

A diferença da palavra índio e o cinema do Terceiro Mundo

256

Jefferson Agostini Mello¹

A leitura do ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971), de Silviano Santiago, reenvia-nos a um contexto de disputas entre agrupamentos intelectuais, no Brasil, logo após a derrota da esquerda anti-imperialista e a implantação do AI-5. Em um nível, o autor se endereça tanto à crítica das fontes e influências, isto é, filológica, quanto ao que chama de “pseudo-marxismo”, que, segundo ele, promove a leitura fácil do texto literário. Em outro nível, ainda, o ensaio funciona como um manifesto, exigindo compromisso e seriedade ao intelectual do Terceiro Mundo (categoria da época) para que se superem as suas supostas deficiências de colonizado, e se insere nas discussões sobre a dependência. Santiago parece cobrar tanto de um pensamento de esquerda ingênuo quanto de uma prática acadêmica subserviente um maior comprometimento com a sua condição – para ele, vantajosa – terceiro-mundista, seja a partir de uma reflexão mais ampla sobre os seus próprios métodos, seja a partir de um melhor conhecimento do inimigo que se deve combater. Após arrolar exemplos da relação dos bárbaros com os civilizados, a partir de relatos coloniais, entendemos melhor a sua proposta: o intelectual

¹ Professor Associado da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo (USP).

latino-americano, digno desse nome, deve ser mais antenado e menos ingênuo que o colonizador, deve desconfiar do poder do outro, mas não deve desmerecê-lo, deve desafiá-lo, após internalizar a sua estratégia. A resposta cultural virá em termos de uma obra (ou de um texto crítico) que incorpora a obra primeira para questioná-la, de uma obra que propõe, ao invés da subserviência, a diferença, um método

[...] em que os elementos esquecidos, negligenciados, abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença. (SANTIAGO, 1978, p. 21)

Com efeito, Silviano Santiago foi um dos que, na área dos estudos literários, e dentro do espírito de época setentista, investigou as possibilidades de ação do intelectual oriundo de países da periferia do capitalismo na relação com a cultura dominante. O seu exemplo de *diferença* (articulada a partir de Derrida) em torno da palavra “índio” pode servir de ponto de partida para este ensaio, que visa a entender como agrupamentos artísticos e intelectuais se posicionam diferencialmente face a processos mais amplos de colonização e opressão. Segundo o autor, se, para o Europeu, “índio” designa evasão, viagem, fuga da metrópole, para o americano ele é símbolo político e de nacionalismo; tem a ver com a vontade de estabelecer limites para a nova pátria, contração do território, ao invés de expansão de uma subjetividade inconformada. A mesma palavra, ao mudar de contexto, muda de significado. Se no espaço do Novo Mundo

[...] o significante é o mesmo, o significado circula uma outra mensagem, uma mensagem invertida. Isolemos, por comodidade a palavra *índio*. Em Chateaubriand e muitos outros românticos europeus, este significante torna-se a origem de todo um tema literário que nos fala da evasão, da viagem, desejo de fugir dos contornos estreitos da pátria europeia. [...]. Aquele mesmo significante, porém, quando aparece no texto romântico americano torna-se símbolo político, símbolo do nacionalismo que finalmente eleva sua voz livre (aparentemente livre, como infelizmente é muitas vezes o caso), depois das lutas da independência. E se entre os europeus aquele significante exprime um desejo de expansão, entre os americanos, sua tradução marca a vontade de estabelecer os limites da nova pátria, uma forma de contração. (SANTIAGO, 1978, p. 24-25)

Santiago não aprofunda a sua reflexão sobre o intelectual latino-americano a partir daí, preferindo destacar a *diferença* no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Borges. Mesmo assim, um dos exemplos da tradução da palavra índio que vem à mente do leitor brasileiro - e que é desenvolvido por Santiago, em texto ainda de 1965 - é a obra ficcional de José de Alencar, que produziu um conjunto de romances indianistas a partir dos quais ajudou a inventar e a delimitar o espaço e a identidade brasileiros na segunda metade do século XIX. Santiago debruça-se na análise do romance *Iracema* (1865) e destaca, justamente, seu aspecto político, de construção identitária, mas chama também a atenção à consciência estética do autor e, ao final, a certo espírito de coalizão, entre o preposto português na colônia e o índio (SANTIAGO, 1965, p. 55-69):

Em *Iracema* o que vemos é um aperto de mão com o índio e com o português. Porém com o português que (frisemos) abandonou Portugal e aceitou sem restrição a pátria de adoção, o coatyabo, conforme ainda fica patente na reveladora cena do sonho (o licor de novo): ‘Mas porque, mal de volta ao berço da pátria, o jovem guerreiro de novo deixa o teto paterno e demanda o sertão?’ (cap. VI). E o mesmo Martim, deus da guerra, passa a ser simbolizado mais tarde no livro pelo jatobá que, como vimos, serra nos braços o ubiratã e protege a relva. (p. 69)

Aprofundando esse ponto, em sua análise do romance, Vagner Camilo chama a atenção justamente ao aspecto conciliador da obra indianista de Alencar para o contexto político do país, observando, contudo, variações entre a publicação de *O Guarani* (1857) e de *Iracema*:

