas do sertão para atender a demanda da colônia, ocorrendo de forma mais extrativa.

O 2º ciclo é o da borracha. A seringueira, árvore nativa da região, era a principal matéria prima para atender as demandas da indústria da então nascente indústria automobilística no final do século XIX.

3º ciclo é formado pelas frentes pioneiras agropecuária e mineral, durante os anos 20 e 30 do século XX .

Todos esses ciclos trabalham dentro de uma lógica colonial, na qual a região amazônica é vista como uma fonte de matéria prima, a região passa a ser uma área internacionalmente estratégica e por isso cobiçada por outros países. Todos esses processos de ocupação da Amazônia geraram fortes confrontos sócio culturais contribuindo para formação de uma região de cultura híbrida e diversificada. No final dos anos 60, iniciou-se um novo ciclo de colonização amazônico, com a chamada Operação Amazônia nos anos 60 e, o Plano de Integração Nacional (PIN) em 1970, tratado no filme Iracema uma Transa Amazônica, acelerando de forma brusca as mudanças, tanto na paisagem natural, como humana. A análise a partir da literatura pesquisada trará vários aspectos que motivaram e estavam dentro da conjuntura histórica do programa sem apontar um fator que sobreponha ou seja determinante, mas pontuando que não foi um fator apenas que levou a ditadura no período Médici a implementar o projeto colonizador e sim uma série de aspectos sociais, políticos, econômicos, militares :

1 Social

No contexto social, o plano visava trazer trabalhadores de outras regiões do país (Nordeste e Sul) para amenizar as tensões por terra. Evitando assim maiores conflitos no nordeste ou um êxodo para as grandes cidades principalmente do sudeste, o que poderia agravar problemas sociais e tensões existentes nos centros urbanos. A intenção do governo era manter esses trabalhadores em áreas rurais. O lema era ocupar uma “Terra sem gente com gente sem terra”. Para a estabilidade da ditadura foi necessário apontar um novo eldorado, criando esperanças e reativando o mito fundante do país, do bandeirante que vence as dificuldades com trabalho. E este eldorado de novo estava no Oeste do Brasil, amenizando as tensões por “terra, trabalho e pão” e ao mesmo tempo mantendo a estrutura política e econômica que dava sustentação a ditadura.

2 Militar

O projeto passava por uma doutrina militar de segurança nacional. O lema era “integrar para não entregar”, ocupando uma área tida como desocupada, que deveria ser incorporada ao país. Visando assim um projeto militar de soberania nacional frente a

uma possível invasão internacional e, também, para evitar surpresas internas como a conhecida guerrilha do Araguaia. A área passou a ser considerada de segurança nacional e essa preocupação está presente nas diretrizes do PIN.

A militarização do projeto está situada no contexto internacional da guerra fria onde acentuava a disputa geopolítica entre EUA e URSS, além dos militares terem uma forte perspectiva nacionalista. Essa perspectiva militar e geopolítica pode até, em determinados momentos, ter sido apenas uma retórica para justificar a política de incentivos que beneficiou principalmente aos empresários, mas dentro das forças armadas essa era uma preocupação existente e que repercutia em setores da sociedade.

3 Político

No plano político, o PIN está integrado a um projeto de construção de uma imagem positiva da ditadura. As grandes obras executadas na Amazônia eram símbolos da grandeza do país que contrapunha a insígnia dos opositores: “sem democracia não há desenvolvimento”, difundida até o AI5 onde foram proibidas as manifestações contrárias a ditadura. A propaganda de um “Brasil grande” passava pela conquista da copa do mundo de futebol em 1970, o milagre econômico e a construção de grandes obras, com especial destaque para a Transamazônica, que passa a ser usada como uma espécie de símbolo político pelo governo do general Médici. Segundo Ianni (1979,p. 53):

“Numa época em que a ditadura não permitia qualquer debate político mais livre, em que a censura dos meios de comunicação era geral, em que as classes operárias da cidade campo eram exploradas e reprimidas, econômica e politicamente, a transamazônica foi utilizada como um símbolo da ‘grandeza nacional’ de ‘pátria grande’, da ‘potencia emergente’

