



A Estrada das Mulheres em Filmes Brasileiros dos Anos 1970¹

Samuel PAIVA²

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), SP

RESUMO

O objetivo da comunicação é refletir sobre filmes de estrada produzidos nos anos 1970 no Brasil, mais precisamente *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky, Orlando Senna, 1974) e *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977), de modo a abordá-los comparativamente com referenciais provenientes da teoria dos gêneros audiovisuais, especificamente dos estudos sobre *road movies*. A ideia é perceber como os filmes em questão podem definir “linhas de coerência” para o conhecimento sobre o *road movie* na perspectiva de um gênero cinematográfico que tem na questão do gênero enquanto construção sociocultural das identidades sexuais um dos seus aspectos fundamentais.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; gêneros; filmes de estrada.

Algumas Premissas

Em um dos primeiros estudos aprofundados sobre *road movies*, Timothy Corrigan (1991) aponta, dentre outras questões, aspectos relacionados a esse gênero não só enquanto um texto audiovisual com características reconhecíveis enquanto aspectos temáticos e formais, mas também enquanto um discurso cinematográfico que diz respeito ao reconhecimento da diferença na construção sociocultural das identidades sexuais. Como herdeiro dos *westerns* e dos filmes *noir*, e estando relacionado aos efeitos traumatizantes da Segunda Guerra Mundial (em que a vinculação homem-máquina estava associada à morte), Corrigan fala, a propósito dos *road movies* e sua emergência nos anos 1950, de um corpo histórico masculino em conexão com o carro e com a estrada, em busca de uma saída rumo ao não-familiar, ao que está fora do *establishment*. Em tal caminho, do ponto de vista cinematográfico, a estrada se constitui como um espaço figurativo que põe em xeque mecanismos voyeurísticos historicamente patriarcais e por meio dos quais o mundo está fundado sobre o desejo masculino.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor Adjunto da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) vinculado ao Curso de Imagem e Som e ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), email: sampaiwa@uol.com.br.



Nesse ponto os argumentos de Corrigan podem estabelecer uma analogia com os de Laura Mulvey (1983), mais precisamente com o seu estudo “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (de 1973, publicado em 1975 pela revista *Screen*), marco referencial da teoria do cinema em perspectiva feminista. Mulvey diz nesse ensaio que “é o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema”, propondo uma investigação sobre as possibilidades de ruptura com o olhar ilusionista da câmera e com o olhar fetichista da plateia como forma de transformar as formas tradicionais da representação cinematográfica pautadas pelos referenciais patriarcais, que propõem “a mulher como imagem, o homem como dono do olhar” (MULVEY, 1983, p. 444).³

Assim como Laura Mulvey, Timothy Corrigan também aproxima cinema e sexualidade, mais precisamente no livro *A cinema without walls*, no capítulo intitulado “*Genre, Gender, and Hysteria: the road movie in Outer Space*” (numa tradução livre: “Gênero, Gênero e Histeria: o road movie no espaço exterior”), no qual ele afirma que “o road movie contemporâneo (e o seu primo em primeiro grau, o ‘buddy movie’, o filme de companheiro) responde especificamente à recente fratura histórica do sujeito masculino, que constituiu tradicionalmente os pilares do cinema dominante” (p. 138). Corrigan fala de uma “histeria genérica” relacionada ao *road movie*. É possível afirmar que seu argumento decorre da relação que todo gênero teria com a História, por exemplo: o descontentamento relacionado à ascensão da força de trabalho das mulheres nos anos 1940 e o melodrama desse mesmo período; ou a ameaça comunista propagada pelo Macartismo e os filmes de ficção científica dos anos 1950. A concepção de histeria, no caso, está relacionada a uma crise indicada nas ações da representação fílmica no confronto com o seu referente histórico, principalmente em um mundo fragmentado, pós Segunda Guerra Mundial. Como afirma Corrigan, “a histeria genérica é um corpo histórico em conflito com a representação de si mesmo assim como com o seu lugar histórico” (Idem, p. 143). Entre os exemplos que ele cita estão *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) e *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984). Para o autor, a guerra, a Segunda Guerra Mundial ou a Guerra do Vietnã, com sua associação entre homem, máquina e morte, é fundamental para se compreender a crise da cultura patriarcal que se

³ O texto “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, de Laura Mulvey, foi revisto pela própria autora (cf. MULVEY, 2005) e por outras teóricas da crítica feminista de cinema. Ann Kaplan, por exemplo, questiona a concepção do olhar como masculino, no sentido proposto por Mulvey, falando de uma “posição masculina” que poderia ser exercida por homens ou mulheres (cf. KAPLAN, 1995, p. 52-53).

acentua a partir dos anos 1960 e se reflete na própria experiência do gênero que aqui está em questão numa associação entre máquinas: o cinema e o automóvel.

