



Artigo – Dossiê Temático

Iracema, 50 anos depois

Diálogo de imagens: *Iracema* e Cinema Marginal**Diálogo de imágenes: *Iracema* y Cinema Marginal****Dialogue of images: *Iracema* and Cinema Marginal**Leonardo Bomfim Pedrosa^IPontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-5413-152X>Juliana Vieira Costa^{II}Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-9677-9968>

Resumo: A partir da identificação da projeção de *Iracema – uma transa amazônica* (1974) na *Mostra de Cinema Marginalizado*, em 1978, o artigo investiga a inscrição do filme dentro de uma tradição experimental do cinema brasileiro e o uso do choque estético como estratégia de enfrentamento cinematográfico. Esse estudo é conduzido através de um diálogo de imagens com obras do Cinema Marginal, tendo como pressuposto teórico a ideia de Configuração, proposta por Alain Badiou (1998).

Palavras-chave: Iracema; Cinema Marginal; Experimental; *Phantom Ride*.

Resumen: A partir de la identificación de la proyección de *Iracema – una transa amazônica* (1974) en la *Mostra de Cinema Marginalizado* en 1978, el artículo investiga la inscripción de la película dentro de una tradición experimental del cine brasileño y su uso del choque estético como estrategia de confrontación cinematográfica. Este estudio se lleva a cabo a través de un diálogo de imágenes con obras del *Cinema Marginal*, asumiendo como premisa teórica la idea de Configuración, propuesta por Alain Badiou (1998).

Palabras clave: Iracema; Cinema Marginal; Experimental; *Phantom Ride*.





Abstract: Starting from the identification of the screening of *Iracema – uma transa amazônica* (1974) at the *Mostra de Cinema Marginalizado* in 1978, the article investigates the film's inscription within an experimental tradition of Brazilian cinema and its use of aesthetic shock as a strategy of cinematic confrontation. This study is conducted through a dialogue of images with works from Cinema Marginal, based on the theoretical premise of Alain Badiou's concept of Configuration (Badiou, 1998).

Keywords: Iracema; Cinema Marginal; Experimental; *Phantom Ride*.

Introdução... ou perdidos e malditos

No extenso levantamento de Fernão Ramos (1993) sobre as exibições do Cinema Marginal durante a década de 1970, salta aos olhos a programação da *Mostra de Cinema Marginalizado*, produzida pela revista independente *Cine-Olho*¹ na cidade de São Paulo, em julho de 1978. Havia, entre os títulos programados, um resgate de obras proibidas e/ou esquecidas do início da década, dirigidas por nomes atrelados à vertente paulistana do movimento (João Callegaro, Julio Calasso, João Silvério Trevisan e Ozualdo Candeias), e filmes mais recentes de realizadores da mesma geração, como Carlos Reichenbach, Jairo Ferreira e Júlio Bressane. Em meio a um conjunto expressivo² de filmes marginais, é notável a presença de um longa-metragem de estreia cuja circulação permanecia interdita pela censura da Ditadura Militar: *Iracema – uma transa amazônica* (1974).

Essa é a única menção à exibição do filme de Jorge Bodanzky e Orlando Senna junto ao catálogo identificado ao Cinema Marginal na pesquisa de Ramos. Se considerarmos outras programações relevantes realizadas após a publicação de seu livro, em 1984, como *Cinema de Invenção*, idealizada por Jairo Ferreira e Julio Calasso, em 1986, as três versões de *Cinema Marginal e suas fronteiras*, produzida por Eugenio Puppo, a partir dos anos 2000, e *A invenção do Cinema Marginal*, concebida pelo cineclubes *Tela Brasilis* em parceria com a Cinemateca do MAM-RJ, em 2007, tampouco encontraremos referências a outra exibição de *Iracema* no contexto

¹ Com nove números publicados, a revista *Cine-Olho* foi editada no Centro de Arte Cinematográfico da PUC-RJ, de 1976 a 1978, e posteriormente na USP, em 1979.

² Os filmes marginais apresentados na mostra: *Meu Nome é Tonho* (1969), de Ozualdo Candeias, *Orgia ou homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, *O pornógrafo* (1970), de João Callegaro, *Longo caminho da morte* (1971), de Julio Calasso, *Lilian M – relatório confidencial* (1975), de Carlos Reichenbach, *O monstro caraíba* (1975), de Julio Bressane e *O vampiro da Cinemateca* (1977), de Jairo Ferreira.



das obras marginais.

A opção curatorial da *Mostra de Cinema Marginalizado*, para além de evidenciar uma correspondência política (a interdição da exibição comercial de alguns dos filmes) oferece-nos um norte metodológico: o que faz *Iracema* ao lado do Cinema Marginal? Será um elemento intruso? Sua presença é apenas circunstancial, motivada por uma situação de marginalização imposta pela censura? Como uma primeira indicação de resposta, importante considerar que a mostra da *Cine-Olho* não se apresentava apenas como uma mera janela de exibição. A intenção da revista, a julgar pelo catálogo produzido com textos de Jairo Ferreira e Carlos Frederico, além de um manifesto não assinado intitulado *Deflagração*, era a de questionar o estado das coisas do cinema brasileiro. Havia uma proposição manifesta com a seleção de filmes: retomar uma linha evolutiva da estética criada nos filmes do Cinema Marginal, entre o fim dos anos 1960 e o início dos 1970, em um contexto de redefinição da cinematografia do país já nos primeiros suspiros da abertura política. Levando em consideração a proposta de pensamento a respeito de uma retomada de imagens escondidas dentro do cenário brasileiro, podemos refazer a pergunta diante do estranhamento: como se dá o diálogo estético de *Iracema* com o Cinema Marginal?

