



Iracema: Representações e Alegorias de  
uma Transa Brasileira

Iracema: Representations and Allegories of a  
Brazilian Screw

MEDEIROS, Carlos Gabriel Sardinha de<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, apresentando uma leitura das representações e alegorias presentes na obra. Destaca-se o contexto histórico da construção da Rodovia Transamazônica, a aproximação narrativa com a realidade – há elementos de ficção e de documentário presentes na película - e a denúncia, por parte dos cineastas, ao modo de vida da população da Amazônia que vivia à margem da estrada, tomando como referência a vida de Iracema e Tião. Analisando os elementos estéticos da produção cinematográfica brasileira, o filme é entendido como uma crítica às narrativas de formação da identidade nacional, à produção artística ligada ao nacional-popular desde a década de 1960 e, principalmente, ao papel atribuído aos indígenas no projeto de modernização da sociedade brasileira proposto pelos militares, o que justifica os anos de censura até seu lançamento em 1981.

**Palavras-chave:** Rodovia Transamazônica; identidade nacional; Cinema Novo; ditadura civil-militar; nacional-popular; Iracema.

<sup>1</sup> Mestrando em História na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca-SP. E-mail: gabrielsm.his@gmail.com

Recebido em: 31/07/2018  
Aprovado em: 26/09/2018

**Abstract:** This article analyzes the film *Iracema, an Amazonian screw* (1974), directed by Jorge Bodanzky and Orlando Senna, presenting a reading of the representations and allegories present in the work. The historical context of construction of the Transamazon Highway, the narrative approach to reality – there are elements of fiction and documentary presents in the film - and the denunciation, by the filmmakers, about the way of life of the population of the Amazon that lived on the side of the road is highlighted, taking as reference the life of Iracema and Tião. Analyzing the aesthetic elements of Brazilian cinematographic production, the movie is understood as a criticism of the narratives of national identity formation, the artistic production linked to national-popular since the 1960s and especially the role attributed to the indigenous in the project of modernization of the Brazilian society proposed by the military, which justifies the years of censorship until its launch in 1981.

**Key-words:** Transamazon Highway; national identity; Cinema Novo; civil-military dictatorship; national-popular; Iracema.

## Introdução

No início dos anos 1970, o Brasil estava em meio ao processo de consolidação do capitalismo e modernização da sociedade operado pelo regime civil-militar. Neste período, o país vivenciava o chamado Milagre Econômico, verificado especialmente pela alta taxa de crescimento do PIB e pelo forte investimento do Estado em infraestrutura. Uma obra de enormes proporções que representa muito bem esse momento é a Rodovia Transamazônica, que tinha por objetivo ligar a região Norte ao restante do país, vista como estrategicamente vital para a Segurança Nacional.

A Transamazônica (BR-230) se insere no programa do governo de integração nacional. Foi inaugurada em 1972 durante o governo do presidente Emílio Garrastazu Médici e é o principal acesso ao Norte do Brasil. Seu início fica localizado no porto da cidade de Cabedelo, na Paraíba, e atravessa além deste, os estados do Ceará, Maranhão, Tocantins, Piauí, Pará e Amazonas. Mesmo que em alguns trechos a rodovia sequer seja asfaltada, em outros ela é extremamente importante para a circulação de pessoas e mercadorias, cumprindo o papel de escoar os bens produzidos no interior do país. Nos anos 1970, foram criados diversos programas de incentivo ao aumento populacional e de desenvolvimento da região que estava se configurando como uma nova área de expansão da fronteira agrícola. Em contrapartida, o Nordeste passava por um processo de modernização e mecanização da produção agrícola, o que resultou no aumento do desemprego e do êxodo rural na região. Nesse período, percebe-se um fortalecimento nos fluxos migratórios interestaduais no Brasil, especialmente de emigrantes do Nordeste em direção às regiões Norte e Sudeste (BRITO, 2000, p.13-14). A Transamazônica tornou-se um símbolo do progresso e do desenvolvimento que os militares prometiam à população desde a tomada do poder, em 1964. Isso já era notado antes mesmo de sua inauguração:

com seus 1.750 km, a estrada que se poderá chamar de Transamazônica, conectará os pontos terminais dos trechos navegáveis dos afluentes meridionais do rio Amazonas e será uma vereda aberta ao nordestino para

a colonização de enorme vazio demográfico e o início da exploração de potenciais até então inacessíveis (*Jornal do Brasil*, publicado em 17/03/1970).<sup>2</sup>

Nesse contexto, houve um intenso debate sobre as consequências econômicas, sociais e culturais que a construção da rodovia levaria à região e às populações migrantes e autóctones, uma vez que foi necessário o deslocamento de diversas comunidades indígenas e a devastação de áreas enormes da floresta. Os diretores Jorge Bodanzky e Orlando Senna buscaram denunciar como a população mais pobre da região estava vivendo com a chegada do “progresso”, representado pela Transamazônica. Contrariando e ironizando a propaganda oficial, os cineastas produziram uma obra que apresenta ao espectador como o desmatamento, a extração ilegal de madeira, a grilagem de terras, a prostituição e a miséria faziam parte do cotidiano das pessoas que viviam nas proximidades do trajeto. Para isso, contam a história de duas personagens antagônicas, mas que têm seus caminhos ligados devido às condições sociais de ambos.

Iracema é uma adolescente indígena de 15 anos, que supostamente conhece pouco do meio urbano, pobre, inocente e ligada à família e à natureza. Já Tião é um caminhoneiro experiente que em nenhum momento se refere à família. Pertencente à classe média, proclama em suas falas o discurso oficial sobre o progresso e o crescimento da “nação brasileira”, demonstrando claro apoio ao governo e às suas ações na região. No entanto age diversas vezes contra a lei, uma vez que grande parte de suas mercadorias é proveniente do contrabando e da extração ilegal de madeira.