Assim como na experiência cinematográfica, o tempo na estrada se torna um espaço figurativo, e o sistema de companheiros [dos *buddy movies*] apresentado nos filmes de estrada pode ser visto simultaneamente como um reflexo de mecanismos voyeurísticos de um meio [no sentido de uma mídia] historicamente patriarcal através do qual todo o mundo pode ser visto como ‘masculino’ e fundado no desejo heterossexual (CORRIGAN, 1991, p. 146).

Esta afirmação sugere uma aproximação com a chamada teoria feminista do cinema ou, ao menos, com alguns aspectos dessa teoria no momento de sua emergência, que, como afirmei, tem no artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo” um dos seus marcos fundamentais. Pensando em tal aproximação, é oportuno observar como filmes de estrada brasileiros produzidos dos anos 1970 podem constituir objetos de um estudo de caso relevante sobre tais questões e seus desdobramentos. Filmes como *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky, Orlando Senna, 1974) e *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977), tendo sido produzidos em meados dos anos 1970, portanto, na mesma década em que ascende a teoria feminista do cinema, levam-nos a cogitar uma perspectiva cinematográfica de viés feminista, ou em diálogo com esta questão, no âmbito do Brasil. Em tal perspectiva, chama a atenção a reiterada figuração da estrada associada às mulheres em conexão com os meios de transporte, em conflito com as figuras masculinas, no caso, em um contexto histórico de ditadura militar.

A partir de tais premissas, esta comunicação, que é parte de uma pesquisa mais ampla sobre filmes de estrada – ou *road movies* – produzidos no Brasil, segue com o objetivo de perceber, nas reiterações temáticas e formais perceptíveis nos filmes indicados para análise em termos de gênero, as “linhas de coerência” perceptíveis em seus discursos cinematográficos.⁴ A noção de “linhas de coerência”, cabe informar, decorre de Jean-Claude Bernardet (1995), em sua *Historiografia clássica do cinema*

⁴ Além dos filmes que constituem o *corpus* em questão neste momento, a saber, *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky, Orlando Senna, 1974) e *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977), seria possível pensar em produções de períodos distintos tais como: *Sai da frente* (Abílio Pereira de Almeida, 1951); *A estrada* (Oswaldo Sampaio, 1955); *Pé na tábua* (Victor Lima, 1957); *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962); *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974); *A dama do loteamento* (Neville D’Almeida, 1978), *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979); *A opção ou as rosas da estrada* (Ozualdo Candeias, 1980), *A estrada da vida, Milionário e José Rico* (Nelson Pereira dos Santos, 1980); *Jorge, um brasileiro* (Paulo Thiago, 1989); *A grande arte, Terra estrangeira e Central do Brasil* (filmes de Walter Salles, respectivamente de 1991, 1995, 1998); *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1997); *Deus é brasileiro* (Carlos Diegues, 2002); *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003); *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005); *Árido movie* (Lírio Ferreira, 2006), *Hotel Atlântico* (Suzana Amaral, 2009), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, 2009), *A fuga da mulher gorila* (Felipe Bragança, Marina Meliande, 2009), *Estrada para Ythaca* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, 2010), entre outros.



brasileiro, que pressupõe linhas problematizadas a partir de contextos de dimensão tanto nacional quanto internacional. Do amplo universo de possibilidades relacionadas a filmes de estrada produzidos no Brasil, chama a atenção, contudo, o fato de, nos anos 1970, encontrarmos discursos cinematográficos que se reiteram enquanto produções que têm como protagonistas personagens femininas, relacionadas a narrativas cujo cerne dramático está relacionado à condição de esposa, mãe, filha (como em *Mar de rosas*) ou prostituta (como em *Iracema, uma transa amazônica*). Como então interpretar esses filmes na chave do gênero filme de estrada no sentido aqui proposto, enquanto um discurso cinematográfico interessado no gênero enquanto construção sociocultural das identidades sexuais? Que linhas de coerência podemos encontrar na comparação entre esses filmes?