No exato momento em que a *Mostra de Cinema Marginalizado* era exibida em São Paulo, ocorria na capital do país a 11ª edição do *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, cuja programação reunia novas produções de realizadores identificados às duas gerações do Cinema Novo – Carlos Diegues e Ruy Guerra; Walter Lima Jr. e Arnaldo Jabor. Enquanto os prêmios *Calango* de todos os gostos eram entregues aos cinemanovistas, repercutia uma espécie de “contra-programação” exibida paralelamente ao festival: a 1ª *Mostra de Horror Nacional*. Organizada pelo Clube de Imprensa do Sindicato dos Jornalistas, com apoio da Fundação Cultural do Distrito Federal, a programação destacava filmes – entre lançamentos e obras censuradas desde o início dos anos 1970 – de diretores ignorados pela seleção oficial: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Elyseu Visconti, José Mojica Marins e Ivan Cardoso, todos integrantes do Cinema Marginal. A ocasião foi inflamada por um lendário encarte da edição de domingo do *Correio Braziliense*, elaborado por nomes como Décio Pignatari e Haroldo Campos, em torno daquela geração, e possibilitou que Jairo Ferreira, o pensador mais inventivo da Boca do Lixo, criasse um dos atrevimentos mais conscientes de sua filmografia, o média-metragem *Horror Palace Hotel* (1978), a partir de intervenções dos diretores marginais sobre a situação do cinema brasileiro.



Realizadas ao mesmo tempo, a *Mostra de Cinema Marginalizado* e a 1ª *Mostra de Horror Nacional* configuram-se como dois eventos de tamanhos e impactos naturalmente díspares, mas que repercutiam a mesma problemática no momento que o final dos turbulentos anos 1970 se avizinhava. Dez anos depois das querelas e dissidências entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, ainda havia uma clara ressonância. Entre perdidos e malditos, delineavam-se os contornos de uma história: uma parte considerável dos filmes realizados no apogeu do Cinema Marginal (entre 1968 e 1971) continuava com a circulação proibida, restrita a mostras e exposições clandestinas; novas obras dos diretores vinculados seguiam marginalizadas das grandes janelas do cinema brasileiro.

A interdição de *Iracema*, nesse contexto, impediu ao mesmo tempo que o filme participasse ativamente no campo de batalha no cinema brasileiro, durante a segunda metade dos anos 1970, e o condicionou a uma marginalidade ocasional. A consagração da obra no *Festival de Brasília*, em 1980, quando finalmente deu-se a liberação para a circulação em território nacional, posicionou-a imediatamente em outro patamar, em reconhecimento e repercussão, em relação a praticamente todos os filmes do panteão marginal. Certamente não faz mais sentido pensar o filme de Bodanzky e Senna em termos de marginalidade, mas décadas depois – no momento em que o próprio legado do Cinema Marginal já goza de uma visibilidade maior –, a inquietação a respeito do diálogo estético ainda pode oferecer caminhos interessantes para reencontrarmos imagens produzidas durante o período mais repressivo daquela década.

Dentro da proposta de um diálogo estético, um aspecto que não pode ser ignorado é o fato de que Bodanzky e Senna iniciaram suas trajetórias cinematográficas trabalhando em obras do Cinema Marginal. *Caveira my friend* (1970), um dos exemplares baianos do movimento, dirigido por Álvaro Guimarães, foi produzido por Senna. Em São Paulo, Bodanzky foi diretor de fotografia e operador de câmera em obras marginais como *Hitler 3º Mundo* (1968), de José Agrippino de Paula, *O profeta da fome* (1969), de Maurice Capovilla, e *Gamal, o delírio do sexo* (1970), de João Batista de Andrade – inclusive aparecendo (em ação durante as filmagens do longa de Capovilla) na introdução de *Audácia* (1970), espécie de filme-manifesto dirigido por Carlos Reichenbach e Antonio Lima sobre a geração do Cinema Marginal que atuava na Boca do Lixo.

A filiação direta é uma questão considerável da relação dos dois realizadores



com o Cinema Marginal – é sabido, por exemplo, que José Agrippino deu liberdade total para que Bodanzky desenvolvesse a concepção imagética de *Hitler 3º Mundo* –, mas não sustenta necessariamente o diálogo estético de imagens entre *Iracema* e tais obras. Como a repressão política promoveu um desvio de rota na geração do Cinema Marginal, não houve a possibilidade, apesar da filiação, de uma espécie de passagem de bastão geracional. Quando a dupla iniciou a pré-produção de *Iracema*, o apogeu do movimento já havia passado. Cineastas como Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci e Neville D’Almeida voltavam do exílio e retomavam, com outras estratégias, suas carreiras cinematográficas. Diretores como Julio Calasso, João Silvério Trevisan, João Callegaro, José Agrippino de Paula e Carlos Ebert não vislumbravam uma continuidade na direção de longas-metragens. Ramos (1993, p. 13) considera que a “organicidade” da produção marginal foi sustentada até o período das obras realizadas no exílio, entre 1971 e 1972: “na volta ao Brasil passam a seguir carreiras individuais, conforme o caso, ainda fortemente marcadas pela estética marginal, mas onde o caráter de ‘movimento’, o caráter mais conjunto da produção marginal, deixa de existir”.