É importante ressaltar que as análises e conclusões aqui expostas são próprias do autor e, portanto, não representa, necessariamente, as opiniões dos diretores e nem dos críticos de cinema. Nesse sentido, a obra foi analisada como documento histórico que representa as interpretações dos cineastas sobre o real que, por sua vez, adotam uma abordagem autêntica, alternativa aos documentos oficiais. No artigo *Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas*, o historiador José D’Assunção Barros afirma que o cinema pode ser entendido não apenas como uma forma de expressão artística, mas um “meio de representação”: “Por meio de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme” (BARROS, 2011, p. 179). Por isso, toda obra filmica revela imaginários, comportamentos, mentalidades, hábitos, entre outras características de uma determinada sociedade – sempre de acordo com a interpretação do cineasta – e sendo assim, a produção de um filme sempre estará sujeita a dimensões socioculturais de onde foi produzida.

O filme expõe como estaria ocorrendo o processo de industrialização do Brasil durante o período da ditadura e como a população se insere neste contexto. No entanto a maneira como essas personagens se relacionam entre si e com outros diz muito sobre questões de identidade, de gênero. A construção da estrada, ligada à ideia de construção do progresso e até mesmo do próprio país, foi baseada no abuso sexual e do trabalho. Além disso, a integração social, regional e cultural do Brasil serviu mais às elites e aos latifundiários do que aos pobres que viviam a margem da estrada. Assim, o Milagre Econômico inaugura mais um ciclo de exploração brutal do trabalho e dos bens naturais, parte inerente às fases de industrialização e de modernização da sociedade

<sup>2</sup> Artigo intitulado “Presidente anuncia rede de rodovias na Amazônia”, sem autoria, publicado em *Jornal do Brasil*, ano LXXIX, n. 290 p. 7, 17 mar. 1970.

brasileira. Portanto, a Transamazônica é retratada no filme a partir da destruição da floresta, do trabalho análogo à escravidão, do desvio de verbas, genocídio da população indígena, entre outros fatores que problematizam as ideias de formação da identidade nacional, superação do subdesenvolvimento e da miséria, além da integração da sociedade brasileira.

Os cineastas documentaram as consequências do progresso à custa de arbitrariedades e da violência através do jogo entre ficção e documentário. A história dos protagonistas se desenvolve juntamente com entrevistas que as personagens realizam com não-atores, numa clara tentativa de aproximar ao máximo das características de um filme-documentário, dando simplicidade à produção e mais realismo ao filme. Com isso os diretores demonstram sua afinidade com as produções cinematográficas inspiradas na “Estética da Fome”, tese-manifesto que Glauber Rocha publicou em 1965, dando as bases ao Cinema Novo e se posicionando no debate acerca do papel dos cineastas na conjuntura social e política do país. Com Tião sendo o representante do discurso nacionalista e oficial sobre a Transamazônica, é muito interessante o choque que os diretores promovem entre o que é propagado pelo governo, o que é dito nas entrevistas com os não-atores e as cenas produzidas durante a viagem, as quais apresentam grandes áreas da floresta sendo derrubada e queimada para extração ilegal da madeira.

Outro aspecto intrigante do filme é como são apresentados os contatos das personagens entre si e com os não-atores. Na Amazônia, um lugar que muitas vezes é representado como “puro” ainda a ser explorado e não contaminado pela modernização capitalista, há também o predomínio das relações de exploração, especialmente entre Tião e Iracema, em detrimento da ilusão de que haveria algum afeto entre eles. Constantemente no filme, a mulher é vista como uma mercadoria de baixíssimo custo, que não serve para o trabalho braçal da extração da madeira por exemplo, e que não tem condições de viver independentemente de um homem, sobrando para ela apenas a condição de submissão ou a prostituição, única maneira de realmente ter alguma autonomia.

Os diretores conseguiram passar a ideia de que as “mercadorias” vindas da natureza, como a madeira e o indígena, estão sendo contaminados com a presença da Transamazônica e pelos interesses do governo e das elites que querem explorar as riquezas da Amazônia. A pobreza consequente do processo de modernização ocorre, segundo as falas de Tião, devido à incapacidade das pessoas encontrarem as oportunidades frente ao progresso. De maneira irônica, mas muito clara, as relações raciais de classe e de gênero são problematizadas num dos poucos filmes que têm como tema central a Amazônia brasileira. O resultado foram sete anos de censura, mesmo em um momento em que o governo se esforçava para melhorar as relações com a classe artística.

Considerando *Iracema, uma transa amazônica* um importante documento para observar a região amazônica durante o período do regime militar brasileiro, – de acordo com o crivo dos cineastas – este artigo tem como finalidade fazer uma leitura da realidade social e histórica apresentada pelos artistas e fazer um paralelo com as narrativas de formação da nacionalidade brasileira produzidas no século XIX. Além disso, buscamos fazer uma contextualização da produção cinematográfica nacional durante a década de 1970, marcada pela presença de personagens que representam a experiência de grupos sociais em situação de vulnerabilidade, em sintonia com uma crise geral, individual e

coletiva e atenta à conjuntura cultural, social e política do país, tendo o conflito como peça chave no desenrolar da narrativa.

## O cinema brasileiro nos anos 70

Para a compreensão do significado das representações e alegorias presentes no filme, é importante entender a situação em que se encontrava o cinema brasileiro como um todo. No início dos anos 1970, a produção cinematográfica, bem como de outros campos artísticos, como a música e as artes plásticas, estava passando por um intenso processo de transição. As inovações estéticas vinham intensificando seu diálogo com a política a nível nacional e internacional, especialmente após o AI-5<sup>3</sup> em 1968. O aumento da repressão e do autoritarismo após este ato fomentou o debate sobre o lugar dos cineastas na conjuntura social e política.

Grande parte dos cineastas desse período criaram obras que interagissem com o espectador através de questionamentos e reflexões acerca do momento que o país estava vivenciando. Nesse sentido, percebe-se que esses artistas optaram por películas que provocassem o público e que recusassem os moldes industriais e mercadológicos, quando a industrialização e a modernização da sociedade eram propagadas como a solução aos problemas sociais e estruturais existentes no Brasil (XAVIER, 2012, p. 13-14). Assim, vemos que uma grande quantidade de filmes produzidos nesse período era filmada fora de estúdios, com baixo orçamento e buscavam uma maior aproximação com a realidade. Além disso, a forma de documentário vinha se firmando como um “polo de criação”, o qual “impulsiona a reflexão crítica mais adensada em torno de novas formas de representação ou de questionamento da imagem como representação” (XAVIER, 2012, p. 10).