Iracema, uma transa amazônica

A direção de *Iracema, uma transa amazônica* é de Jorge Bodansky e Orlando Senna, que também assumem outras funções na realização. Trata-se de uma co-produção entre Brasil, Alemanha e França. No elenco, destacam-se Edna de Cássia (Iracema) e Paulo Cesar Pereio (Tião). Ainda enquanto os créditos iniciais são apresentados, ouvimos um ruído de motor de barco e depois logo veremos que a embarcação avança por um rio em meio à floresta amazônica levando algumas pessoas, dentre as quais está Iracema. O barco aporta em um vilarejo ribeirinho enquanto um rádio, pertencente a algum dos moradores do local, traz notícias da região localizando-nos no Estado do Pará. O barco continua a viagem, com os passageiros preparando refeições com produtos alimentícios da região. Em outra parada, as crianças e adolescentes, Iracema entre elas, banham-se divertidamente nas águas do rio. Há mais uma parada, dessa vez para a comercialização de produtos em uma venda local. A uma certa altura, surge uma grande cidade no horizonte, Belém, a capital do estado, como o rádio sugere com os seus anúncios. Iracema, num plano aproximado, observa tudo atentamente e desembarca no que parece ser uma espécie de mercado livre de um cais do porto.

Também à beira do rio surge o outro protagonista, Sebastião da Silva, o gaúcho conhecido como Tião Brasil Grande, caminhoneiro, que nesse momento está assinando um contrato para transporte de madeira. Enquanto conversa com um negociante local, Tião expressa sua visão sobre a “mãe natureza” em um tom entre debochado e cínico.



Por sua vez, a fala do negociante é enaltecadora das riquezas do Brasil, um discurso que reproduz a ideologia do milagre econômico brasileiro: “o Brasil é uma terra rica e cheia de tudo quanto” ou então “a mãe não é só aquela mãe de quem a gente nasce, a maior mãe nossa é a nação”. Ao que Tião cinicamente complementa: “a nação brasileira”. Para ouvir de seu interlocutor: “Essa que é a mãe, a verdadeira mãe”. Enquanto os negociantes conversam, a câmera e a montagem funcionam num registro praticamente etnográfico documentando a ação dos trabalhadores, os peões, que levam a madeira do barco para o caminhão. Nessa mesma sequência, mas em outro plano mais aberto, Tião, tipo malandro deitado sobre a madeira, enquanto dá ordem aos peões, afirma: “Eu sou mais eu, Tião Brasil Grande”. Com o caminhão carregado, Tião segue pela estrada.

Na sequência seguinte, a narrativa introduz um grupo de três homens, em um restaurante da cidade. Dois deles, engravatados, reproduzem o mesmo discurso ufanista e nacionalista em defesa do emprego contra os interesses estrangeiros. Eles tentam convencer o terceiro indivíduo, um sujeito mais crítico, que resiste ao convite para participar de um projeto de instalação de uma indústria eletrônica na Amazônia. A cena funciona como uma espécie de eco do tipo de postura de Tião Brasil Grande, mas agora numa perspectiva de empresários corruptos com suas negociatas. Num contraponto com a ideia de grande indústria, Iracema caminha pela feira livre, onde vemos, no registro documental, os vendedores com seus produtos naturais e artesanais, os quais despertam o interesse dela.

Por sua vez, Tião chega a um restaurante onde estacionam muitos caminhoneiros. Senta à mesa com os colegas, que falam sobre estradas e mercadorias. Tião mantém a sua verve: “o Brasil agora só vai daqui para frente, que nem diz aquela frase ‘ninguém segura este país’”. Defende o governo, que em sua visão está construindo estradas muito mais do que cobrando impostos. Sua fala estabelece um gancho com a próxima sequência, em que policiais militares fazem a segurança do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, a procissão que, em Belém do Pará, constitui um dos grandes eventos religiosos de participação popular no país.

A voz *over* de um religioso reproduz a dimensão monumental do Brasil e de sua natureza, agora na perspectiva da Igreja. Contrapostas à fala do provável padre ou bispo, vêm as imagens do povo, espremido inclusive pelos policiais. A inserção de uma reportagem com o coronel responsável pelo policiamento, reiterando o princípio de ordem, também é tensionada pelas tantas ações do povo que, na medida em que a noite avança, envolve-se com diversas formas de entretenimento profano, espetáculos



circenses, musicais, etc. Iracema a tudo observa e por vezes participa de algum jogo como em um parque de diversões. Na noite movimentada, as meninas que são prostitutas têm muitos clientes à sua procura.