Pensando no Cinema Marginal num sentido de agrupamento, como na formação coletiva da produtora *Belair* (de Bressane, Sganzerla e Helena Ignez), que produziu seis filmes em poucos meses, em 1970; nos manifestos como o do Cinema Cafajeste (Callegaro e Reichenbach, 1968); na fortuna crítica dos grandes “cronistas” do movimento (Jairo Ferreira em São Paulo, Torquato Neto no Rio de Janeiro), é fácil identificar a cronologia do que podemos chamar de período eufórico do movimento entre 1968 e 1970, no qual deu-se um *boom* de realizações marcadas pela radicalidade estética durante a instauração repressiva do AI-5. O nascimento tortuoso de *Iracema* entre 1974 e 1980 é, portanto, contemporâneo de um reverso da grande efervescência criativa, ao momento de disforia que marca a desmobilização coletiva da geração.

A fim de investigar o diálogo estético entre as imagens, utilizaremos como referencial metodológico a ideia de “configuração” de Alain Badiou, presente em *Pequeno manual de inestética* (1998).

Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período “objetivo” da história de uma arte, nem mesmo um “dispositivo” técnico. É uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de



um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade dessa arte, uma verdade-arte (Badiou, 1998, p. 25).

O pressuposto de um complexo virtualmente infinito de obras é importante neste artigo porque parece-nos essencial estarmos abertos a outras imagens que possam ser convocadas pelas reflexões provocadas a partir do diálogo de imagens de *Iracema* e do Cinema Marginal. Com essa compreensão, situamos o plano inicial do filme de Bodanzky e Senna como um acontecimento introdutório que engendra uma sequência composta por duas linhas de pensamento: (1) a inscrição do filme a uma tradição experimental do cinema brasileiro; (2) a relação do filme com o choque estético promovido por gesto de enfrentamento agressivo cinematográfico.

Água viva... ou inscrições

Na imagem que abre *Iracema*, avançamos em meio às árvores que multiplicam a majestade de seus verdes nas águas de um rio. Enredando o olhar e o movimento de um barco, a observação e a ação, o plano inicial evoca as primeiras experimentações da ideia de *travelling* no cinema, a técnica do *phantom ride*, muito popular em meio à diversidade inventiva dos pequenos filmes realizadas ainda no século XIX. Em obras como *The Haverstraw Tunnel* (1897), produzida pela American Mutoscope & Biograph, não é apenas o pioneiro efeito vertiginoso do movimento que inaugura um novo momento no cinema, mas a sugestão da fusão do olhar do espectador com o movimento de um trem. A imagem cinematográfica intui, em suas primeiras aventuras, que é possível, simultaneamente, *viajar com o trem* e *olhar como trem*.

Em *Iracema*, a apropriação desse avançar vertiginoso em território amazônico induz, na imagem inicial, a brevíssima sensação do *olhar como barco*. Uma reconfiguração da imagem dentro do plano, com o movimento panorâmico da câmera em direção oposta ao horizonte que se apresenta, interrompe a sensação e revela os homens na proa, ocupando a aparente posição de capitães da viagem, as crianças que observam a paisagem e as mulheres que cozinham um peixe no centro da

embarcação. A continuidade da sequência inicial do filme trará outras imagens – inclusive variações do *phantom ride* – que retratam o deslocamento nas curvas daquele rio. Na aproximação a um vilarejo ribeirinho, o rádio identifica o itinerário de maneira precisa. Em destaque na mixagem sonora que amplia a referência diegética da locução e a coloca num espaço de narração³, o radialista convida a todos para os festejos do Círio de Nazaré. Quando os prédios de Belém do Pará surgem no horizonte, conclui-se a primeira etapa da viagem do filme: da floresta à cidade, da árvore à madeira.

A identificação de um contexto na sequência inicial, aclarada pela vocação observacional da viagem sem a identificação de protagonistas, logo será acompanhada de outro propósito narrativo: evidenciar que se dá na água – espaço de deslocamento, mas também de espelhamento e projeção ao infinito dos tons de verde da floresta (Figura 1) – um ponto de partida insuspeito de uma obra cujo subtítulo traz à tona o jogo de palavras com o nome popular da rodovia federal BR-230 inaugurada em 1972.



Figura 1: O plano inicial.