Durante boa parte do século XX, diferentes grupos sociais travaram um debate sobre a identidade nacional e sobre quais eram os elementos essenciais para entender a cultura e o povo brasileiro. Para Renato Ortiz, “a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro” (ORTIZ, 1985, p. 8). Sendo assim, o artista tem um papel fundamental para a criação das narrativas nacionais e o cineasta por sua vez, vinha tentando se inserir no debate sobre a cultura popular desde o final dos anos 1950. É neste período que surge o Cinema Novo, movimento que se empenhou na defesa da arte nacional-popular e na conscientização de seu público através do enaltecimento da população pobre que vivia no campo e na cidade.<sup>4</sup>

Compreende-se então, que os cinemanovistas foram responsáveis por uma estética original, focada no atraso do país representado nas discussões sobre a escravidão, o misticismo, a miséria dos marginalizados e em outros problemas relacionados ao subdesenvolvimento, sendo referência na “reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução” (RIDENTI, 2000, p. 89). Seus filmes eram produzidos com baixo orçamento

<sup>3</sup> Os Atos Institucionais foram mecanismos jurídicos que davam legalidade e legitimidade às políticas adotadas além de promover a introdução de militares em instituições civis de todo o país. O AI-5 em especial, foi considerado o de maior repressão contra a população.

<sup>4</sup> Os cineastas cinemanovistas baseavam-se na tese-manifesto publicada em 1965, por Glauber Rocha, que defendia que o cinema nacional deveria expor a condição miserável que grande parte da população brasileira vivia.

e com diálogos e efeitos visuais simples, resultando em uma ruptura com o cinema produzido até o início dos anos 1950, que tinham como referência as megaproduções norte-americanas. Esses cineastas se alinhavam com o conceito de cultura elaborado pelos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) em meados da década de 1950, onde a cultura tem função fundamental no desenvolvimento da sociedade, sendo um elemento de transformação socioeconômica. Mesmo que em 1964 as atividades do Instituto foram encerradas de maneira definitiva, as teorias isebianas se popularizaram entre os setores progressistas e de esquerda, especialmente entre os artistas (ORTIZ, 1985, p. 46-47).

Sendo o Cinema Novo uma referência para a produção cinematográfica nacional, muitos cineastas que não faziam parte do movimento produziram obras inspiradas na *Estética da Fome*.<sup>5</sup> Isso mostra a presença da ideologia isebianas entre boa parte dos artistas e intelectuais do período, os quais entendiam que para compreender a cultura brasileira, era necessário entender a situação colonial e de alienação em que se encontrava o povo e, conseqüentemente as artes brasileiras.<sup>6</sup> De acordo com os intelectuais do ISEB, a conscientização da população através da arte era fundamental para a ruptura com a dominação colonialista e para a superação da condição de subdesenvolvimento no país. Esta era uma condição essencial para criar uma arte verdadeiramente nacional-popular no Brasil. Assim, a cultura popular foi apropriada pelos artistas e apresentadas em suas obras, juntamente com o discurso sobre a identidade nacional, de forma didático-pedagógica, com ênfase na “crítica de dentro dos valores e comportamentos dos setores populares, desconstruindo e atacando tradições, a fim de ‘politizar as massas’” (GARCIA, 2007, p. 183).

Com o golpe civil-militar de 1964, o Brasil iniciou um processo de reorganização e consolidação do capitalismo econômica e socialmente, visto por exemplo no incentivo à migração da população rural aos centros urbanos, o que resultou no fortalecimento do mercado interno e na transformação de comportamentos individuais. A produção e difusão de bens culturais e simbólicos se desenvolveu de maneira nunca vista antes na história do país, uma vez que, para a garantia da Segurança Nacional era necessário superar as diferenças regionais. Portanto, a cultura assume também a função de integração nacional, passando a ser submissa ao Estado. Devido às políticas de incentivo à urbanização e industrialização, em 1971 o Brasil chegou a ter cerca de 240 milhões de espectadores, o que contribuiu para a formação de uma forte base de aproximação do governo com a classe média, visto o viés nacionalista do cinema na época (ORTIZ, 1985, p. 84). Para Ortiz, o investimento à cultura sucedeu-se à euforia produzida pelo Milagre Econômico, que deu folego e popularidade ao governo e abriu novas possibilidades para o incentivo à área de telecomunicações, onde a ideologia da segurança nacional foi implementada. Com isso foi possível normatizar, disciplinar e organizar a produção e distribuição dos bens simbólicos para fins de controle social e político. Uma das ferramentas mais importantes para manter este controle foi a censura, a qual *Iracema, uma transa amazônica* foi vítima. Nas palavras de Ortiz:

<sup>5</sup> Proposta pelo cineasta Glauber Rocha, a “Estética da fome”, buscava evidenciar a miséria da população ao se opor, de todas as maneiras possíveis, aos filmes que apresentam a vida de pessoas ricas, sem propostas de conscientização, ou seja, cuja finalidade era o puro entretenimento.

<sup>6</sup> Para maiores informações, consultar: “Uma situação colonial?” (1960) de Paulo Emílio Salles Gomes; “Manifesto do CPC/UNE” (1962) de Carlos Estevam Martins; e “Uma estética da fome” (1965) de Glauber Rocha.

durante o período 1964-1980 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas [...]. Por um lado, é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa (ORTIZ, 1985, p. 89).

Partindo dessa perspectiva, no ano de 1966 é instituído o Conselho Federal de Cultura (CFC), cujos membros, intelectuais conservadores, tinham como finalidade elaborar um plano nacional de cultura que apresentava o regime como uma continuidade histórica e não como uma ruptura. A diversidade e a mestiçagem como bases da identidade brasileira, sincrética e plural, estavam no seio deste plano, ou seja, a cultura popular também fazia parte das políticas culturais do governo em forma de investimento na conservação de patrimônios e bens culturais que enalteciam algumas tradições populares, as quais tinham como objetivo, manter viva certa memória nacional em defesa da unidade do país ante a cultura estrangeira.