Embora não haja em *Iracema* a convergência presente em *O guarani* entre a relação amistosa (Peri-Mariz) e a amorosa (Ceci-Peri), no sentido de celebrar, ambas, a política de alianças, tal celebração não deixa de comparecer através da relação fraternal entre Martim-Poti, em nome da qual a amorosa (Martim-Iracema) é *preterida*, contribuindo para o abandono e o sofrimento que redundarão na morte da heroína. Sem dúvida, essa morte sacrificial comparece para sinalizar, melancolicamente, os custos trágicos dessas alianças para a *pátria (assim como a heroína) preterida ou abandonada*, segundo o posfácio, em prol desses interesses, mas sem chegar a condená-las, comprometê-las ou rejeitá-las. Poti continua a ser louvado e heroicizado por sua fidelidade subalterna e por sua

conversão cristã — ao mesmo tempo em que Irapuã é convertido em vilão por resistir a tais alianças, conforme vimos. De igual modo, Martim, embora metaforicamente identificado com a serpente inoculando a corrupção no paraíso, não deixa de ser poupado e louvado em sua honra, coragem e valentia. E quando chegamos ao fim, deparando-nos com a derradeira frase inspirada no fecho de *Atala*, esse ‘tudo passa sobre a terra’ — e note que não ‘passa’ apenas ‘o que foi bom, virtuoso e sensível’, como em Chateaubriand, mas um genérico *tudo*, o que supostamente deve incluir o sofrimento, o sacrifício e a morte trágica narrados — leva a crer que, apesar da melancolia, eles acabam sendo *aceitos* pelo narrador como uma *fatalidade*. A *melancolia* pelo sofrimento, o sacrifício e a morte da mulher-continente passam a ser assumidos como um atributo do povo, cuja origem a lenda buscou simbolizar. (CAMILO, 2007, p. 186)

Trata-se, pois, de uma morte com consequências positivas, porque, apesar dela, *acontece* a colonização, definindo-se também a identidade de um povo. Ademais, a nota melancólica vem articulada à prosa lírica de *Iracema*, com imagens referentes à natureza, o que corrobora, no plano do estilo, a conciliação obtida também no tratamento - alegórico (Santiago) e ideológico (Camilo) - dado às personagens pelo foco narrativo.

Em boa medida, o efeito dos romances indianistas de Alencar semelha àquele obtido por Vitor Meireles, ao pintar, quatro anos antes de *Iracema*, a *Primeira missa no Brasil* (1861), com base, graças aos conselhos do seu tutor, Araújo Porto-Alegre, na carta de Pero Vaz de Caminha e na *Primeira Missa em Kabila* (1855), de Horace Vernet. Nessa sua obra, o pintor brasileiro, com traço fino e jogo sutil de luz e cor, e ao contrário da pintura de Vernet, que engrandece a conquista francesa no norte da África, transforma o encontro dos povos na imagem fecundadora da pátria, como assinalou Jorge Coli em sua análise do quadro.²

2 Segundo Coli, “se, na obra de Vernet as montanhas são rudes e ásperas, impositivas, elas se coadunam com o projeto de um triunfo cristão em terra hostil, onde a junção de cristãos com inféis se faz por justaposição, sem a ideia de fundir os dois grupos. Ao contrário, a linha de soldados, rigorosa e repetida, faz como que uma barreira e não conduz à reunião harmônica dos grupos distintos. No caso de Meireles, o templo natural, suave em seus verdes macios e banhado por uma luz finíssima, mais a própria disposição dos personagens, que, embora guardem o princípio de unidades grupais, em seus encadeamentos e ritmos, reúnem os participantes numa fusão, torna-se uma espécie de útero fecundador” (COLI, 2005, p. 37).

Como em Meireles, ao final de *Iracema*, ao invés de expansão, a contração integra a todos e lança as sementes da pátria que nasce, representada na figura de Moacir. Está, na obra literária, assim como está na tela, a ideia de uma conquista serena, que se efetiva pela conciliação, importante para o momento político brasileiro de pós-independência, em que a tese indianista contribui para dirimir discrepâncias identitárias e regionais. Em suma, Alencar relê o “índio europeu”, inserindo ingredientes brasileiros: ao invés de antagonismo aos valores da civilização, de desejo de liberdade e de compromisso com a vida selvagem, há, ao contrário, a aceitação do destino, no caso de *Iracema*, e a conversão e o comprometimento com os valores do colonizador, no caso de Poti. Tudo corroborado - e amenizado - pela forma da prosa poética.

Mais de um século depois, o filme *Iracema* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, retoma a palavra índio como contração, mas imprime uma diferença tanto em relação à obra de Alencar, quanto no diálogo com os filmes da contracultura, que, como os textos europeus dos séculos XVIII e XIX, representam a cultura do colonizador e tomam o índio e seu espaço como expansão.

Em artigo recente sobre o filme, Ana Paula Pacheco esmiuça as relações da forma com a realidade social de um país nas mãos de militares que, em nome da ordem, se valem da desordem, em um mundo sem lei que é o da Amazônia retratado no filme. O prometido milagre econômico, tocado pelo binômio ordem/desordem, incorpora-se tanto no modo de ser dos ricos quanto no dos pobres que buscam ascensão, caso do caminhoneiro gaúcho, Tião Brasil Grande, personagem interpretado por Paulo Cesar Pereio. Ao mesmo tempo, o processo da luta encarniçada e sem ética pelo dinheiro e pelo poder acaba deixando à margem a população pobre que, segundo a autora não é dona da sua história: “A forma do filme dá conta dessa passagem histórica na qual se desvela a informalidade brasileira com sentido de um ‘ethos’ radicalmente antipopular, acompanhada de uma forte dessolidarização das classes baixas e média-baixas” (PACHECO, 2016, p. 180).³

Ainda, em seu texto, a autora introduz a comparação do filme brasileiro de estrada com o congênere estadunidense, o *road movie*.

3 PACHECO, Ana Paula. *Iracema, uma transa amazônica: road movie de um país interrompido. Peixe-elétrico*. São Paulo, 2016, p. 180. Grifos da autora.