Fonte: Captura do filme *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Para além da assunção de sua posição política em relação ao projeto de modernização do país, na ressaca imediata do Milagre Econômico (1969-1973) do

³ A hipótese do locutor como um narrador da obra faz com que *Iracema*, em sua jornada inicial, evoque de uma maneira inesperada a condução radiofônica de *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, um dos pilares do Cinema Marginal.



período Médiça da Ditadura Militar, *Iracema* convoca um aspecto estético em seu ponto de partida. No embalo do *phantom ride* nas águas do rio, pode-se pensar em termos de filiação a uma história experimental no movimento de inscrição em um universo estético. Mais especificamente, vislumbra-se no plano inicial a releitura, em plena floresta amazônica, daquilo que Julio Bressane (1995) chamou de “esboço do signo experimental no cinema brasileiro”.

Bressane identifica um ponto de partida de uma tradição, ao resgatar a hipótese das primeiras imagens filmadas pelos irmãos Segretto, em 1897, na enseada da Baía de Guanabara: [...] “estas imagens com a câmera em movimento (*travelling*) e oscilando, movimento natural do barco, foram um total experimento cinematográfico” (Bressane, 1995, p. 153). A partir da suposição da especificidade imagética desse filme dado como perdido, o autor destaca dois aspectos centrais – (1) o lugar onde a câmera se encontra, no movimento; (2) a oscilação que altera a apreensão da luz e da paisagem – e conclui: “no esboço de seu signo, surge o elemento experimental que transpassará todo cinema brasileiro daí em diante e para sempre”.

No plano inicial de *Iracema*, a câmera já se encontra em movimento, e na alteração do lugar onde se encontra, com a panorâmica, instaura outro movimento sobre o movimento. A sugestão é a da passagem sem cortes de uma primeira pessoa (avancamos *como* barco) à segunda (eles viajam); o movimento subjetivo do olhar-barco ganha uma nova forma moldada pela observação distanciada, um olhar que paira acima dos ocupantes da embarcação. Há, nessa metamorfose dentro do plano, o encontro entre uma oscilação insubordinada, aquela direcionada pelas águas do rio, e uma controlada, que se configura a partir de um dos raros momentos do filme em que o movimento da câmera parece estritamente planejado e decupado.

Pensando nos ideais elencados por Bressane (o movimento e a oscilação), *Iracema* reivindica-se como experimental nos primeiros segundos da primeira imagem, ou seja, *no esboço de seu signo*, antes mesmo da consagração do jogo com a encenação e a intervenção na realidade que o chancelou como um marco do cinema híbrido, entre o documentário e a ficção. Nesse sentido, interessante pensar o *phantom ride* justamente como a técnica que vai basilar a concepção de experimental para Bressane, pois entre todas as investigações visuais do primeiro cinema, é aquela que, em razão de um movimento incessante, nunca dá a ver de uma maneira imediata tudo o que pode ser visto na imagem, ao mesmo tempo que sempre ultrapassa, no avançar constante, aquilo que está sendo visto.





Entre *Iracema* e o filme mítico dos irmãos Segretto, moldados pela ideia do movimento oscilante, outras obras integram-se à história experimental brasileira com variações do *phantom ride* nas águas. Podemos citar como exemplos canônicos e pioneiros (analisados no texto de Bressane), os filmes de Major Thomas Reis produzidos no Alto Xingu nas expedições da Comissão Rondon – em *Ao redor do Brasil* (1932), por exemplo, há planos de viagens no rio, em meio à floresta, muito semelhantes ao início da *Iracema* – e *Limite* (1931), marco vanguardista de Mário Peixoto realizado em Mangaratiba e que cristalizou a imagem do barco e seus ocupantes como espaço de uma encenação virtuosa no inventário experimental brasileiro (Figura 2). Nos anos 1960, em meio às batalhas dos novos cinemas, devemos destacar a centralidade do barco e das águas em *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, obra chave para a formação do Cinema Marginal (Figura 3). A marca do *phantom ride* está presente na primeira imagem do filme: a viagem fantasmagórica em um pequeno barco que parece navegar sozinho, ou seja, em uma situação de movimento puro, e desperta os olhares curiosos dos personagens marginalizados e solitários que estão à beira do rio Tietê, tornando-se algo como um *leitmotiv* visual, uma recorrência hipnótica e envolvente.



Figura 2: O barco como espaço de encenação em *Limite*.
Fonte: Captura do filme *Limite* (Mário Peixoto, 1931).



Figura 3: O *phantom ride* do início de *A margem*.
 Fonte: Captura do filme *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967).

A sedução das águas que conduz a criação imagética de todos esses filmes mencionados não repercute da mesma maneira em *Iracema*. Depois da sequência inicial, compreendida aqui como um movimento de inscrição em uma história experimental, a água praticamente desaparecerá do filme. O barco e o rio serão substituídos, após a atracação em terra firme, pelo caminhão e pela estrada em uma redefinição – política, narrativa e estética – do movimento oscilante instaurado no ponto de partida.

Nesse novo cenário urbano, haverá outras inscrições relacionadas a vertentes experimentais: pode-se pensar, destacadamente, no tópico mais estudado em relação ao filme, sua incursão ao hibridismo a partir do jogo de performances que promove a oscilação e o movimento constante da própria forma cinematográfica – especialmente com a presença de Paulo César Pereio, no papel do caminhoneiro Tião Brasil Grande, que chancela, cena a cena, a forma quimérica e compósita (Comolli, 2008, p. 91) da obra e a consequente destituição das fronteiras entre o documental e o ficcional.