Os meios de comunicação em massa cumpriram um papel fundamental para isso, pois uniformizaram e divulgaram a “cultura brasileira”. De um lado as instituições governamentais agiam no sentido de reatualizar o discurso da diversidade sem antagonismos, de equilíbrio e harmonia entre os povos e regiões brasileiras.<sup>7</sup> Por outro lado, o campo intelectual e artístico de esquerda, a partir da década de 1960, formulou novas versões das representações da mistura do branco, do índio e do negro com ênfase no questionamento da ordem social vigente e na crítica ao processo de modernização conservadora operada pelo governo.<sup>8</sup> Porém não era interessante aos militares manter essas duas visões antagônicas sobre a cultura nacional e popular, especialmente pelo fato de que os grupos progressistas detinham o monopólio da produção cultural, mesmo com a forte repressão e censura.

A fim de melhorar as relações com estes grupos, houve esforços para incorporar artistas e intelectuais ao “discurso sobre o nacional oriundo do poder em detrimento do nacional-popular, caro aos ‘subversivos’” (GARCIA, 2007, p. 185), pois eles tinham uma forte influência na opinião pública. Em 1969 foi fundada a Embrafilme destinada a aumentar a produção e proteger o mercado cinematográfico nacional, ampliando a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros nas salas de cinema. Mediante o financiamento de seus filmes, a empresa passou a interferir diretamente nas obras de diversos cineastas, entre eles alguns cinemanovistas que passaram a colaborar com o processo de industrialização do cinema nacional, especialmente a partir de 1973 com a instauração do Programa de Ação Cultural (PAC) e seu desdobramento em 1975, quando é instituída a Política Nacional de Cultura (PNC). O diálogo com esse grupo de intelectuais e artistas de esquerda resultou nas diretrizes para a atuação do governo em nome de uma política cultural nacionalista e desenvolvimentista, alinhada com a ideologia dos militares no poder. A partir deste momento, percebemos o declínio da

<sup>7</sup> Refiro-me às teorias da mestiçagem, especialmente àquela formulada por Gilberto Freyre nos livros “Casa Grande e Senzala” (1933) e “Sobrados e Mucambos” (1936). Estas duas obras possibilitaram a formulação uma identidade cultural ao Brasil, a partir da ideia que o mestiço se torna autenticamente nacional.

<sup>8</sup> Entendemos a modernização conservadora no Brasil como um processo de modernização e industrialização da sociedade financiado pela burguesia e pela oligarquia rural, amparado por reformas políticas conservadoras e reacionárias, além de mecanismos jurídicos para a centralização do poder.

estética inaugurada com o Cinema Novo e, conseqüentemente, do nacional-popular pensado como cultura política. Declínio que se deu nos meios artísticos devido à presença cada vez mais forte da indústria cultural no Brasil. Com isso, o cinema passa a ter uma função mais voltada ao entretenimento e ao público como consumidor do que à conscientização da população. “De acordo com as novas diretrizes, não deveria mais o cineasta intervir na realidade, mas simplesmente registrá-la, captar as imagens e apresenta-la ao público brasileiro como o símbolo da nação” (GARCIA, 2007 p. 188). O discurso sobre o nacional passou a representar resistência à indústria cultural estrangeira, substituindo o de oposição ao regime militar, mesmo que ainda houvesse diversas críticas ao governo e aos setores que apoiaram o Golpe.

Desta maneira a produção, difusão e consumo dos bens vêm dispendo cada vez mais importância nas políticas culturais, já que por um lado, o acesso à cultura era uma preocupação do Estado, pois revelaria o “grau de democratização da sociedade brasileira” (ORTIZ, 1985, p. 117) e, por outro, havia o desejo dos cineastas em aumentar o número de espectadores.

Durante os anos 1970, os militares mantiveram-se no poder - mesmo tomando medidas extremamente autoritárias - com legitimidade e apoio de grupos sociais que se configuravam como oposição nos anos 1960. Para que isso fosse possível, a manipulação da memória coletiva e da memória nacional por meio de políticas de incentivo ao cinema, entre outras políticas na área cultural, foi fundamental. O historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, em seu artigo *A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais*, faz uma reflexão sobre a importância da memória, entendida como construção social, para a criação de narrativas a partir de sua transformação em mercadoria e instrumento de legitimação política, potenciada pelo valor cultural nos processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional. Para ele, a memória coletiva

assegura a coesão e a solidariedade do grupo. Não é espontânea: para manter-se, precisa permanentemente ser revirada, enquanto a memória nacional apresenta-se como unificadora e integradora, procurando a harmonia e escamoteando ou sublinhando o conflito: é a ordem da ideologia (MENESES, 1992, p. 15).

Nesse sentido, entendemos o motivo do esforço dos militares em estabelecer o elo entre passado e presente para fundamentar a ideia de continuidade, e não de ruptura, da história do Brasil após 1964. Era interessante ao governo a preservação da identidade nacional que seria reforçada com o desenvolvimento capitalista da sociedade. Por meio da elaboração de ideias nacionais e populares, o Estado, mesmo sendo autoritário, se apresentava democrático. Nesse ponto de vista, caracterizado pelo discurso globalizante e pela ação estatal da produção e distribuição de bens culturais, manteve a unidade da nação.

### **Iracema: entre o nacional e o popular**

Dentro do debate sobre o nacional e o popular, o filme *Iracema, uma transa amazônica* pode ser interpretado como documento importante para pensarmos as narrativas de formação da nação e da identidade nacional: a mistura entre o branco e o



indígena e o papel de cada um desses elementos na cultura brasileira. Debatida desde meados do século XIX, a mestiçagem como autenticidade do povo brasileiro também passou pelo processo de manipulação da memória coletiva para fins de união nacional. Aqui o esquecimento aparece como ferramenta essencial, se considerarmos a violência dos portugueses e brasileiros contra as comunidades indígenas. Como bem alertava Ernest Renan em 1882: “O esquecimento, e mesmo o erro histórico, são um fator essencial na criação de uma nação, e é por isso que frequentemente o progresso dos estudos históricos representa um perigo para a ideia de nação” (RENAN, 1997, p. 161). Através da valorização de uma memória que silenciava esses conflitos e enfatizasse a harmonia das “raças”, o tema nacional e da mestiçagem ocupou lugar de destaque nas artes brasileiras, especialmente na literatura, com os chamados “romances nacionais”.