Nas suas palavras, no filme brasileiro

[...] 'ganhar o mundo' passa a ter uma conotação específica e desiludida, a de 'ganhar a vida', implicando riscos e perigos de outra ordem. Assim, o gesto de libertação inicial do *road movie* é submetido a um funcionamento estético e político particular à estrada como lugar de oportunidade e trabalho, ambos degradados a chão batido. (PACHECO, 2016, p. 187)

Iracema seria, assim, o antípoda do modelo americano, a desfazer o mito da contracultura, até porque, como afirma Pacheco (2016, p. 183-84):

Mesmo o momento de verdade dessa rebeldia, quando um inconformismo meio caseiro fazia par com um impulso mais radical de transformação do mundo, dificilmente seria imaginável hoje, depois que 'novo' e 'gozo' transformaram-se em perversos imperativos categóricos, tornando mais evidente o vínculo entre ruptura e conservação no *road movie* típico, como talvez em grande parcela da contracultura.

*

Partindo desses apontamentos iniciais, gostaria de discutir o traço diferencial do cineasta latino-americano, quando confrontado com o romance que lhe teria dado origem, isto é, com a sua fonte primeira e com o modelo do *road movie* do Primeiro Mundo (termo da época) ou "típico". Buscarei, assim, tornar produtivo o argumento de Silviano Santiago, articulando os planos temático e formal ao modo de produção do filme brasileiro, que pressupõe uma viagem dentro da viagem filmada, analisando, igualmente, a trilha sonora – aventada por Pacheco como promissora fonte de análise – parte compósita, fundamental, do gênero *road movie*. Ademais, sendo o filme contemporâneo do ensaio de Santiago, não pretendo aqui adequar o objeto a uma perspectiva teórica, mas, sobretudo, ler ambos a partir de um mesmo contexto de crítica ao pensamento conservador e tecnocrático dos militares e ao imperialismo estadunidense (neocolonial, de acordo com Santiago), e, sobretudo, de discussão da dependência cultural brasileira, pauta comum aos intelectuais e artistas brasileiros do período.

Iracema, cujo subtítulo é "uma transa amazônica", em jogo de palavras com a Transamazônica, foi filmado em 1974, auge da repressão

militar no Brasil, para um TV alemã, que patrocinou a empreitada de Bodanzky e Senna de fazerem um filme em uma estrada símbolo do regime, situada em uma região que era palco de conflitos e tensões não só entre grileiros, polícia e moradores locais, mas também entre o exército brasileiro e os militantes políticos de esquerda.⁴

A história do filme é, em síntese, a do encontro, em Belém, durante a festa do Círio de Nazaré, entre uma índia prostituída de 15 anos, de nome Iracema, interpretada pela estreante Edna de Cássia, e um motorista de caminhão gaúcho, Tião, interpretado pelo experiente Paulo César Pereio. Transportando madeira, de Belém a São Paulo, o caminhoneiro dá carona a Iracema ao longo da rodovia Belém-Brasília e, depois, da Transamazônica, abandonando-a, na sequência, em um prostíbulo de beira de estrada. Após a separação da dupla, vamos observando, junto aos prostíbulos e casas miseráveis de caboclos, a decadência de Iracema.

Como é sabido, a invasão da Amazônia pelo capital estrangeiro e pelos brasileiros do sul foi resultado em grande parte pela estrada que ali se construía e que fazia parte de um projeto mais amplo de ocupação do espaço amazônico, com o fito, também, de se evitar as resistências ao governo dos militares. Em artigo sobre o filme, Ismail Xavier afirma que *Iracema* representa a invasão e é estruturada por ela: a invasão da ficção no documentário e vice-versa; a invasão de Tião, o caminhoneiro do sul, que transporta madeira, em Iracema; a invasão de Paulo César Pereio, ator experiente que faz Tião, em Edna de Cássia, a moça de 15 anos recrutada pela equipe *in loco* para fazer o filme; a invasão do ator Pereio na personagem Tião; a invasão de Pereio na direção do filme, na medida em que ele não só atua como também “provoca, comenta, entrevista, intervém descaradamente no andamento de tudo” (XAVIER, 1981, p. 18). Nesse sentido, ao reiterar o binômio colonizador/colonizado o filme retoma o romance indianista, contudo, sem compensações, isto é, sem o seu traço conciliador. Porque se observarmos, primeiramente, as personagens, notamos que há diferenças importantes entre as do filme e as do romance.

Em primeiro lugar, Iracema não se sacrifica, mesmo que na cena final esteja decadente, sendo comparada, por Tião, que não a acolhe,

4 O filme pode ser visto na íntegra no Youtube. Para acessá-lo: <https://www.youtube.com/watch?v=jPhFwT2BDtw>. Acesso em: 08 de set. 2017.

ao gado de beira de estrada, abundante e disponível, que, este sim, ele acolhe em seu (novo) caminhão. Mas, não há dor ou lamento por parte dela, assim como o foco narrativo não a enquadra simpaticamente. Quando lhe oferecem trabalho, uma vida comum, ela diz: “minha sina é correr mundo, andar por aí sem rumo”. No entanto, embora seja essa a sua sina - assim como a dos outros desterrados do filme - não há uma causa primeira para a perda da sua inocência. Ismail Xavier aponta justamente o encadeamento solto da narrativa, sem ênfase nas motivações, que poderiam levar a uma menor identificação do espectador com a personagem:

[...] a narração exhibe certa soltura no encadeamento, explorando a convencionalidade mesma do trajeto, e não se preocupa em tecer a trama com cuidados e explicações, não buscando justificativas (psicológicas, por exemplo) para cada passo. Desde o início do filme, há o domínio absoluto do dado imediato, da ação observada no presente, sem qualquer ênfase a motivações (o que traria Iracema a Belém?); o foco dado no imediato faz com que a sucessão de fatos se apresente como sucessão e nada mais (p. 12).