Outra inscrição que devemos assinalar é ao gênero do *road-movie*, especialmente a partir do momento em que a estrada se torna um espaço hegemônico: suas convenções, baseadas em torno do deslocamento constante de personagens, naturalmente convocam relações distintas, em um sentido narrativo e estético, com o traço experimental da oscilação e do movimento. Pensando, entretanto, na passagem de uma inscrição mais geral (a do cinema experimental) a outra específica (ao universo do Cinema Marginal), podemos investigar, como contraponto ao plano inicial investigado, justamente a imagem que dá fim a *Iracema*: a estrada vazia.

Na cena, vemos a despedida de Tião e Iracema após um breve reencontro. A



última interação entre os dois – uma série de xingamentos em um tom provocativo – dá-se na estrada. A menina sai de quadro, mas ainda escutamos sua voz (a derradeira palavra dita no filme é um palavrão (“filho da puta”) enquanto o caminhão segue a linha reta da estrada e desaparece lentamente no horizonte, até se tornar um vulto de poeira. O que chama atenção na construção da cena final é como a movimentação se torna, num instante breve, pura imobilidade. Nesse mesmo plano, enquanto os dois interagem na despedida, a câmera demonstra-se atenta e movimenta-se em sintonia com os personagens, passando do primeiro plano de Tião, na janela do caminhão, ao plano geral de Iracema, que responde os insultos “dividida entre o riso e o xingamento grotesco, entre a comédia em que zomba de si mesma e o desespero maior” (Xavier, 2004, p. 80). Definida a despedida, a câmera se fixa e o quadro não é mais alterado. O tempo estendido é o suficiente não apenas para que o caminhão desapareça completamente, mas para que ganhe corpo uma espécie de metamorfose de uma cena de despedida entre dois personagens para uma cena que mostra a imagem irredutível de uma estrada vazia (Figura 4).



Figura 4: A estrada em *Iracema*.

Fonte: Captura do filme *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Antítese do avançar oscilante do *phantom ride*, a imagem final da *Iracema* evoca imediatamente um dos planos célebres do Cinema Marginal, aquele em que a câmera abandona a viagem de carro dos personagens no encerramento de *O anjo nasceu* (1969), de Julio Bressane, e permanece mais de sete minutos contemplando a estrada vazia (Figura 5), enquanto a banda sonora é invadida por canções de

diferentes gêneros (marchinhas de carnaval, jazz atonal). Em função das diversas revisitações nos anos seguintes, não será exagerado visualizar a estrada sem fim do filme, apropriando-se do pensamento do próprio autor a respeito do experimental, como o elemento que transpassará toda a herança do Cinema Marginal dali em diante, tornando-se uma espécie de imagem matricial.



Figura 5: A estrada em *O anjo nasceu*.
 Fonte: Captura do filme *O anjo nasceu* (Julio Bressane, 1969).

As revisitações da estrada sem fim surgem aos montes imediatamente após suas primeiras exibições. Citamos dois exemplos entre os mais radicais do Cinema Marginal: em *Sagrada família* (1970), de Sylvio Lanna, o principal *road-movie* do movimento, que trabalha com inúmeras variações da técnica do *phantom ride*, há uma cena específica na qual tem-se a impressão de que a imagem de *O anjo nasceu* será literalmente recriada. O carro ocupado pelos protagonistas se afasta e a câmera permanece fixa e imóvel na estrada, enquanto vozes não identificadas cantam canções fora de quadro. Uma manobra de contorno, no entanto, faz com que o automóvel retorne em direção à câmera. Após essa breve suspeita de separação, o filme retoma a viagem ao lado dos personagens na estrada. Em *O jardim das espumas* (1970), de Luiz Rosemberg Filho, em meio à deflagração de um confronto interplanetário, os tiros de metralhadora na banda sonora acompanham uma ação praticamente indiscernível em uma estrada, em função da distância situada entre a câmera e os personagens. Para além da presença humana diminuta na cena, o que fica, de imediato, inclusive pela dissidência entre imagem e som, é a sensação de uma

releitura literal da imagem final do filme de Bressane.



Figura 6: A estrada em *O jardim das espumas*.

Fonte: Captura do filme *O jardim de espumas* (Luiz Rosenberg Filho, 1970).



Figura 7: A estrada em *Sagrada família*.

Fonte Captura do filme *Sagrada família* (Sylvio Lanna, 1970).

Entre variações e apropriações, o que aproxima todas essas imagens é a sugestão da ideia do *abandono*. O que acontece quando os personagens seguem e o filme fica? Jean-Claude Bernardet (1991, p. 114) conclui, a respeito de *O anjo nasceu*, que o filme “elimina os personagens, rejeitando-os para longe da câmera”, identificando a inviabilização de sua redenção e transcendência (Bernadet, 1991, p. 122). Contrapondo a cena à busca pelos “caminhos da utopia” explorados, na mesma década, pelo Cinema Novo, o autor nota que essa ação de abandono acentua a