Nesses romances, o índio foi destaque nas obras de autores do século XIX, sendo visto como o verdadeiro filho da terra, o herói que ajudou a fundar a nação brasileira. Sua importância era tanta que o Indianismo Literário foi parte do projeto oficial de nação proposto pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB):

o IHGB assume um papel preponderante, passando a ser o responsável principal pelo projeto de Invenção Histórica do Indianismo, seja estimulando e legitimando essa produção, seja atuando na configuração das possibilidades estéticas com as quais os escritores irão se defrontar no momento da criação artística (BELIEIRO, 2007, p. 20).

José de Alencar é um dos autores românticos de maior prestígio no Brasil. Suas obras como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), apresentam a figura do índio como amigo do colonizador português em narrativas que representam a união entre estes dois elementos centrais para a história nacional, estabelecendo uma profunda relação entre o amor, as relações sexuais e a política, numa clara alusão à resolução dos conflitos - vivenciados nos anos de colônia - de forma não violenta e à nação unificada nos moldes do projeto nacional do IHGB (CANDIDO, 2007). Uma característica marcante de como os indígenas eram representados no romantismo indianista era a inocência nas relações sociais.

No entanto, no século XX, a representação do índio passa a ser menos idealizada, rompendo com a visão europeizada, muito ligada à teoria do bom selvagem de Rousseau. Durante todo esse século houve um intenso debate, tanto no meio acadêmico quanto no meio artístico, sobre a mestiçagem e a questão racial no Brasil. E as produções cinematográficas, por sua vez, assumiram um papel importante nesse contexto. Em *Iracema, uma transa amazônica* por exemplo, é problematizado, entre outras questões, as representações do indígena e seu relacionamento com o branco e com o Estado brasileiro.

Como dito em nossa introdução, consideramos que toda obra cinematográfica é um agente da História, a qual deve ser analisada como ferramenta para representar as interpretações dos cineastas sobre o real, por meio de uma linguagem e um discurso autêntico, trazendo uma alternativa à versão oficial, escrita ou não. Em outras palavras, a imagem fílmica é “documento histórico e agente da História numa sociedade que a recebe, mas que também a produz” (FERRO, 1992, p. 14). Por vezes, a película tem como função revelar o funcionamento do real de acordo com a interpretação dos

artistas, que adotam uma abordagem sociocultural sobre determinado tema. Levando em consideração o momento em que a indústria cinematográfica brasileira vivia nos anos 1970, é válido afirmar que Jorge Bodanzky e Orlando Senna produziram uma obra para que os espectadores refletissem sobre questões pouco debatidas na imprensa, devido ao controle governamental sobre os meios de comunicação e à censura, da qual eles próprios foram vítimas. Nesse sentido, *Iracema...* é uma “alegoria do subdesenvolvimento” (XAVIER, 2012) e das arbitrariedades cometidas por órgãos do Estado e por grandes latifundiários em prol da exploração dos recursos presentes na floresta Amazônica.

Com o título do filme já podemos encontrar três elementos da narrativa nacional: o mito de origem, as relações sexuais e o espaço geográfico que representa a natureza inexplorada. Também é possível estabelecer uma correspondência entre o filme e o romance *Iracema*, de José de Alencar, utilizado como base para a narrativa sobre o mito fundacional da nação brasileira pelo IHGB. No entanto, a representação do indígena é muito diferente àquela realizada no Indianismo Literário. No filme, os artistas se propuseram a denunciar as condições de vida de uma adolescente que se insere no meio urbano e do desenvolvimento proposto pelos militares, no contexto da construção da Rodovia Transamazônica, apresentada como o símbolo do progresso pela propaganda oficial do Estado. A estrada, como dito anteriormente, fez parte de um grande projeto de integração da região amazônica ao restante do país, especialmente por meio da migração da população rural do Nordeste.

A obra filmica, uma espécie de ficção com entrevistas e cenas filmadas de modo a se assemelhar com um documentário, é iniciada com um pequeno texto claro e particular sobre o filme. O fragmento, como visto abaixo, é uma curta citação colocada no início da obra, sem acompanhamento da trilha sonora, atuando como um resumo do que será apresentado em seguida, portanto, como uma epígrafe.

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 que sempre se destinara.

*Iracema* mostra, hoje, uma realidade que permanece tão vigente, senão mais, quanto e era na época, quando a estrada ainda simbolizava um sonho do “Brasil Grande” (Trecho extraído aos 2 segs. do filme *Iracema, uma transa amazônica*).

Portanto fica claro a tentativa dos cineastas de “ficcionalizar” um fato, através de uma narrativa que problematiza, além da própria construção da estrada, as consequências econômicas, sociais, culturais e políticas do contato entre o Estado (e o homem branco) com a população indígena no Brasil, tomando como referência uma obra considerada fundacional da nação brasileira. As duas personagens principais, *Iracema* e *Tião Brasil Grande*, são apresentadas no início do filme de modo a demonstrá-las como indivíduos totalmente diferentes um do outro. É interessante ressaltar o modo que os diretores escolheram para realizar essa apresentação: De maneira descontínua, dispersando-os em uma “pluralidade de posições e funções possíveis”, ambas as personagens estabelecem “séries diversas, entrecruzadas, mas não autônomas”, o

que permite compreender como indivíduos tão antagônicos puderam se encontrar (FOUCAULT, 1996, p. 56-57).

O filme começa com Iracema e sua família chegando a Belém do Pará, uma mulher jovem e curiosa com o que a cidade tem a oferecer. Mesmo sem um motivo claro, ela permanece sozinha após as comemorações do Círio de Nazaré, uma festa tradicional da cidade. Ainda no início do filme, ao escurecer, aparentemente no mesmo dia, ela aparece bebendo com vários homens. Algum tempo depois, aparece com uma amiga prostituta fazendo compras, maquiada e fumando. Tião, por sua vez é apresentado como um comerciante que já rodou todo o Brasil com seu caminhão. Conversando com seus colegas de profissão, muitos deles não-atores, busca convence-los de que com a estrada, a situação social da região irá melhorar. Para ele, “ninguém segura esse país” (Trecho extraído aos 20 min. e 29 segs. do filme *Iracema...*). Porém, em diversos momentos seu discurso é contradito por moradores locais, e dessa maneira, os cineastas expuseram o choque entre o discurso oficial e a realidade.