Quando o dia amanhece, talvez já tenha se passado muito tempo. Há uma provável eclipse. Iracema caminha pela rua com uma das prostitutas da cena anterior. Mais adiante, percebemos que elas dividem um quarto, onde, enquanto se arrumam, falam sobre a possibilidade de ir embora, para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Na verdade, Iracema não gosta da ideia de deixar a região amazônica. As duas moças se encaminham para a *boite* aonde vão trabalhar. É aí que se dá o encontro de Iracema com Tião: ele a convida para dançar e, na conversa que dá prosseguimento à aproximação de ambos, Iracema confessa que tem quinze anos de idade. A postura autoritária dele sobre ela se evidencia desde já.

Seguirão viagem juntos. A paisagem devastada por que passam no caminho completa uma imagem cuja falta de esperança é confirmada pela mensagem escrita no pára-choque do caminhão: “Do destino ninguém foge”. Tampouco aponta qualquer esperança a trilha sonora que vem do rádio, como o *hit* popular *Máquinas humanas*, interpretada pelo cantor Paulo Sérgio: “Chega um dia em que a gente / Vai aos poucos percebendo / Somos máquinas humanas / Estamos sempre correndo...”.

Em uma das paradas, num riacho onde se refrescam, Tião e Iracema conversam sobre o preço do “michê”. Ele mantém sua postura autoritária, desdenhoso com ela, chamando-a de “burra” em todo momento. No caminho, seguindo a viagem, há queimadas, motosserras e tratores derrubando árvores, um meio ambiente explorado. Numa madeireira, Tião vem recolher parte da madeira retirada ilegalmente. Sua conversa com os peões ressalta a dimensão documental da enunciação. O mesmo ocorre na sequência seguinte, em uma próxima parada do caminhão, quando o tema dos depoimentos é a corrupção do Incra que prejudica os moradores locais atingidos pela construção da rodovia Transamazônica, cuja propaganda Tião traz estampada em sua camiseta.

Agora chega um ponto da narrativa em que, depois de o caminhão ter sido o “hotel” do casal, Tião obriga Iracema a descer do veículo em um prostíbulo de beira de estrada. Ela por fim obedece, descendo a contragosto, dizendo muitos palavrões.

Numa eclipse, já é dia, e Iracema, junto com uma colega prostituta, aceita o convite para um programa numa fazenda distante, para a qual seguem em um pequeno avião. O plano aéreo nos dá oportunidade de observar, mais uma vez, a devastação da



floresta. Já a fazenda é um lugar onde se evidencia o trabalho escravo. Iracema e sua colega saem da fazenda sendo violentamente expulsas. Seguem em um pau-de-arara cujo motorista tem ordens para deixá-las à beira da estrada.

Outra elipse, Iracema chega a um vilarejo onde recebe um convite para trabalhar como costureira. Mas recusa a proposta, porque a sua sina “é correr mundo”. Volta ao prostíbulo e nesse “recanto do amor” chega a ser arrastada por policiais numa cena que sugere o estupro. Pega a estrada novamente, uma carona num caminhão em direção a Altamira. No caminho, detém-se ora numa construção de estrada, ora num vilarejo onde desperta a violência física de mulheres enciumadas por sua presença: “Sua puta, sem vergonha, eu te pego outra vez...”.

Na sequência final, é dia na beira da estrada. Tião se aproxima com o seu caminhão (outro que não o anterior). Estaciona na frente de uma casa onde se reúnem várias prostitutas bêbadas em algazarra. Entre elas, está Iracema. Quando se reconhecem, sempre debochado, Tião diz a Iracema que ela está mais feia, perdeu um dente, os outros estão pretos, imundos. Pede para ver os seios dela. Tião está indo para o Acre, vendeu o caminhão anterior, que era melhor, por esse atual, “boiadeiro”. Ele escolhe bois que encontra perdidos na estrada. Iracema pede para ficar com Tião, em meio a uma disputa com as outras mulheres. Mas ele não quer, seu negócio é dinheiro, e quando Tião se encaminha para o caminhão, indo embora, Iracema lhe pede um dinheiro, “cinco conto”. Ele recusa. Os dois começam a discutir, acusando-se com palavrões, até que Tião se afasta com o seu caminhão pela estrada, enquanto Iracema o acusa de ser “ladrão de boi”.