sensação de um vazio na imagem, intensificada pelo tempo estendido. O mesmo não podemos vislumbrar em *Iracema*? Ismail Xavier, ao definir o momento final do filme, visualiza também a ideia de uma separação entre personagem e imagem: “desolado trecho da estrada que permanece à nossa vista [...] um emblema do abandono” (Xavier, 2004, p. 80). Colocando em perspectiva política o próprio percurso narrativo da obra, entre a viagem oscilante no rio e a estrada vazia, percebe-se que o diálogo entre imagens abre uma linha de continuidade entre a tradução fílmica de um desespero, que não vê mais sentido na identificação de caminhos utópicos, pós-quinada repressiva no fim dos anos 1960, e a desolação nos anos que se seguiram. Enquanto o vazio toma conta, literalmente, da produção marginal entre o exílio e a impossibilidade, *Iracema* não apenas reivindica-se experimental em suas inscrições, mas como uma persistência desencantada do contexto ideológico do Cinema Marginal, definido por Ramos (1987), que será analisado na sequência deste artigo.

Água fria... ou agressões

Da janela do caminhão de Tião Brasil Grande, Iracema contempla a paisagem desmatada da estrada amazônica. Na trilha, ouvimos uma canção de Paulo Sérgio, *Máquinas humanas*, cujos versos (“o motor logicamente é o nosso coração, a estrada é o tempo, o passado é contramão”) narram uma paixão perdida a partir da analogia entre o homem e o seu veículo. Trata-se do segundo plano depois que *Iracema*, filme e personagem, pegaram a estrada de vez. O *road-movie* enfim consagra-se: embalada pela música romântica, a viagem do homem e da menina, após o encontro fortuito em um cabaré noturno da capital paraense, é situada no plano anterior, com a imagem frontal do caminhão em movimento. O para-choque ilustrado induz (com a mensagem “do destino ninguém foge”) uma espécie de itinerário poético da nova etapa da jornada.

A mirada impassível da passageira estende-se no tempo, até que um movimento da câmera refaz a imagem, dentro do plano, e, afastando-se da jovem, passa a enquadrar a mesma paisagem através do para-brisas decorado com o adesivo do Palmeiras (Figura 8). De repente, um corte abrupto inesperado interrompe a viagem. A paisagem é dissolvida e a água retorna à narrativa de maneira agressiva com um banho triplo: no para-brisa do caminhão, na imagem do filme e no olhar do



espectador. No plano, a dissolução da imagem ocorre num espaço de tempo muito breve, enquanto a silhueta monstruosa da figura responsável pela ação aparece por trás dos rastros da água no vidro do veículo (Figura 9).



Figura 8: O plano da estrada antes do banho d'água em *Iracema*. Fonte: Captura do filme *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).



Figura 9: A silhueta monstruosa e a imagem dissolvida em *Iracema*. Fonte: Captura do filme *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

O golpe provocado pelo banho d'água triplo tem, conseqüentemente, o efeito de uma interrupção tripla. Como um legítimo acontecimento no sentido situado por Alain Badiou (2013) – porque não pode ser previsto ou antecipado –, (1) *a água no vidro* ataca, num sentido diegético, o *road-movie* recém-nascido, interrompendo o fluxo de um filme que parecia ter encontrado, finalmente, o seu rumo com o encontro dos



dois personagens, após uma sequência de cenas de deriva narrativa situadas em Belém do Pará; (2) a *água na imagem* ataca a contemplação aparentemente desprovida de qualquer emoção da paisagem desolada da Amazônia, compartilhada pela personagem e pelo filme no plano anterior, interrompendo a melancolia da indiferença pontuada pelos versos da canção lamentosa que embala a cena; (3) a *água no olhar* ataca a possibilidade de amortecimento da percepção, interrompendo o processo de familiarização do espectador com um universo – narrativo e estético – que aparenta ganhar uma forma definitiva naquele momento do filme. Em suma, a água é atirada violentamente na cara de quem narra – o filme e sua história – de quem filma – os homens e sua câmera – e de quem vê – o espectador e seus olhos –, promovendo, de uma maneira abertamente agressiva, um acontecimento, “algo que chega como um suplemento, além de qualquer cálculo; que desloca pessoas e lugares, e que fornece uma nova situação para o pensamento” (Badiou, 2013. p. 106).

O que *Iracema* pontua, no breve instante de ataque-acontecimento que interrompe a viagem, é a necessidade da violência. O banho de água fria, nesse golpe inesperado, aproxima o acordar do atordoar, especialmente porque traz um enfrentamento frontal, a água que ataca a cara cujo efeito é sempre desestabilizador. Em um sentido caro a Badiou (2013), a água provoca o choque necessário para que o pensamento em relação ao que está sendo visto possa ser reformado. Que viagem é essa? Quem é ele, quem é ela? Que romance é esse? Que filme é esse? Pode-se pensar, na coleção de imagens de ataques frontais da história do cinema, em muitas matrizes: no garoto que atira um ovo em direção ao filme/imagem/espectador em *Os esquecidos* (*Los olvidados*, 1950), de Luis Buñuel; no olhar ameaçador de Norman Bates que enfrenta as conclusões de filme/imagem/espectador na última cena de *Psicose* (*Psycho*, 1961), de Alfred Hitchcock; ou até mesmo em exemplares atrevidos do primeiro cinema, como em *The big swallow* (1901), de James Williamson, no qual o enfrentamento de um homem em direção a imagem/olhar culmina com um ato inesperado e a hipótese aterrorizante de que o próprio filme está sendo devorado.