Antes do encontro de ambos, há uma cena que busca mostrar o contexto local no período: um diálogo entre empresários e um ecologista sobre o projeto de abrir uma empresa de grande porte para a extração dos recursos presentes na Amazônia. A conversa é interessante, uma vez que os investidores afirmam que não será necessário derrubar árvores e que irão empregar diretamente seis mil pessoas. Além disso, mostra a preocupação em “tomar conta da Amazônia”, devido sua quantidade enorme de riquezas. Riquezas já estavam sendo exploradas por empresas de outros países e, portanto, o Brasil estava “ficando para trás” (Trechos extraídos aos 14 min. e 48 segs. do filme *Iracema...*). No entanto, mesmo demonstrando um discurso nacionalista, os fundos da empresa são controlados por estrangeiros e a proposta de fazer do ecologista seu presidente é “puramente ilustrativa”, o que indica que as preocupações com o meio ambiente são totalmente falsas.

O encontro entre as personagens principais ocorre devido ao fato de Iracema, ao permanecer na cidade, recorrer à prostituição para sobreviver e a constante presença de Tião em bordéis durante suas passagens em Belém. Após a apresentação de ambos, fica claro a intensão dos cineastas de discutirem o papel que a mulher pobre indígena e o homem branco de classe média têm na sociedade brasileira. À Iracema cabe o trabalho informal, de prostituta ainda na adolescência, enquanto que Tião se relaciona com ela quase que unicamente de maneira sexual e ainda faz provocações com sua inocência. A análise sobre esta cena feita por Vinícius Lopera é muito adequada e esclarecedora:

há um jogo metafórico e metonímico entre a trajetória de Iracema e a de milhares de índios: a) em um primeiro momento, a perda dos pais/contato com sua cultura; b) a vida na cidade e a prostituição/assimilação forçada; c) mendicância e a degradação física/exterminio. (LAPER, 2008, p. 6).

Mesmo não sendo uma adaptação do romance *Iracema*, de José de Alencar, o filme transmite uma ideia de continuidade histórica com o livro, isto é, enquanto a obra literária está no contexto de construção histórica da nação que busca se inserir culturalmente no mundo Ocidental, a película ironiza a “construção do progresso” nos moldes do governo militar. Desta maneira, vai ao encontro da ideia de união entre as “raças” - que constituem e dão autenticidade ao povo brasileiro - que ocorre de maneira

violenta, ao contrário do discurso oficial tanto do IHGB, quanto dos intelectuais do CFC. No filme, as interações étnicas que ocorreram no Brasil, são representadas a partir de dois eixos: o contato sexual e a imposição das vontades de Tião à Iracema.

Após a união entre as personagens, inicia-se a viagem pela Transamazônica com cenas em que o caminhão é filmado passando por grandes campos abertos pelas queimadas e pelo desmatamento, além de diversos lugares abandonados e decadentes, demonstrando o choque entre o discurso nacional-desenvolvimentista de Tião e a condição da rodovia e da população que vive ao seu redor. Em uma de suas paradas para lavar o automóvel, novamente Iracema - e as mulheres de maneira geral - é tratada como uma mercadoria durante o diálogo entre Tião e um empregado do lugar: “Tá levando essa menina pra onde?”; “Trouxe ela da festa do Círio. Tá com boa safra esse ano”; “Tem muita mulher boa?”; “Tem sim, mas isso é comigo[...]” (Trechos extraídos aos 41 min. e 30 segs. do filme *Iracema...*). A cena filmada com um não-ator, além de indicar a naturalidade deste tratamento com as mulheres pelos homens da região, também assinala que é comum a passagem de caminhoneiros com mulheres, geralmente prostitutas, no local. Quando retomam a viagem, é filmada a estrada encoberta pela fumaça de alguma queimada próxima, o que sugere o grande perigo para quem a utiliza.

Em outro momento a viagem é interrompida próximo a um vilarejo, onde um rio corta a rodovia. A cena é repleta de ironia, em especial ao papel do indígena na sociedade brasileira. Ao parar, Tião inicia um diálogo com Iracema sobre o tempo em que ele viajava antes da construção da estrada, quando “tinha até perigo de índio” (Trecho extraído aos 44 min. e 4 segs. do filme *Iracema...*). Isso mostra a violência de suas relações com os indígenas, uma vez que, num primeiro momento eles são vistos como um perigo e após a construção da estrada a personagem passa a viajar com uma descendente de índios para satisfazer suas vontades sexuais. Posteriormente, ambos tomam banho no rio e essa cena alude ao início do filme. Antes de chegar a Belém, Iracema toma banho no rio com seus familiares, demonstrando felicidade com a situação. Porém nesse segundo banho, no diálogo entre os protagonistas, ela nega sua descendência: “Não suja a toalha com essa meleca que está saindo da tua cara”; “Porque? Toda mulher usa”; “Mas é uma porcaria [...] ainda mais uma índia usando isso aí”; “Eu não sou índia, não”; “O que tu é, branca? [...] filha de inglês?”; “De inglês não, mas de brasileiro” (Trecho extraído aos 46 min. e 6 segs. do filme *Iracema...*). Aqui, os cineastas procuraram chamar atenção à falta de identidade sentida pela personagem, mesmo que o discurso oficial resgata e enaltece a mistura entre o branco, o índio e o negro para a formação do povo brasileiro. Isso significa que a situação socioeconômica e cultural da população pobre e marginalizada é secundária e, por vezes, irrelevante para a construção das narrativas nacionais. O que importa são seus hábitos e costumes, que legitimam a manutenção da memória nacional e coletiva. Segundo Renato Ortiz “a ideia de cultura popular associa-se à herança passadista, cujo destino, no choque com o processo civilizatório, é ser eliminada ou confinada nos museus” (ORTIZ, 1992, p. 65).