Mar de rosas

O filme de Ana Carolina é uma co-produção da Embrafilme com a R.F. Farias. A narrativa nos situa em uma viagem que uma família faz de carro, um Passat. O pai (Hugo Carvana), a mãe (Norma Bengel) e a filha adolescente (Cristina Pereira) viajam do Rio a São Paulo. Sérgio, o marido, está ao volante; a esposa, que ironicamente se chama Felicidade, segue ao lado dele; e a filha, Betinha, vai no banco de trás. O casal está em crise e Felicidade reclama que precisa falar, conversar, mas Sérgio não tem interesse na conversa. Eles continuam discutindo pela estrada até chegarem a um hotel, onde continuam o embate, até que ela o mata a golpes de gilete.



Felicidade e Betinha seguem agora a viagem sozinhas. A mãe, ao volante, canta relaxadamente (“o que você não sabe é que você é um ente que mente inconscientemente, gosto imensamente de você”). Betinha, sentada ao seu lado, intervém a todo momento: “Tá nervosa, mãe?”, “quer fumar?”, “prende esse cabelo”, “tá dirigindo mal”. As duas começam a discutir e a menina é obrigada pela mãe a passar para o banco de trás do carro. Não há mais dúvida quanto à animosidade existente entre filha e mãe, conflito que tende a se intensificar na medida em que a narrativa avança. No caminho, as duas vêm um acidente: um carro tombado sobre um canal, um casal caiu sobre o mangue. A cena parece refletir a impossibilidade do casamento.

Mãe e filha em fuga, elas percebem que estão sendo seguidas por um Fusca preto. Felicidade pára o carro em um posto para abastecê-lo. Num momento em que está algo distraída, Betinha joga-lhe gasolina nos pés e acende um fósforo. É quando se aproxima o motorista do Fusca, que vem socorrer Felicidade em meio às chamas. Ele toma conta da situação, administrando a ajuda: “Não fique nervosa não, que isso passa logo, eu vou dar um jeitinho aí”. E se apresenta: seu nome é Orlando Barde (Otávio Augusto), um tipo que usa paletó e gravata e tem um quê de suspeito. “Eu preciso saber quem é esse homem”, Felicidade pensa consigo. Uma vez que ela não tem mais condições de dirigir, deixa o carro no posto de gasolina, e agora mãe e filha seguem a viagem de carona no Fusca de Orlando.

Logo se torna evidente a indisposição da menina com o homem. Enquanto dirige, Orlando vai explicando a sua visão de mundo: “Eu penso assim: trabalho, família; família, trabalho; o homem que não tem família, para mim, é um perdido; eu sou a favor de se respeitar as hierarquias; as leis devem ser cumpridas”, e seu discurso segue num tom ufanista inclusive quando fala de sua esposa de origem nordestina: “pois é, dona Felicidade, um paulista e uma nordestina, é a integração”. Sua profissão, como diz, é fazer com que os outros lhe obedeam. No jogo de palavras, vai ficando cada vez mais clara a postura autoritária e sexista do motorista do carro.

Tendo uma oportunidade, Betinha foge. Felicidade e Orlando vão em sua busca e encontram-na brincando no meio de um grupo de artistas circenses. Orlando: “se eu fosse a senhora, *cassava* essa menina”. Felicidade *cassa* efetivamente Betinha, encapuzando-a e levando-a de volta ao carro, impedindo o seu direito à diversão.

Seguindo a viagem, os três chegam a uma cidade onde Orlando vai dar um telefonema. É quando Felicidade investiga o carro e descobre que ele está envolvido com o seu ex-marido, Sérgio, o que é confirmado por Betinha: “Eu sei de tudo, esse



homem, esse bigode, esse carro, eu já vi lá na fábrica do meu pai”. Elas tentam fugir, mas Felicidade é atropelada por um ônibus.

Tendo sido atropelada, Felicidade recebe auxílio de uma mulher que mora no local. A mulher é Niobi (Miriam Muniz), e o seu marido, Dirceu (Ary Fontoura). O casal acolhe em sua casa Felicidade, Betinha e Orlando. Na descrição que faz do resgate de Felicidade atropelada, Niobi associa o ônibus à morte e admite que trouxe essa gente para sua casa para quebrar a monotonia de seu casamento. Mais uma vez o casamento surge como impossibilidade. O tom geral da cena é histérico: todos falam, ninguém ouve, batem uns nos outros, alternando os espaços da sala e o contíguo consultório do dentista Dirceu.

A uma certa altura, Betinha sai da casa e observa a rua: uma carroça passa, um caminhão carregado de areia se aproxima. Esse caminhão logo se configura como uma possibilidade para a menina eliminar a sua mãe definitivamente. Betinha orienta o motorista do caminhão de modo que ele despeje a sua carga, a areia, através da janela, no consultório do dentista, onde Felicidade foi aprisionada pela filha. Felicidade, aos poucos, vai sendo soterrada, mas alguém vem acudi-la. No cômodo cheio de areia, todos se instalam. Falam histericamente sobre assuntos diversos: negócios, comida, etc.