No cinema brasileiro, a ideia de ataques-acontecimentos promovidos por enfrentamentos agressivos nos leva imediatamente às imagens do Cinema Marginal. Entre as mais representativas no que diz respeito à agressividade, estão as sucessivas cenas em que a personagem de Helena Ignez, em *A família do barulho* (1970), de Julio Bressane, rosna e ameaça um ataque violento em direção a imagem/espectador. Nesse filme realizado pela produtora *Belair*, o enfrentamento constante culmina em



uma longa cena frontal na qual um líquido espesso e preto escorre lentamente pela boca da personagem. Trata-se de um plano célebre em torno da ideia da violência, identificada por Fernão Ramos (p.123) como essencial dentro do próprio contexto ideológico do Cinema Marginal: “a relação de agressão com o espectador é valorada como tentativa de questionar sua posição social e despertá-lo do universo reificado”.



Figura 10: A agressividade da personagem de Helena Ignez em *A Família do Barulho*.

Em relação aos exemplos citados de ataques-acontecimento, é interessante visualizar que *Iracema* não situa esse gesto agressivo a partir de uma ação revoltada de um personagem, baseada em uma relação construída ao longo da narrativa. Não sabemos, a priori, de onde vem o golpe, quem joga a água na nossa cara. Na continuidade do plano, veremos que a silhueta monstruosa é, na verdade, o corpo de um frentista que está lavando o vidro do caminhão. Nesse sentido, importante destacar que Bodanzky e Senna resolveram deliberadamente transformar um momento trivial do gênero *road-movie*, a parada em um posto de gasolina, em um acontecimento triplamente agressivo. A gratuitidade, portanto, faz com o que o ataque se torne ainda mais violento. Não se trata da revolta justificada de um personagem, ou seja, de uma ação diegética contra a imagem/espectador, mas de uma ação externa à trama, de uma violência desferida pelo próprio filme sem aviso ou antecipação.

Para ilustrar a determinação violenta do Cinema Marginal, Fernão Ramos destaca (p. 123) um manifesto de Luiz Rosemberg Filho a respeito de *Jardim das Espumas* (1970), filme que confronta o espectador de diferentes maneiras, inclusive a



partir da provocação verbal do próprio diretor na banda sonora em relação ao conforto daquele que está na sala de cinema. A partir da análise do texto *Em Três Anos Depois no Reino Encantando do Jardim das Espumas* (1973), Ramos identifica como Rosenberg recorre aos preceitos das agressões *brechtianas* ao teatro materialista e evoca uma obra teórica influente em seu tempo, *Texto/Contexto*, de Anatol Rosenfeld, publicada pela primeira vez em 1969. No capítulo dedicado à busca pela violência do teatro produzido durante a década, o autor (1996, p.45) assinala que a agressão pode ser trabalhada de duas maneiras: “dentro dos limites do palco, atacando o público de modo indireto”, a partir dos recursos do próprio texto – a utilização de palavrões, de obscenidades ou acusações a personagens que, a priori, estão próximos das condições sociais do público; e a “violência direta que atravessa a ribalta”, a partir do insulto direto que rompe os limites da relação entre palco e público.

A agressão direta pode, evidentemente, dispensar a palavra e verificar-se através de movimentos, gestos e ruídos chocantes ou mediante toda uma série de comportamentos que envolvem o público diretamente visado (a moldura do palco é furada por objetos arremessados à plateia, os atores descem à sala e sacodem espectadores etc.). (ROSENFELD, 1996, p.46).

A busca de Rosenberg em seu manifesto, ao trazer o problema teatral analisado por Rosenfeld para o cinema, é compreender de que maneira a arte cinematográfica pode “atravessar a ribalta” para trabalhar o choque como recurso estético. Há muitos exemplos notáveis no Cinema Marginal de filmes inteiramente construídos a partir da ideia da agressão direta, que rompem os limites do olhar e da cena. Em um sentido literal, os “gestos e ruídos chocantes” proliferam-se em obras como as já citadas *Hitler 3º Mundo*, *Gamal – O Delírio do Sexo*, *Sagrada Família*, *A Família do Barulho*, mas também *Copacabana Mon Amour* (1970), *Sem Essa*, *Aranha* (1970), ambos de Sganzerla, *Mangue Banguê* (1971), de Neville D’Almeida, *Bang Bang* (1971), de Andrea Tonacci, de além do próprio *Jardim das Espumas*. Todos esses filmes explicitam, literalmente com o uso de elementos degradantes e aversivos, mas também na forma cinematográfica (a separação radical entre som e imagem, a duração dos planos-sequência levada ao extremo a partir da performance desesperada dos atores etc.) aquilo que Ramos (1987, p. 116) identifica como a

principal marca dos procedimentos de agressão da estética marginal: a busca pela imagem abjeta.