A estrada era tida como “uma copa do mundo com rodas” e atendia, além de demandas materiais econômicas, demandas simbólicas construindo todo um imaginário político social que dava sustentação ao governo Médici. Criando um cenário propício para a forte repressão dos opositores. As críticas que escapavam do controle do governo e chegavam ao público não encontravam forte ressonância, pois o governo pós 70, conseguiu instaurar no país um clima de ufanismo sustentado não só pelo desempenho econômico, mas também, com capitalização política do campeonato de futebol de 1970. O PIN então tem um principio mais que econômico e objetivo, faz parte também de um

projeto de subjetividade que o governo soube trabalhar nos meios de comunicação, principalmente na publicidade. Segundo Skimore (1998,p. 191)

[...] a abertura de transamazônica tinha um grande valor simbólico. Cortar a floresta espessa e construir uma estrada pioneira seduzia aqueles muitos brasileiros cuja a visão romântica da Amazônia era bem parecida com a dos norte-americanos e europeus acidentais.

Criou-se no país um clima favorável a construção da estrada como uma necessidade emergencial que se transformou no símbolo da grandiosidade do Brasil. Projeto que chega a ser comparado pelo ministro da Economia, Delfin Neto, com a chegada dos portugueses ao Brasil.

4 Econômico

O cenário econômico em que o Brasil vivia na década de 70 era internacionalmente favorável a uma política desenvolvimentista. Com o governo economizando em despesas públicas, principalmente com o arroxo salarial desde 1964 e o cenário internacional favorável ao crescimento econômico, Médici através do Ministro Delfim Neto, implementa uma política chamada de desenvolvimentista e estimula o crescimento da economia e expansão capitalista.

A partir da expressão “milagre econômico” atribuída ao crescimento do Japão e Alemanha pós-segunda guerra, cunha-se a expressão “milagre brasileiro” para referir-se ao período de 1968 a 1973, termo que passa a fazer parte da propaganda do governo e será usado como sustentação política do governo Médici. O governo passa a pegar dinheiro no exterior para financiar grandes obras como hidrelétricas, pontes (Rio Niterói), políticas habitacionais e estradas. Esse cenário somado uma forte política de comunicação do governo gera um clima de exaltação do país conforme Gaspari: (2004,p 169)

“Falava-se de um “Brasil Grande”, “Brasil Potência” Distribuía-se adesivos com a inscrição “Brasil, ame-o ou deixe-o” País, futebol, Copa, seleção e governo misturavam-se num grande Carnaval de junho. Vivia-se um ciclo de crescimento inédito na história nacional. Desde 1968 a economia mostrara-se não só revigorada, mas também reorientada. O ano de 1969 fechara sem deixar margem a dúvidas: 9,5% de crescimento do Produto Interno Bruto.... Os números do primeiro semestre de 1970 indicavam que a prosperidade prosseguiria (fechou o ano com um crescimento de 10,4%). O Brasil tornara-se a décima economia do mundo, oitava do Ocidente, primeira do hemisfério sul.

Houve nesse período uma maior entrada de capitais estrangeiros no país, mas esse dinheiro parava nas mãos das grandes empresas, em especial as empreiteiras responsáveis pelas obras públicas, que geram empregos durante a realização das obras, mas logo terminavam, os trabalhadores voltavam a ficar desempregados. Tomando-se grande beneficiado a empreiteira sobre esse assunto diz Ianni (1970, p 54) “*A transamazônica ...transforma-se em base de grandes negócios para as empresas empreiteiras ... chegou-se a imaginar que a ideia de construir a transamazônica pode se ter saído delas*” funcionando como uma transferência de renda pública para empresas privadas.

Com essa política economia, o governo atendia a demanda das empresas privadas por obras, ao mesmo tempo gerava uma expectativa na população desempregada com os empregos que gerados, mesmo que temporariamente e com a promessa de terras para os sem terra. Gerando números econômicos grandiosos, mas que logo se demonstrariam ilusórios desmoronando com a crise de petróleo, inflação crescente e arrocho salarial.