Assim, a convencionalidade da trajetória de Iracema, que segundo Xavier é parte da história do cinema brasileiro de ficção - de uma galeria de personagens que deixam o interior para se dar mal na cidade -, somada à ausência de lastro, juntamente com interrupção da ficção pelo documentário, que foca principalmente no entorno, impedem a projeção do espectador sobre a história da personagem, que, apesar de tudo e da decadência que vai se acentuando até o fim do filme, não se dobra.

De sua parte, Tião possui diferenças e semelhanças com Martim. É arrogante e pragmático, não ama Iracema, mas ela também não o ama. Porém, como Martim, é um estrangeiro na terra de Iracema, e um representante do poder estabelecido, um preposto, no caso, da colonização interna. A sua identificação é, portanto, com a elite econômica e política. Como o “guerreiro branco”, o caminhoneiro gaúcho, que dirige um Mercedes Benz, representa bem a sua pátria e os valores desta, no caso, o dinheiro e a modernização: em um dos “decarques” que coleciona em seu “caminhão-hotel”, lê-se o famoso *slogan*: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, convite aos descontentes para irem para o exílio, mas, também, um convite à conciliação, agora, pela força

(imperativo). Porta-voz da religião do progresso, Tião “catequiza” à medida que viaja, muito embora o que prega - a ordem - seja contraditado pelo que faz - a malandragem, a ilegalidade, sem a complacência ou acobertamento da câmera, muito pelo contrário. Em outro nível, ainda, Tião pode ser lido como uma alegoria dos futuros ocupantes da região, ou seja, os gaúchos ou sulistas, tal como os militares os imaginavam.⁵

Contudo, alguns dos “índios” desalojados das suas terras são por vezes difíceis de catequizar e acabam pondo em xeque a mensagem colonialista de Tião. Não há, no filme, apenas os Potis de Alencar. Ao repetir sem parar o mesmo bordão, de que o Brasil está crescendo, e ao dar voz para que os outros que vivem o cotidiano de miséria o contradigam, Tião/Pereio surge muitas vezes ridículo ao espectador. Há, pelo menos, três cenas em que isso acontece: na primeira, após comprar madeira ilegal, Tião conversa com um indivíduo que busca madeira na selva e tenta vender-lhe a ideia de que a abertura de estradas do governo lhe traria vantagens financeiras, o que ele, polidamente, contesta. Em seguida, a dupla de viajantes está descansando enquanto um morador local constrói a sua casa. Tião tenta puxar conversa, deitado na rede e fazendo a apologia do trabalho, para, ao mesmo tempo, dar uma lição de moral em Iracema. O outro, incomodado, deixa-o falando sozinho. Em outra cena, o enquadramento da câmera contribui para que se escute a voz dos insubmissos. Nesta, documentário e ficção quase não se distinguem. Depois de chegar em um bar de beira de estrada, falastrão e eufórico com o desenvolvimento do país, graças à Transamazônica, Tião escuta da boca de um pobre coitado o relato

5 De acordo com Felipe Maia Guimarães da Silva, o processo de colonização amazônica, na década de 1970, pressupunha um “[...] projeto de forte engenharia social, pelo qual a razão estatal atribui a si mesma um complexo de tarefas destinadas a criar no ‘espaço vazio’ um modelo abstratamente definido de sociedade, de forma a evitar a ocupação ‘irracional’. O movimento espontâneo é submetido a um processo dirigido, uma espécie de utopia administrativa, que imagina ser capaz de modelar uma sociedade e uma economia de acordo com os valores e as necessidades do estado e de seus agentes. Disciplinar o movimento espontâneo não significava assim apenas a expansão do controle do estado sobre a terra, recodificada pela geopolítica como território, mas também controlar o fluxo de pessoas e sua atividade, submetendo-as à racionalização e ao planejamento estatal, que fazem do espaço amazônico objeto de forte colonialismo interno. A tensão entre o movimento “espontâneo” e os programas governamentais cresceu ao longo da década de 1970, especialmente quando os agentes oficiais começam a incrementar os critérios de seleção de colonos e a dar preferência a agricultores oriundos dos estados do sul do país, recrutados por cooperativas ou por empresas colonizadoras privadas” (SILVA, 2014. p. 163).

de que a polícia do INCRA⁶ havia tirado a terra de um camponês para passá-la a um “tubarão”. Sem muitos argumentos, busca convencer os que perderam as suas terras de que o órgão governamental é sério, e que a culpa é daqueles que compraram terra sem documentação. Diz ele: “A lei é a lei”; “Aqui, pelo menos, ela existe”. Mas, a fala de Tião é outra vez contradita, não só pelo que acabamos de ouvir, como também pela imagem, pelo enquadramento da câmera, que mostra, no momento em que ele fala, a jovem de 15 anos, menor de idade, bem a seu lado. Quer dizer, a ilegalidade do aliciamento de uma menor vai de encontro ao argumento de Tião (e, por extensão, dos militares, e do INCRA) sobre a lei.

Assim, nem os invadidos silenciam (Iracema entre eles), nem a voz do invasor é autorizada por quem filma e edita o material. Diferentemente do ponto de vista do romance, que ameniza a tensão entre os colonos e os colonizados, o do filme a amplifica.