Levando em consideração essa especificidade de *Iracema*, a de que é o próprio filme que está provocando a agressão, chama a atenção o fato de que o ataque-acontecimento vem da água. Encharcada, como vimos anteriormente, a imagem da estrada torna-se tão monstruosa, ou seja, com um potencial abjeto, quanto a silhueta disforme do frentista. Esse desmanchar completo provocado pelo banho d'água no momento que o filme concretiza a substituição do rio pela estrada nos faz pensar numa ação vingativa, num gesto de terror aos olhos contra a possibilidade do esquecimento da configuração original do território amazônico. A investigação proposta neste artigo circunscreve momentos significativos da narrativa criada por Bodanzky e Senna: o ponto zero da viagem do próprio filme com o deslocamento nas águas do rio; a reconfiguração da jornada na rota amazônica; e a despedida que anuncia o fim. Do rio à estrada, da floresta à cidade, vemos três imagens que se sobressaem nessas cenas – o *phantom ride*, o banho d'água inesperado e a estrada de terra vazia. Revela-se, assim, a maneira como *Iracema* articula, na construção de seu percurso narrativo, aspectos aparentemente antagonônicos que conformam a estética do Cinema Marginal: o choque estético, a violência, a apropriação de um ideal abjeto; o desencanto, a desolação.

Referências

A FAMÍLIA do barulho. Direção: Julio Bressane. Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970. 75 min., sonoro, preto e branco.

A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias. Produção: Ozualdo R. Candeias Produções Cinematográficas; Produtora Nacional de Filmes (PNF). Brasil, 1967. 96 min., sonoro, preto e branco.

AO REDOR do Brasil. Direção: Luiz Thomaz Reis. Brasil, 1932. 71 min., silencioso, preto e branco.

AUDÁCIA. Direção: Carlos Reichenbach e Antônio Lima. Produção: Horus Filmes; Produtora Nacional de Filmes (PNF); Xanadu Prod. Cin. Brasil, 1970. 100 min., sonoro, preto e branco.

BADIOU, Alain. **Cinema**. Cambridge: Polity Press, 2013



BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Porto Alegre: Instituto Piaget, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude. **O voo dos anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRESSANE, Julio. **Cinepoética**. 1ª edição. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

CAVEIRA my friend. Direção: Álvaro Guimarães. Produção: Lauper Filmes. Brasil, 1970. 86 min., sonoro, preto e branco.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

GAMAL, o delírio do sexo. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Tecla filmes. Brasil, 1970. 80 min., sonoro, preto e branco.

HITLER 3º Mundo. Direção: José Agrippino de Paula. Brasil, 1968. 90 min., sonoro, preto e branco.

HORROR Palace Hotel. Direção: Jairo Ferreira. Brasil, 1978. 41 min., sonoro, colorido.

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Produção: Stop Film; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Brasil; Alemanha, 1974. 16mm/35mm, 95 min., sonoro, colorido.

JARDIM das espumas. Direção: Luiz Rosemberg Filho. Produção: Saci Filmes. Brasil, 1970. 100 min., sonoro, preto e branco.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Produção: Cinédia. Brasil, 1931. 114 min., silencioso, preto e branco.

NETO, Barbara Vieira. **Revista Cine-Olho**: história e crítica no Brasil (1976-1979). Projeto de Pesquisa (IC). São Paulo: USP, 2011-2012. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/41186802/revista-cine-olho-e-ca-usp>. Acesso em: 09 set. 2024

O ANJO nasceu. Direção: Julio Bressane. Brasil, 1969. 63 min., sonoro, preto e branco.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Urano Filmes. Brasil, 1968. 92 min., sonoro, preto e branco.

O PROFETA da fome. Direção: Maurice Capovilla. Brasil, 1969. xx min., sonoro, colorido.

OS ESQUECIDOS (Los olvidados). Direção: Luis Buñuel. Produção: Ultramar Filmes. México, 1950. 85 min., sonoro, preto e branco.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973)**: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.





ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto 1**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAGRADA família. Direção: Sylvio Lanna. Produção: Tao Filmes. Brasil, 1970. 85 min., sonoro, preto e branco.

THE BIG swallow. Direção: James Williamson. Reino Unido, 1901. 1 min., silencioso, preto e branco.

THE HAVERSTRAW Tunnel. Direção: Desconhecida. Produção: American Mutoscope & Biograph. Estados Unidos, 1897. 1 min., silencioso, preto e branco.

XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro, **Devires**, Belo Horizonte, v.2, n.1, p.70–75, jan-dez, 2004. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/viewFile/235/103>. Acesso em: 09 set. 2024.

¹ Leonardo Bomfim Pedrosa

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

E-mail: leonardobomfimpedrosa@gmail.com

^{II} Juliana Vieira Costa

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Realizou doutorado sanduíche na École Doctorale 60 Territoires, Temps, Sociétés et Développement, Département de Sociologie, da Université Paul-Valéry Montpellier, França.

E-mail: [juvieiracosta01@gmail.com](mailto:jvieiracosta01@gmail.com)

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Não se aplica.





Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Informações sobre coautoria**Concepção e desenho do estudo:**

Leonardo Bomfim Pedrosa e Juliana Vieira Costa.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Leonardo Bomfim Pedrosa e Juliana Vieira Costa.

Redação do manuscrito:

Leonardo Bomfim Pedrosa e Juliana Vieira Costa.

Artigo recebido em: 10/07/2024 e aprovado em 30/09/2024.