5. Cultural

Na bibliografia estuda não foi encontrado diretamente um motivo cultural como motivador do programa de colonização e de construção da transamazônica, mas ao analisarmos os textos do período e os objetivos do mesmo, percebemos a concepção cultural se manifestando. Um dos lemas usado pelo governo de trazer “gente sem terra para uma terra sem gente” passando a ideia que a Amazônia não era habitada, pois a população que ali estava era praticamente desconsiderada. Só o projeto da construção da transamazônica afetou diretamente 29 etnias indígenas existentes no trajeto por onde passou a estrada. Esse levantamento foi feito pela Funai e é relatado pelo jornalista Ricardo Gontijo (MORAIS; GONTIJO;CAMPOS,1970 p 69). A concepção evolucionista de progresso econômico passava também por uma concepção cultural de integrar aquela população ao Brasil com o lema “integrar para não entregar”, não por acaso o PIN também é um projeto de colonização da Amazônia e acompanhado pelo recém fundado Incra (Instituto de Colonização da Amazônia). A concepção que se instala de colonização vai além da econômica fundamentada objetivamente, pois passa também por uma colonização cultural da região que, se por um lado resistem à cultura

“estrangeira”, por outro a absorve resultando em processos de mestiçagens e hibridações.

Iracema

O filme, *Iracema - Uma Transa Amazônica*, tem como tema central o processo de ocupação que Amazônia passava nos anos 70. O roteiro mescla ficção com depoimentos de populares que estavam vivendo aquele momento histórico. A película foi produzida ainda durante o processo ao qual se referia, utilizando como cenário a própria região, o que a torna um documento áudio visual daquele período. Os encontros que o filme mostra entre moradores da Amazônia e sulistas não ocorreram entre populações sem mestiçagens anteriores. A mistura faz parte das sociedades que vivem na Amazônia como uma característica dos processos culturais existentes em todas as sociedades humanas, afinal, não é possível a sobrevivência de uma sociedade sem interação e trocas com outros seja em menor ou maior escala. Para Gruzinski (1999, p.30):

A ciência fez pouco caso das mudanças históricas e pré-históricas que as populações amazônicas conheceram, minimizando suas capacidades de inovação e subestimando o impacto das circulações em grande escala que animavam a floresta[...]

A partir da construção desse mito da Amazônia selvagem e isolada afirma Gruzinski (1999, p32):

Escritores, poetas, cineastas não pararam de explorar esses clichês para transformá-los em sonhos destinados a um público cada vez mais ávido de mundos primitivos e perenidade; Hollywood e os meios de comunicação, exibindo um humanismo de circunstância, se substituíram a eles com o sucesso que se conhece.

No filme *Iracema - Uma Transa Amazônica* temos o oposto a esses clichês, nos quais os roteiristas e o diretor optaram por mostrar uma história em que os conflitos e a quebra dos idealismos sobre a Amazônia estão presentes numa área permeada pela miscigenação e hibridismo que transita entre o arcaico e o moderno. Processos de miscigenação da Amazônia entre as populações ameríndias e européias ocorrem desde o final do século XVI, em experiências que marcaram profundamente o modo de viver da região. No entanto essa colonização não ocorre por inteiro e o processo de miscigenação nunca está concluído, *“é inegável que zonas cada vez mais extensas*

sofrem uma série de influências, penetrações que repercutem até o mais profundo da floresta” (GRUZINSKI, 1999 p. 34).