*

Ainda, tal diálogo crítico com o primeiro texto é perceptível quando se pensa outra vez no par expansão/contração, que diferencia a obra do colonizador e a do colonizado, isto é, do intelectual do Primeiro e do Terceiro Mundo, dessa vez dentro da própria história do cinema. Como afirma Silviano Santiago, “a obra segunda, já que ela em geral comporta uma crítica da obra anterior, se impõe com a violência desmistificada das planchas anatômicas que deixam a nu a arquitetura do corpo humano” (SANTIAGO, 1965, p. 23). Mesmo que, no período, a responsabilidade do intelectual/artista é posta à prova, correndo-se o risco de pregar uma autonomia sem cabimento, há um pedágio a pagar ao “primeiro texto”, e é nesse movimento diferencial que a crítica se torna ainda mais interessante.

De fato, além da obra de Alencar, do filme-colagem e do neo-realismo italiano, estas duas referidas por Ismail Xavier em sua análise, uma das fontes do filme de Bodanzky e Senna é o *road movie*, isto é, o filme de estrada, como apontou Ana Paula Pacheco. Este gênero, que tem em *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas* (1967) um dos seus modelos, é, como o tema do índio e do selvagem para a literatura

6 Instituto nacional de colonização e reforma agrária.

européia, caracterizado, a princípio, pela expansão da subjetividade, isto é, pela fuga do *status quo*. De acordo com David Laderman, “além de estabelecer a estrada como um tropo de rebelião e crítica social, *Bonnie and Clyde* elabora dois temas importantes do filme de estrada que descendem diretamente de *On the road: pé na estrada* [romance de Jack Kerouac]: ambição visionária e inquietação sensual” (LADERMAN, 1996, p. 45). Além disso, segundo Laderman, negam-se, no filme de estrada, e mais especificamente no romance de Kerouac, do qual ele descende, os valores familiares conservadores, a ética do trabalho protestante e o materialismo típico de classe média que se desenvolveu nos Estados Unidos nos anos 1950-60. Nesses filmes, há quase sempre uma turma ou um par que se desloca pela estrada, desajustados indo para não se sabe onde. Com esses questionamentos, a vida selvagem, a natureza, a busca da origem perdida ou de um significado outro para a existência tornam-se os motes da viagem, que, em geral, termina com a morte dos protagonistas, para que o ideal de rebelião sobreviva.

Assim, no momento em que, em *Sem destino* (1969), dirigido por Dennis Hopper, talvez o filme de estrada mais popular do período, escutamos os primeiros acordes da canção “The Pusher” (“O traficante”), da banda Steppenwolf, dois motociclistas estão se preparando para pegar a estrada, colocando dinheiro, conseguido graças ao tráfico de drogas, em mangueiras dentro do tanque de combustível das motos, para gastar no *mardi gras* (carnaval) de New Orleans. A trilha sonora parece falar diretamente ao que se observa na tela. Mas, mesmo que não se a escute integralmente, a voz da canção está em desacordo com a imagem, pois, ao invés de libertária, transgressora, ela condena os protagonistas. Mais ainda, dotada de traços conservadores, prevê/deseja o fim deles. Eis a primeira e a última estrofe dessa canção que abre o filme de Hopper:

You know I've smoked a lot of grass
 O'Lord, I've popped a lot of pills
 But I never touched nothin'
 That my spirit could kill
 You know, I've seen a lot of people walkin' 'round
 With tombstones in their eyes
 But the pusher don't care
 Ah, if you live or if you die.

.....
 Well, now if I were the president of this land

You know, I'd declare total war on The Pusher man
I'd cut him if he stands, and I'd shoot him if he'd run
Yes I'd kill him with my Bible and my razor and my gun.⁷

É ainda ao som de “The Pusher” que um dos motociclistas, fantasiado ironicamente de Capitão América, joga fora o relógio de pulso. Nesse momento, ele e seu companheiro de estrada estão prontos para entrar em outra temporalidade, abandonando o controle do tempo da sociedade capitalista. De modo que a viagem propriamente dita inicia quando inicia outra música, “Born to be wild” (“Nascido para ser selvagem”), da mesma banda de rock, isto é, quando as duas motos de Billy, o caubói, e de Wyatt, o Capitão América, começam a rodar. Em contraponto à música anterior, o refrão desta diz o seguinte:

267

Like a true nature's child
We were born
Born to be wild
We can climb so high
I never wanna die⁸

Condensa-se, aqui, nesse refrão, muito do que veremos nesse filme de estrada estadunidense, e também em outros do gênero. Porque ao longo dessa película de 1969, o Capitão América, como se fosse um poeta, de costas para uma sociedade que ele despreza e em busca de outras formas de vida, distinguindo-se dos comuns, vê tudo em perspectiva visionária. No seu distanciamento, na sua quietude, nas suas frases enigmáticas, na sua busca pelo autoconhecimento, na sua capacidade de prever o destino, ele parece olhar sempre do alto e além. E se, junto com o seu companheiro Billy, morre ao final, aliás, como a maioria dos protagonistas do filme de estrada, sua morte é diferente da dos comuns, pois, na última cena, quando vemos a sua moto em chamas, sem a presença do corpo, é como se ele, uma espécie de Jesus Cristo, ou de poeta romântico, ressuscitasse em outro plano, ou permanecesse vivendo na sua obra.

⁷ Para escutar com as imagens do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=RXBAgAxn1x4>.
Para escutar na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=3XqyGoE2Q4Y>. Acesso em 05 set. de 2017.

⁸ Para escutar com as imagens do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=egMWID3fLJ8>.
Para escutar a canção inteira: https://www.youtube.com/watch?v=ZP_PshEihy4.