Posteriormente há uma sequência de entrevistas com migrantes nordestinos, todos não-atores, que evidencia o descaso do governo com a população pobre que se dirige à região amazônica com a promessa de terras e empregos gerados pelo desenvolvimento, mas de acordo com os entrevistados, as condições de vida são extremamente precárias. As cenas, que passam a ideia de que estamos assistindo a um filme-documentário, apresentam diálogos que novamente indicam o choque entre

o discurso de Tião com a realidade local. Segundo os moradores, as estradas são construídas por eles próprios para a extração da madeira, sem a presença do Estado para tal. Além disso, é evidenciada a disputa por terras por meio do diálogo de dois homens pobres, um negro e um mestiço, que se dirigem ao protagonista durante uma conversa em um bar:

os ricos, quando não tinha estrada, não conheciam aqui. Eles conheceram aqui depois de beneficiar muitos e muitos, sabe?"; "Acontece que aqui a dificuldade é muita. Chega um fraco e compra um pedacinho de terra, aí muitos ricos chegam e tomam, né? Invadem a pobreza [...] Muitos chegam e invadem, diz que é dono e sabe como que é, né? O fraco não vale nada, né? Eles vêm com aqueles títulos falsos, chegam e tomam. [...] Eu tô com oito meses que cheguei aqui e vi: veio a polícia do INCRA aqui para invadir a pobreza, para poder tomar a terra para um tubarão que tem aí. [...] Pegou um cara aqui e levou ele para assinar a pulso [...] (Trechos extraídos aos 59 min. e 42 segs. do filme *Iracema...*).

Tião responde aos homens contestando-os e enaltecendo o Estado, minimizando as ações corruptas das instituições governamentais:

mas a lei é a lei e ela precisa ser cumprida e aqui ela existe. O senhor tá dizendo que ela não é executada, que tem uns fazendeiros que compram a lei. O senhor que tá dizendo... Mas eu acho que esse povo também é ignorante, viu? Esse povo não se protege direito!. Como é que não dá documento? Se eu compro terra tem que me dar documento. Tá cheio de cartaz aí na estrada: "não compre terra sem antes consultar o INCRA. (Trecho extraído a 1h. e 38 segs. do filme *Iracema...*).

A cena remete a problemas históricos do Brasil, por exemplo a ação de grileiros (que utilizam títulos falsos para tomar posse de terras) e a corrupção dos órgãos estatais que privilegiam os ricos e latifundiários em detrimento da população mais pobre, a qual compõem-se de analfabetos e não tem acesso à informação.

Outro momento marcante do filme é a separação entre os protagonistas. A imposição de Tião sobre Iracema para que ela fique em um prostíbulo de beira de estrada, claramente contraria o discurso oficial sobre a fundação da nação: o mito da mistura harmônica das "três raças", o qual, como aponta Lilia Schwarcz, é lido de maneira positiva no livro *Casagrande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre. Em seu artigo *Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra*, a autora afirma que a partir da obra freyriana, a mestiçagem é positivada: "o brasileiro era, portanto, o resultado sincrético de uma mistura bem-feita e original, cuja cultura homogênea e particular era também mista" (SCHWARCZ, 1995, p. 53). Com isso, essa concepção passou a representar a singularidade da cultura nacional nas produções artísticas nacionais nos anos 1950 e 1960.

Essa cena, no entanto, nos indica a divisão entre os gêneros e as etnias que constituem o povo brasileiro, opondo-se inclusive às narrativas sobre o nacional-popular propagado pelos intelectuais e artistas pertencentes à esquerda brasileira em suas obras, que buscavam ressaltar uma suposta unidade entre as classes populares. O abandono representa o conflito, expondo a divisão e as diferenças de poder entre as

personagens e tudo o que elas representam.

Após esse afastamento, Iracema segue como prostituta em diversos lugares. Ela reencontra uma amiga e ambas recebem uma oferta de trabalho para um fazendeiro norte-americano, com a promessa de que iriam e voltariam de avião. Nessa fazenda, o foco é outro problema histórico brasileiro: o comércio de trabalhadores em situação análoga à escravidão que mesmo quase um século depois de ser abolida, ainda é vigente e rende muito dinheiro aos traficantes. Novamente é representado o descaso do governo com a população pobre e analfabeta. Mesmo viajando há quase um mês, estão “todos fortes e bem-dispostos” (Trecho extraído a 1h. 11 min. e 13 segs. do filme *Iracema...*). As carteiras de identidade ficam em posse do comprador. Segundo o vendedor, o dono da fazenda não terá nenhum aborrecimento com a compra: “ninguém sabe o destino dessa turma aqui não. Nem eles mesmo sabem onde estão! Tão pensando que isso aqui é o Mato Grosso” (Trecho extraído a 1h. 11 min. e 34 segs. do filme *Iracema...*). Os diretores focam a câmera nas personagens, mostrando que enquanto o comprador e vendedor são brancos, todos os trabalhadores são mestiços ou negros. Após o negócio ser fechado, outro abandono ocorre: Iracema e sua amiga são forçadas a voltar à cidade em um pau-de-arara, junto com os trabalhadores que são rejeitados pelo comprador. No entanto no meio do caminho, numa pausa para descanso, Iracema sofre novamente com a deserção. Dessa vez, o motorista parte com sua amiga, deixando-a sozinha no meio da floresta.

As cenas finais da obra mostram Iracema passando por vários lugares, onde se prostitui e é violentada diversas vezes, inclusive por soldados. Se reencontra com Tião em um outro prostíbulo, já sem um dente e parecendo estar mais velha. Aparentando frequentar o lugar, conhece todas as outras mulheres do local, porém demora a reconhecê-la, dizendo a ela que está mais feia. Mesmo assim o interesse sexual aparece: ele pede para que mostre seus seios. Para ela isso não é problema, que os mostra naturalmente. A nudez se tornou seu único meio de sobrevivência e, portanto, após todas suas experiências já não existe mais a “pureza” do índio. Enquanto ela está em uma situação de degradação física e moral, completamente entregue à prostituição e à miséria, ele aparenta ter melhorado de vida: está com um caminhão novo e agora transporta gado rumo ao Acre, que segundo ele “tem mais futuro do que aqui”. Após essas cenas, o filme se encerra com Iracema pedindo dinheiro a Tião, “só cinco conto!” (Trechos extraídos a 1h. 33 min. e 52 segs. do filme *Iracema...*), demonstrando sua situação de mendicância.

## Considerações finais

A compreensão dos pontos centrais do filme nos permite chegar a algumas conclusões sobre a representação da formação da identidade brasileira e do nacional-popular, num momento em que este debate era intenso, bem como sobre as maneiras que a Amazônia era - e ainda é - representada no cinema nacional. Mesmo com toda a propaganda do governo sobre a modernização e o progresso que chegariam à região com a Rodovia Transamazônica, a produção artística foca em seu aspecto “selvagem”, ligado à natureza, o que reafirma estereótipos de que o local ainda não é civilizado.