Esse processo de mestiçagem e hibridação *“tornou uma realidade cotidiana, visível nas ruas e nas telas de cinema e televisão. Multiforme e onipresente ele associa criaturas e formas que, a priori, nada deveria aproximar.”* (GRUZINSKI, 1999 p.43). Não é um fenômeno isolado fazendo parte da transição de um mundo moderno para um universo pós-moderno. Coube a antropologia a partir do rompimento com as teorias evolucionistas apontar que *“as culturas podem se misturar quase sem limites e não apenas se desenvolver, mas igualmente se perpetuar”* (GRUZINSKI, 1999 p.44,45)

O enredo do filme se desenvolve a partir do encontro entre uma nortista cabocla recém saída das áreas ribeirinhas, com um branco sulista, que está no norte em busca de dinheiro. Este é o motivo gerador dos conflitos e da história que transcorre pela rodovia Transamazônica O filme é um marco na história do cinema brasileiro, pois se propõe a criar um gênero “documentário-ficção” ou docdrama, onde o hibridismo de linguagem se funde entre o roteiro fechado de uma ficção e as falas abertas e imprevisíveis de um documentário misturando atores profissionais com não profissionais e esses a população, que é muitas vezes entrevistada ou provocada por um debate sobre sua realidade social. Ficando o questionamento para o espectador de onde começa e termina a ficção. A indefinição do gênero que o filme propõe, contribuiu e está presente no fazer cinematográfico contemporâneo. Soma-se a esse fator a formação da sua equipe onde na produção há uma mistura e parceria entre Brasil e Alemanha.

No início do filme com a tela preta ouvimos o som de um motor que vai ficando mais forte, mas quando aparece a primeira imagem, nos deparamos com um cenário da floresta amazônica e um rio, sem o menor sinal de industrialização, causando um contraste entre o som e a imagem. Esse recurso causa um estranhamento no espectador, onde o moderno e o “selvagem” se encontram, envolvendo os sentidos da audição e da visão. Nesse momento do filme a cor verde prevalece nas imagens, mas sempre contrastando com o som que passa a ser acrescido de um rádio que traz notícias externas . Na sequência aparece o barco que estava até então implícito no som do motor e fazia o traveling fluvial e cumprindo a sua função prática, levando moradores ribeirinhos, incluindo a personagem Iracema, para algum lugar ainda desconhecido. O rádio é elemento simbólico que representa a informação e é um indicio de que aquela

população não é tão isolada como alguns poderiam supor. Estranhamento que remete ao que Gruzinski (1999, p24) relata no livro, *O Pensamento Mestiço*, que quando chega em um vilarejo de Algodal as margens do Amazonas e percebe que “ *o ar idílico não passava de um engodo*” e que nas noites a vila estava conectada as mesmas atrações midiáticas globais dos grandes centros urbanos. Em Iracema o rádio constitui uma rede de informações que chega nos lugares mais distantes trazendo notícias do mundo longínquo, mas também dos arredores mais próximos e de familiares servindo como uma espécie de garoto de recado, aproximando as pessoas. O barco leva produtos do extrativismo da floresta aos atravessadores que pagam pela mercadoria recebida com produtos industrializados como a aguardente. Elementos que demonstram que aquela população tem algum acesso a bens de consumo não produzidos ali e interagem com os mesmos, utilizando-os de acordo com suas necessidades. Aquela comunidade claramente não é o estereótipo do indígena, mas também não é uma população incorporada à modernidade. Elementos urbanos se misturam ao dia a dia deles, práticas indígenas também se fazem presentes já diluídas as misturas anteriores inclusive com a dos antigos colonizadores tornando-se difícil a identificação de onde começa e termina um elemento ou outro. Fator perceptível na língua falada que apesar do sotaque e de vocabulário próprio é de origem europeia. Para essa miscigenação cultural e o limite entre uma identidade e outra foi criado na linguagem um termo - o caboclo - que não é nem índio nem branco. Para essa população o rádio é seu mensageiro e o som do motor é uma constante nas suas travessias, o rio passa a ser estrada para seus barcos, esses elementos possibilitam os fluxos com outros mundos.