Contudo, a mensagem contracultural do filme estadunidense não se constrói sem ambiguidades. Em seu texto, David Laderman argumenta que, em *Sem destino*,

Muitas sequências lembram o conjunto de imagens de Velho Oeste de *Rastros de ódio* [de John Ford], com a motocicleta substituindo o cavalo. A busca silenciosa do Capitão América por sua alma retoma e rearticula estranhamente o quieto estoicismo do caubói. Ele também admira o rude individualismo do fazendeiro [logo no início do filme]; dessa perspectiva, seu nome revela de repente o patriotismo militante e o ‘destino traçado’ que ele pretende ironizar. Esta ênfase em autodeterminação e independência de uma sociedade reacionária e conservadora é codificada como uma passagem da cultura à natureza, mas, ao fazer isso, *Sem destino* avança precariamente uma outra fronteira, dessa vez entre anarquismo de esquerda e sobrevivência de direita. (LADERMAN, 1996, p. 48)

Dito de outro modo, o espectador do filme está diante do tema da conquista da América, contudo, sem a presença dos índios. É como se eles nunca tivessem existido nas vastidões percorridas pelos motociclistas-caubóis, embora sejam evocados em algumas passagens do filme e, principalmente, na idealização em torno da “true nature’s child”. Na verdade, os marginalizados que aparecem na película são os mexicanos, reduzidos a empregados dos brancos, trabalhando em situações precárias e, mais para o final, os negros, nas suas casas pobres, ou vagando nas ruas durante as cenas - que lembram um documentário - do carnaval. Mais tarde, os índios surgem, muito rapidamente, como alegorias gigantescas no desfile carnavalesco. De todo o modo, a câmera não se detém nessas personagens, porque o mais importante é acompanhar os motociclistas e fazer a denúncia do conservadorismo estadunidense, ressaltando a rebeldia da viagem. O risco do filme, e dos filmes de estrada em geral, é a crítica pelo viés moral apenas, sem se levar em conta estruturas sociais e econômicas duradouras, por meio das quais o pensamento hegemônico se espraia.

Em contraste, os protagonistas do filme de estrada brasileiro não morrem, nem se pode dizer que eles componham um par, já que na metade do filme se separam para só se reencontrarem ao final. Além do mais, o ponto de vista do caminhoneiro Tião é o oposto dos motociclistas estadunidenses, que, ao menos em uma primeira leitura e apesar das ambiguidades, se poderia chamar de crítico e visionário.

O personagem brasileiro vê na destruição da floresta, na introdução das leis do Estado a grande transformação - para melhor - do país. Faz a apologia do desenvolvimento. O seu modo de ser não comporta quietude, autorreflexão, ou evasão, aliás, fala pelos cotovelos, e seu único objetivo é ganhar dinheiro. Por isso, não há tempo - que, no caso, é também dinheiro - para a inquietação sensual. Entre Tião e Iracema, há apenas interesse (em Iracema) e negócio (em Tião): antes da primeira noite de sexo entre os dois, aliás, irrelevante para o enredo, temos tão somente uma negociação de preço.

Do mesmo modo, observando agora a trilha sonora, a primeira canção a tocar na película brasileira, intitulada “Máquinas humanas”, de Paulo Sérgio, possui uma letra melancólica, acentuada pelo arranjo de cordas, em que se compara o ser humano a uma máquina, e não a alguém tentando mimetizar a vida selvagem, como no rock de guitarras distorcidas do Steppenwolf:

Chega um dia em que a gente
Vai aos poucos percebendo
Somos máquinas humanas
Estamos sempre correndo

O motor logicamente
É o nosso coração
A estrada é o tempo
O passado é contramão
Vivo estacionado
Na garagem, solidão.⁹

Essa canção, que se situa na fronteira da Jovem Guarda e da música brega¹⁰, e que tem como intérprete e compositor alguém de relativo sucesso comercial, mas à sombra do maior ídolo de então, Roberto Carlos, evoca o aspecto solitário e negativo do deslocamento real. A estrada e a viagem não representam espaço de autodescoberta, como no filme americano. Além disso, ao mencionar “solidão”, “Máquina humanas” se aproxima do tema da saudade, que tomaria conta da música popular de massa no Brasil (não necessariamente da mesma maneira que na MPB), justamente por falar à sensibilidade dos

9 Para escutar a canção na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=37Bqyz0r2Q0>.

10 A música brega é tocada, no filme, nas cenas rodadas em bares em bordéis, como naquela em que Iracema conhece Tião, quando escutamos “Você é doida demais”, de Lindomar Castilho. Sobre os traços em comum entre os gêneros brega, sertanejo e a Jovem Guarda, ver ARAÚJO, Samuel M. Brega: Music and Conflict in Urban Brazil. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 9, n. 1 Texas, Spring - Summer, 1988, pp. 50-89.

milhões de brasileiros migrantes, constituindo o que se poderia chamar de uma utopia regressiva, de retorno à terra natal e/ou aos braços da pessoa amada.¹¹ É o que se escuta também no refrão, ausente, contudo, do filme, no qual está a visão da estrada como espaço não só de solidão, mas de perdição, e a do lar e da pessoa amada como aconchego:

Meu motor é tão sensível, não funciona sem você.
 Teu amor meu combustível, venha me abastecer.
 São seus olhos que clareiam, minha estrada no escuro.
 Se você demora eu juro,
 Nesta estrada eu vou me perder.
 Por favor venha me socorrer.¹²

Ainda, na mesma cena em que a música de Paulo Sérgio toca, a câmera, ao enquadrar o caminhão, permite que se veja no paracheque deste a seguinte frase escrita: “Do destino ninguém foge”, a qual remete não apenas ao romance de Alencar como ao próprio filme norte-americano, cujo destino dos motociclistas também está dado pelo vaticínio do eu conservador na estrofe final de “The Pusher”.¹³

Mas, no caso de Tião, seu traço pragmático contrasta com o escrito e com a letra da música. Observando o seu *ethos* do preposto gaúcho não há a mínima chance de ele se submeter ao jogo da estrada, de se deixar seduzir por ela ou pelo destino. São esses que devem se submeter a ele. Como o guerreiro branco do romance de Alencar, só que de modo muito mais explícito, os sentimentos não podem interferir nos seus interesses imediatos.