Em contraponto à modernização conservadora da sociedade, vemos desde o final dos anos 1950, mas em especial nos anos 1960, a tentativa por parte de intelectuais

e artistas ligados à esquerda, de popularizar e enaltecer as artes e a cultura brasileira a partir do registro da vida da população e assim gerar uma maior aproximação com a realidade dos mais pobres. Sendo assim, a população que vivia num ambiente considerado “pré-moderno” era representada como marginalizada, oprimida e vítima desse processo vigente no Brasil. Cabia a eles se incorporarem a esses homens como tradutores de suas demandas sociais e políticas por meio da arte como forma de contestação, exaltando-os ao formular críticas ao capitalismo, à modernidade, e conseqüentemente aos governos militares, propondo um “retorno às raízes” que se afastaria do subdesenvolvimento. Mesmo com o declínio da estética cinemanovista, Jorge Bodanzky e Orlando Senna produziram uma obra que carrega características dos filmes considerados parte do Cinema Novo, ao mesmo tempo que promovem uma reflexão acerca do papel desse grupo num momento em que parte dos cineastas do movimento passaram a contribuir de certa forma com a industrialização do cinema e com a modernização da sociedade.

É interessante constatar a representação do processo de degradação e de perda da identidade sentida pelos índios durante o processo de urbanização e de consolidação do capitalismo no Brasil. A condição de mendicância e a deformação física de Iracema desde sua chegada ao meio urbano podem ser comparadas à vida de milhões de indígenas que saíram de suas comunidades rumo às cidades e acabaram sendo marginalizados, num processo semelhante ao que ocorreu à população negra desde a abolição da escravidão. Além disso, sua viagem pela estrada com Tião até ser “descartada”, a vida em diversos prostíbulos, miserável durante todo o filme, representa o descaso do Estado brasileiro que se preocupou apenas em uma formação identitária da nação, mas não com a melhoria de vida dessa população, especialmente se a compararmos com a vida de Tião que vê oportunidades, mesmo que foras da lei, nas políticas governamentais, representando o malandro de classe média que consegue se sair bem em diversas situações. Ao destacar a opressão na relação inter-racial entre as protagonistas, é possível estabelecer um paralelo com as conseqüências da união das “três raças”, sendo elas o estupro, a violência física e simbólica, degradação moral e de seu corpo e a mendicância, uma vez que, no decorrer da história, Iracema é agredida diversas vezes, sofre de envelhecimento precoce e perde um dente.

Além disso, as condições precárias da estrada, que em grandes trechos ainda não é pavimentada, representa como foi falho o modelo de modernização da sociedade brasileira como um todo. A Transamazônica que representava o progresso e o desenvolvimento, foi um projeto de enormes proporções que, no entanto, sequer foi finalizado. O descaso do Estado com a população migrante, exposto no filme através das entrevistas, reafirma a ideia de que a ocupação do território, segundo um discurso de integração cultural e regional com o restante do país, foi apenas uma espécie de disfarce para a apropriação de terras pelos grandes latifundiários e para a exploração das riquezas naturais pelos empresários. Outro aspecto interessante é que mesmo com a forte propaganda nacionalista em relação ao aproveitamento dos recursos da Amazônia pelos brasileiros, há a presença direta de estrangeiros, representados por exemplo, na cena do diálogo dos empresários com o ecologista no restaurante, aos 14 minutos e 30 segundos da obra. Contudo, vale ressaltar que em nenhum momento estes estrangeiros aparecem no filme, o que indica que sua atuação na Amazônia, e em todo o país durante a ditadura, ocorre em segundo plano, isto é apenas nos bastidores, contrariando mais uma vez o discurso oficial.

Com isso, podemos concluir que o filme articula de maneira irônica e alegórica o mito de origem da nação, a modernização do país nos moldes do nacional-desenvolvimentismo dos militares, cujos governos se esforçaram em tornar o “Brasil Grande”, com um povo unido regional e etnicamente, e uma crítica às obras ligadas ao nacional-popular dos anos 1960. Isto é, expõe uma realidade muito diferente à propaganda oficial e às teorias de união harmônica. Com o filme é problematizada a desigualdade presente no país e onde cada elemento que constitui o povo brasileiro se insere socialmente. Sendo assim, conseguimos entender o motivo de preocupação do governo militar que censurou a obra durante sete anos.

## Referências Bibliográficas

BARROS, J. D. *Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas*. Comunicação & Sociedade. São Bernardo do Campo, a. 32, n. 55, jan. / jun. 2011. p. 175-202 Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/2324/2504>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

BELIEIRO, Thiago Granja. *Índios e Poetas: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a invenção do Indianismo Literário 1808-1860*. 2007., 121 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2007.

BRITO, Fausto. Brasil, final de século: a transição para um novo padrão migratório? In: *Anais do XII Encontro Nacional de Estudos Populacionais da ABEP*, 26, 2000, Caxambu: 2000. p. 1-44. Disponível em: <<http://www.abep.org.br/~abeporgb/publicacoes/index.php/anais/issue/view/32/showToc>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

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

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GARCIA, Tânia da Costa. Tudo bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 1970. *História*, São Paulo, vol. 26, n. 2, p. 182-200, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v26n2/a10v26n2.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2018.

LAPERLA, Pedro Vinicius Asterito. A presença de “Iracema, uma transa amazônica” (1974) no cinema brasileiro. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-compós*, Brasília, vol. 11, n. 2, p. 1-17, maio-ago. 2008. Disponível em: <[e-compos.org.br/e-compos/article/download/304/280](http://e-compos.org.br/e-compos/article/download/304/280)>. Acesso em: 20 jul. 2018.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, vol. 34, p. 9-24, 1992. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70497>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d’Água, 1992.

RENAN, Ernest. Que é uma nação? Plural; *Sociologia*, USP, São Paulo, vol. 4, p.



154-175, 1 sem, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/75901/79400>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 29, n. 10, 1995, p. 49-63. Disponível em: <[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_29/rbcs29\\_03.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm)>. Acesso em: 19 out. 2018.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 201.