O filme mostra a chegada de Iracema em Belém. A fotografia da película passa da presença constante do verde da floresta, para o cinza da cidade. Para Gruzinski Belém é uma ambiguidade: “*Com seus dois milhões de habitantes, Belém a capital da Amazônia ocidental, é uma mistura de cidade colonial ... e de modernidade caótica cercada de favelas.*”. (GRUZINSKI, 1999 p.25) Iracema, quando chega a Belém, se deslumbra com a modernidade e tecnologia disponíveis na cidade deixando se levar a deriva das novidades, produzindo um efeito de encantamento é nesse encontro com o novo, que Canclini atribui um processo de duas vias onde a (CANCLINI, 2003, p XXII): “ *hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar - se dos benefícios da modernidade*” a cidade significa novas oportunidades, tanto econômicas como sociais, mas o filme não é tão claro sobre o motivo de Iracema

permanecer em Belém. Ela chega à cidade no dia da maior festa popular e religiosa da região que é o Círio de Nazaré. Durante esta festa a cidade recebe uma multidão de pessoas do interior, mas ela vai ficando e se deixa levar pela novidade onde de repente, da inocência de uma menina do interior ela já aparece como uma prostituta. O limite é tênue e de certa forma imperceptível deixando perguntas em aberto, ao ser criticado pela dramaturgia o diretor e co roteirista Jorge Bodanzky responde (MATTOS, p.188):

“ eu queria fugir das explicações mais lineares, que sobrecarregassem a parte ficcional. As elipses vão progredindo junto com o filme. As passagens de tempo são mostradas de maneira descontínua porque de alguma forma é assim que as coisas acontecem.”

São essas elipses que criam os questionamentos, o que faz aquela menina em um bordel ? E como foi parar lá, se acabamos de vê-la brincando num parque de diversões? Questões que ficam abertas no filme e também nas relações sociais daquela região. É a partir dessa realidade e desses questionamentos da prostituição infantil, que se perpetua até hoje, que ocorre o encontro entre a protagonista do filme, Iracema e o antagonista, Tião Brasil Grande. Ele, um caminhoneiro sulista, com um forte discurso nacionalista e ao mesmo tempo liberal em busca de oportunidades de enriquecer. Tião segue com Iracema em viagem pela transamazônica; as cores que passam a prevalecer no filme são os tons de alaranjados das estradas de terra e do fogo das queimadas. A relação não é harmônica, mas sim conflituosa e ambígua, com provocações que se remetem a esse encontro entre o norte e o sul do país que bem ou mal sucedidos dão resultados a novas fusões. Para Canclini a (2003, p. XVIII): *“hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições”* podendo *“ajudar a dar conta de formas particulares de conflito gerada pela interculturalidade.”*

Esses processos de hibridações resultam em novas práticas culturais, que longe de serem harmônicas são muitas vezes de embates e choques. A tensão do filme começa a partir do momento que os dois seguem pela rodovia Transamazônica. As diferenças vão se intensificando, assim como o cenário de destruição da floresta, longos planos sequências (ou seqüenciais) de queimadas feitos usando agora a boleia do caminhão como traveling, cortes de árvores, disputa por terra, trabalho escravo, passa a ser o cenário de terra arrasada que o filme traz nessa terceira e última parte.

O motivo gerador do filme, segundo Bodanzky, foi fazer as denúncias (MATTOS, p.164):

A história de Tião e Iracema era um pretexto para mostrar o que estava acontecendo com a Amazônia. A propaganda oficial vendia aquilo como a chegada do progresso, a entrada do homem brasileiro através da estrada para ocupar a Amazônia antes que outros a ocupassem. Não havia uma reportagem, uma imagem sequer sobre o desastre irreversível que essa ocupação estava provocando. A estrada, o maquinário, a derrubada da floresta, tudo era visto como coisa positiva, e não como uma grande devastação. Além da questão das prostitutas, queríamos falar da morte da floresta secular, do contrabando de madeiras de lei, do conluio entre polícia e grileiros de terra, da utilização de trabalho escravo e da ideologia do “ninguém segura esse país”, mote de propaganda da ditadura.