11 Alexander Dent estudou a música caipira e sertaneja tocada por duplas masculinas, na maioria formadas por irmãos, apontando justamente para a sua articulação com os processos migratórios no Brasil. Segundo ele, “essa forma baseada nos irmãos ficou cada vez mais importante na performance desses gêneros ao longo do século XX. E, apesar do fato de que algumas dessas duplas são meros ‘parceiros’ e não irmãos nascidos dos mesmos pais, elas ainda trazem o interior [...] na forma da irmandade. Cronotopicamente, unindo o passado (tempo) e o interior (espaço) pelo parentesco, o ‘campo’ provê uma forma de criticar o passado degradado à luz de um passado idealizado [...]” (DENT, 2007, p. 458). Princípio semelhante poderia ser transferido para a música brega, como a música sertaneja também escutada, nos anos 1970, no Brasil, pelas camadas economicamente mais pobres.

12 Na esteira de Paulo Sérgio, Roberto Carlos compôs o hit “O caminhoneiro”. Para escutar na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=nndpKCXbwdc>.

13 Segundo depoimento de Bodanzky, nem as locações foram trabalhadas, nem os dizeres colocados - tanto o do barco, de nome Graças a Deus, quanto o do caminhão. Tudo já estava lá. Nesse sentido, podemos afirmar que a paisagem construída também traduz o espírito da época que o filme busca captar.

Do conjunto de signos em cena, isto é, do par Tião/Iracema, da canção de Paulo Sérgio e do escrito no paracheque do caminhão, o que se percebe é a contraposição, ou o choque de opostos: de um lado, a apologia do progresso, encarnada no preposto; de outro, a nostalgia da casa, a ideia de ordem e de tradição, incluído, aqui, o tempo do mito, que remete também à Iracema de Alencar e ecoa na do filme, que, em outra passagem diz sobre a sua “sina” de correr mundo.

A canção de Paulo Sérgio é a primeira que toca nas estradas do filme, logo depois que Tião e Iracema se conhecem e começam a viagem juntos. Já, em outra cena, após a primeira noite de sexo entre os dois, escutamos uma canção caipira - uma guarânia, de autoria de João Mendes e Divanito - que versa sobre as maravilhas da Transamazônica. Vale ler as duas estrofes dessa música ufanista que toca enquanto a dupla chega no bar de beira de estrada antes referido:

Brasil mais Brasil para os brasileiros,
Um povo ordeiro que aplaude de pé,
A grande selva que era problema,
Hoje é o tema de amor e fê.

Brasil de Floriano, Rondon e Getúlio,
Tu és o orgulho de um povo feliz,
Transamazônica é raça e bravura,
Pois ninguém segura o grande país.¹⁴

De fato, na medida que a floresta é anexada ao projeto nacional, homogeneizador, dos militares, ela deixa de ser um problema para eles e passa a significar progresso. Porém, mais do que uma constatação de fundo ideológico, a música é um chamado para a colonização/migração dos sulistas, com a última estrofe reverberando aquela outra canção que diz que “ninguém segura a juventude do Brasil”. Contudo, o que se vai assistindo ao longo do filme, não apenas as falas dos locais, nada ordeiros, nada felizes, que contradizem o preposto Tião, mas, também, as casas miseráveis de prostitutas, os vilarejos pobres, os *travellings* -

14 Segundo Bodanzky, a trilha sonora do filme, incorporada quando da montagem, na Alemanha, foi composta de músicas que faziam sucesso em Belém à época em que o filme foi rodado. Essas informações se encontram nos extras do DVD, editado pelo Instituto Moreira Salles, em que Bodanzky, assistindo ao filme, com conversa João Moreira Salles e Eduardo Scorel. É interessante notar que, em uma breve pesquisa, no site do Instituto Memória Musical Brasileira (<http://immub.org>), contabilizam-se, de 1971 a 1979, treze canções com o título “Transamazônica”. Sobre canções ufanistas, de corte regionalista, há um conjunto numeroso no período, entre elas, de compositores sulistas, como Teixeira, Gil do Fregues, e o grupo Os Mirins.

em especial um que capta uma queimada na única cena em que a música é deixada de lado para se escutar melhor o crepitar da mata -; tudo isso que é captado e depois editado desfaz tanto a trilha sonora ufanista e de propaganda quanto o otimismo do caminhoneiro pragmático, cujo destino é, mais do que viajar, ganhar dinheiro.