No discurso do diretor e co-roteirista não aparece diretamente a questão cultural, a miscigenação, o encontro de mundos e conflitos culturais. No entanto, como um discurso que escapa da intenção do autor, essas questões estão colocadas durante todo o filme travando um diálogo e conflito entre culturas, extrapolando ou se relacionando com as questões econômicas e ambientais levantadas pelo filme. No filme é perceptível a desvantagem que Iracema está em relação a Tião, há, portanto, a reafirmação de elementos da teoria da aculturação no desenvolvimento do roteiro. Segundo essa teoria, que foi bastante difundida no século XX, no encontro entre duas culturas, uma por ser “mais forte” poderia sobrepor outra “mais fraca” tornando-se essa população aculturada, pois absorveria toda a cultura “dominante”, negando sua origem cultural. Nesse processo não haveria hibridação, miscigenação cultural estando fadado aos povos tidos como “primitivos” o seu extermínio cultural. Nessa perspectiva caberia a etnografia e a antropologia o registro dessas práticas culturais antes que elas fossem extintas por completo.

O discurso dos roteiristas, Orlando Senna e Jorge Bodansk, é um contra ponto ao discurso vigente no período de exaltação do país construído cuidadosamente pela Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas criada em 1968). A AERP tem uma estratégia de comunicação organizada e coordenada pela ditadura militar, afim de contrapor um discurso oposicionista e consolidar politicamente o governo. Durante o governo Médici foi valorizado o nacionalismo, a moral como um discurso que indiretamente enaltecia o governo. É a partir da criação da AERP que o governo começará a investir em propaganda. Eram produzidas campanhas para incentivar a ida de emigrantes para a Amazônia e enaltecer o projeto do governo divulgando principalmente a transamazônica como obra de maior importância. Nesse período, as campanhas também enalteciam valores morais e a pluralidade “racial” brasileira, que era vendida como miscigenada e apresentavam imagens de um negro, um branco e um

índio. O discurso oficial passava uma ideia de miscigenação a partir de estereótipos “raciais fenotípicos” que não se misturavam.

O contra ponto do filme ocorre ao ironizar o ufanismo de Tião Brasil Grande, contrastando com imagens de destruição de recursos naturais e problemas sociais. Mas também traz a impossibilidade da miscigenação em uma relação tão desigual como a de Tião Brasil Grande e Iracema. Os conflitos são presentes em vários momentos em uma relação que se dá de cima para baixo, como entre um pupilo e seu tutor.

Mas, mesmo o filme, em vários momentos apresenta uma visão crítica da forma como estava se dando os encontros e apontar para a impossibilidade da mestiçagem é perceptível em vários momentos, situações de hibridação que vai além mistura étnica racial. Quando a personagem Iracema é abandonada por Tião Brasil Grande em um bordel na beira da Transamazônica, ela está vestida com um short com estampas da Coca-Cola, o que contrasta com seus traços indígenas e pela distancia e aparente isolamento do local. Para além de um processo tradicional de mestiçagem há uma hibridação presente no enredo que se refere a essa modernidade globalizada e tecnológica. Para Canclini (2003 p.XXVII):

[...] há que dizer que o conceito de hibridação é útil em algumas pesquisas para abranger conjuntamente contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes: as fusões raciais ou étnicas denominadas mestiçagem, o sincretismo de crenças e também outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular[...]

Por abarcar além das questões étnicas, também questões referentes a “*tecnologia e processos sociais modernos e pós modernos*”, o conceito de hibridismo é mais amplo, servindo para análises culturais contemporâneas, onde estas questões estão cada vez mais presentes. Iracema - Uma Transa Amazônica produz contrastes entre o rio e a estrada, sul e o norte, o branco e o índio, o local e global, o nativo e o estrangeiro, nestes encontros se processam algumas hibridações e resistências como a tentativa de Iracema de se inserir na sociedade brasileira. Quando Tião de forma pejorativa a chama de Índia mais que depressa Iracema responde dando sequência a um diálogo :

Iracema - Eu não sou índia não.

Tião - O que tu é? Tu é branca?

Iracema - Sou.

Tião – Filha de inglês?

Iracema – De inglês não, mas de brasileiro.

Tião – (Da uma risada de deboche)

O estranhamento presente no diálogo entre Tião e Iracema, demonstra o quanto o hibridismo não ocorre de forma “harmônica” denunciando que não estamos em uma sociedade que prevalece a democracia racial e a inclusão de índios, negros e mestiços. Para STAM (FRANÇA, LOPES, 2010 p 114);

“... o hibridismo nunca foi um encontro pacífico, um parque temático livre de tensão; sempre esteve emaranhado com a violência colonial. ” existindo nesses processos várias formas de hibridismo “tais como imposição colonial ...assimilação obrigatória, a cooptação política, a paródia cultural, a exploração comercial, a apropriação ou a subversão.”

O hibridismo, para STAM “ é carregado de poder e assimetria”, onde o oprimido vive um exercício de resistência e rendição. Na literatura nacional ficou imortalizada a Iracema de Jose de Alencar onde prevalecia uma visão da mestiçagem entre brancos e índios, que apesar de dos percalços, acaba gerando um filho . Alencar cria e reafirma o mito fundante do país, na mistura entre o índio e o branco. Na Iracema de Bodansky e Senna, o relacionamento não resulta uma gestação como fruto e apresenta uma imagem mais pessimista desse encontro. No final da película, temos a imagem de uma Iracema abandonada na beira de uma estrada empoeirada e decadente. Estrada essa, que ao contrário do rio, não se funde como o encontro de dois rios e sim corta de forma violenta a floresta e o que mais se apresenta na frente dela.

Nos anos 70 do século passado, a população, que na Amazônia vivia, já era fruto de miscigenações e muitos não possuíam a identidade indígena, apesar da aparência. Questão tratada na antropologia moderna, na qual os elementos biológicos não são determinantes culturais e na sociologia, que trata as identidades como construções e recortes desses elementos que geralmente são usados para consolidar hegemonias ou resistências. Para Tião Brasil Grande, que tem seu lugar social no Sul do país, região não menos miscigenada que a norte, a identidade construída é de ser branco e brasileiro. A Amazônia é, então, uma terra selvagem onde não tem brasileiros assumindo o discurso difundido pela ditadura que era necessário os colonos para “integrar para não

entregar” aquele pedaço de terra, colonizando onde não havia brasileiros. Nesse diálogo está contido o conflito entre ser índio ou brasileiro e foi a Amazônia nos anos 70, um bom argumento para que debatêssemos sobre nossas misturas, contradições e conflitos.

Considerações

A pesquisa encontra-se ainda em desenvolvimento, mas aponta para alguns resultados parciais. A produção cinematográfica relacionada ao processo de ocupação da Amazônia pode propiciar uma reflexão sobre os processos de transformações recentes. O cinema, além de uma produção estética artística é também um documento histórico, que possibilita a análise e melhor entendimento do discurso produzido em seu tempo. Levantando questões sobre o papel desempenhado pelo cinema, enquanto elemento de produção e reprodução de determinados valores e atitudes culturalmente vigentes na sociedade.

Referências Bibliografia

CARDOSO, F. H ; MÜLLER, G. Amazônia: a expansão do capitalismo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense/Cebrap, 1977

CANCLINI, Nestor Garcia. Hibridismo Cultural: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2003.

FRANÇA, Andrea; LOPES, Denilson. Cinema, globalização interculturalidade. 1ª ed. Chapéco: Ed Argos, 2010.

GASPARI, Elio. A Ditadura Escancarada. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2004.

MORAIS, Fernando; GONTIJO, Ricardo; CAMPOS, Roberto de Oliveira. Transamazônica.1ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1970

GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. Trad.,Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

HOLANDA, Sergio Buarque. Visão do Paraíso. São Paulo: Brasiliense;Publifolha,2000.

IANNI. Octavio. Colonização e contra Reforma Agrária na Amazônia. Petrópolis :Vozes,1979.

MATTOS, Carlos Alberto. Jorge Bodanzky O homem com a câmera. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

SKDIMORE, Thomas. Brasil: De Castelo a Tancredo, 1964-1985. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Filmografia:

Iracema, uma Transa amazônica. Direção Jorge Bodansky e Orlando Senna: Stopfilms,1974. (85 min) ,cor.