A desmontagem das ilusões, ou, para dizer com Silviano Santiago, a desmistificação, à maneira das planchas anatômicas, do filme de estrada estadunidense, deve bastar a uma outra viagem, feita junto com o filme, pela equipe toda, em uma kombi e em um caminhão. Ela é que faz a palavra índio daquele filme dobrar-se sobre si mesma, desintegrar-se ironicamente. Isto é, *Iracema* não é apenas um filme de estrada, é um filme feito na estrada, em apenas três semanas, por uma equipe reduzida a oito pessoas, com filmagens de um *take*, som direto, sem direção de atores ou diálogos pré-estabelecidos.¹⁵ Assim, se ambos os filmes são de baixo orçamento (segundo Laderman, *Sem destino* teria custado 375 mil dólares), o brasileiro é feito no improviso, mas um improviso com o pressuposto de deixar a realidade falar. A aventura, isto é, o aspecto sem destino do filme de estrada norte-americano, reduzido praticamente à trajetória dos protagonistas, porém enquadrado pela direção de Hopper, é estruturante em *Iracema*; uma aventura que, paradoxalmente, ao focar nos vários personagens encontrados pela estrada, parece ter um destino, uma missão mesmo. O trabalho de equipe do filme brasileiro - desmontando a ideia de obra autoral - visa não aos percalços do individualismo em uma sociedade desenvolvida materialmente, com uma das suas regiões ainda mergulhada no obscurantismo, senão ao que é da ordem do coletivo, a uma massa enorme de pessoas sob a ameaça tanto das empresas multinacionais dos países ricos quanto dos colonizadores de dentro que promovem a exploração desenfreada delas e das terras. Pelo depoimento de Bodanzky nos extras do filme, e, mais do que isso, pelo que observamos na tela, era justamente esse clima que a equipe perseguia em cada locação, isto é, o clima de um contexto histórico específico e extremamente problemático. Dentro de condições precárias de produção, o objetivo era fazer com que parte disso fosse mostrado pelas imagens e pela voz dos injustiçados pelo dito progresso governista que Tião, o personagem, por sua vez, promovia.

¹⁵ Segundo informações de Jorge Bondanzky nos extras do DVD.

Um dos resultados alcançados é que o filme se equilibra nessas duas vias opostas, que, andam lado a lado, o tempo todo, quais sejam, a promoção reiterante do governo militar e da colonização, por parte de Tião, e, de outro, o questionamento sistemático dela, via improvisação e trabalho de equipe, com o objetivo de deixar a realidade falar. Se, em um plano, o preposto brasileiro do filme, *diferentemente* do Capitão América, de *Sem destino*, e graças ao distanciamento de Pereio, põe a nu o bom-mocismo de Martim, personagem de Alencar, em outro, *Iracema* faz o filme de estrada norte-americano parecer ingênuo, apenas uma crítica moral, em nome do individualismo, da liberdade, do progresso e, porque não dizer, da colonização, cujos problemas são escancarados pela película brasileira.

Em 1974 não há conciliação possível. Isso se observa tanto no caso dos diretores Bodanzky e Senna, quanto no do crítico Silviano Santiago. Pois, se, no texto sobre *Iracema*, de 1965, a diferença ainda não se tornara uma perspectiva teórica forte, em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, o próprio conceito ali desenvolvido funciona como contraponto seja do “outro-lugar”, da síntese superadora da dialética marxista, seja do “mesmo lugar”, do pesquisador de fontes, para quem o texto do Primeiro Mundo é apenas um modelo a ser seguido. No entanto, por mais que sejam coincidentes nas suas preocupações e, poderíamos aventar, no método da comparação e subversão do modelo imperialista, isto é, do modelo Primeiro Mundo, há uma divergência importante, não conciliável, entre o texto do intelectual e o filme dos cineastas. Tal como o filme de estrada estadunidense, Silviano Santiago trabalha em uma perspectiva de cavar espaços de dissenso dentro de um contexto cultural conservador, sem necessariamente visar à transformação radical do espaço social mais amplo; em outras palavras, Santiago não menciona a necessidade de transformações de base, em seu ensaio, as quais poderiam, segundo certa versão marxista, que ele rejeita, ser determinantes à superestrutura, a que ele dá valor; para Santiago, o poder transformador está justamente ali, na reflexão diferencial do escritor latino-americano. Já, os cineastas visam sobretudo a fazer a denúncia, tanto nos termos de sua arte (de sua relação com o filme de estrada americano) quanto em perspectiva ampliada, das agruras estruturais e estruturantes de um espaço social

que depende do capital estrangeiro e das negociatas dos tubarões locais com o governo. No limite, o que talvez possa aproximá-los é que tanto Santiago quanto os cineastas não visam à utopia, a um ideal, mas ao combate imediato, dada a responsabilidade de que, à época, estava imbuído o intelectual do Terceiro Mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Samuel M. Brega: Music and Conflict in Urban Brazil. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 9, n. 1, Texas, Spring - Summer, 1988.

BODANZKY, Jorge; SENNA, Orlando. *Iracema. Filme Cultura* n. 37, janeiro/março de 1981, ed. Embrafilme.

CAMILO, Vagner. Mito e história em *Iracema*: a recepção crítica mais recente. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 78, pp. 169-189, 2007.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte do século XIX*. São Paulo: Senac, 2005.

DENT, Alexander Sebastian. Kinship and Chronotope in Brazilian Rural Public Culture. *Anthropological Quarterly*, Vol. 80, No. 2, Kinship and Globalization, Washington, 2007.

KEROUAC, Jack. *On the road: pé na estrada*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LADERMAN, David. What a Trip: the Road Film and American Culture. *Journal of Film and Video*, vol. 48, n. 1/2 (Spring-Summer), University of Illinois, pp. 41-57.

PACHECO, Ana Paula. *Iracema, uma transa amazônica: road movie de um país interrompido*. *Peixe-elétrico*. São Paulo, n. 5, 2016.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Alegoria e Palavra em *Iracema*. *Luso-Brazilian Review*, vol. 2, n. 2, pp. 55-69, Wisconsin, 1965.

SILVA, Felipe Maia Guimarães. *Questão agrária e modernização no Brasil*. 249 p. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

XAVIER, Ismail. O cinema verdade vai ao teatro. Palco: Transamazônica. In: *Iracema* Jorge Bodanzky/Orlando Senna (encarte DVD Instituto Moreira Salles). [Originalmente em *Filme Cultura* n. 37, janeiro/março de 1981, ed. Embrafilme].