Até que Felicidade e Orlando se afastam por um corredor onde terão uma relação sexual. A cena de sexo funciona como um lamento, da parte dela, e um alheamento, da parte dele. Ela se refere a Orlando como sendo Sérgio, seu marido, condensando os dois homens em um só. Por trás da porta, Betinha espreita a relação de Felicidade e Orlando e, em seguida, vai ao banheiro onde prepara uma nova armadilha para a sua mãe: enfia uma gilete no sabonete da pia. Felicidade entra no banheiro e deita-se na banheira. Mais uma vez, a tentativa de Betinha eliminar Felicidade é frustrada. Meio a contragosto, a menina é levada pela mãe.

Estão outra vez em fuga. Mãe e filha correm pelas ruas, mas Betinha resiste: “não vou”. Chegam à ferroviária à procura de bilhetes para São Paulo. Felicidade decide telefonar para sua casa, e ouve a voz de Sérgio. Descobre que ele está vivo. As duas caminham por uma estação repleta de homens até embarcarem no trem, onde se deparam com Orlando, que diz que vai levá-las de volta ao Rio. Felicidade protesta: “o senhor é meganha do meu marido”. E ele: “eu vou falar com o chefe do trem e nós vamos descer na próxima estação (...) as minhas ordens são para levar a senhora de qualquer maneira”. Por sua vez, Betinha reflete: “ninguém pode desobedecer as ordens, ou pode?”. Orlando põe algemas em Felicidade. Mas Betinha joga ambos, Orlando e



Felicidade presos por algemas, para fora do trem. E a menina faz um gesto obsceno: dá “uma banana” para a câmera. E à medida que o trem se afasta ficam os trilhos e sobem os créditos finais.

Algumas linhas de coerência

Em quais linhas de coerência poderíamos inserir esses filmes? Primeiramente, relembando o mencionado artigo de Laura Mulvey, seria oportuno ponderar que *Iracema* e *Mar de rosas* são produções que podem se inserir naquilo que a autora considera como um “cinema alternativo” (MULVEY, 1983, p. 439), capaz de criar espaço, em termos estéticos e políticos, de contraposição a valores de um cinema dominante (segundo o modelo hollywoodiano) em sua reprodução da cultura patriarcal. A desconstrução da perspectiva ilusionista, característica do cinema clássico, mesmo assumindo diferentes registros em *Iracema* e *Mar de rosas*, aproxima as duas realizações na maneira como ambas denunciam o desequilíbrio que associa ativo/masculino e passivo/feminino. As mulheres, nesses dois filmes, não constituem uma imagem “para ser olhada” como objeto sexual do espetáculo erótico no plano da escopofilia masculina.⁵ Pelo contrário, sua imagem põe em xeque esse modelo. O deslocamento delas é a afirmação da resistência contra uma opressão masculina, que, sendo também móvel, está contudo conjugada com os valores de um Estado autoritário, contra o qual as mulheres se rebelam mesmo que num jogo de forças extremamente desigual, conflito que se expressa na *mise-en-scène* em sua composição do olhar.

A propósito da ideia de desconstrução do modelo ilusionista clássico do cinema da transparência que os dois filmes empreendem, alguns aspectos de ambos poderiam ser exemplificados. Em *Iracema*, entre outros, chama a atenção a maneira muito peculiar como a enunciação elabora o que podemos pensar como uma montagem paralela (característica do cinema clássico) bastante atípica: na ambiguidade de cenas ou planos construídos entre a ficção e o documentário, “transcendendo o cinema verdade” (cf. XAVIER, 1990) pela maneira como articula o dado empírico da realidade e a representação, há uma montagem que nos mostra ora *Iracema*, ora *Tião*, até o momento em que efetivamente os dois se encontram, o que, entretanto, só ocorre depois de

⁵ Segundo Freud, como explica Laura Mulvey, a escopofilia está relacionada ao “ato de tornar as pessoas como objetos, sujeitando-as a olhar fixo, curioso e controlador” (Cf. MULVEY, 1983, p. 441).



transcorridos quase quarenta minutos de um filme que tem no total uma duração de cem minutos aproximadamente. Por sua vez, em *Mar de rosas* destaca-se o tom da encenação, uma espécie de realismo surrealista, refletido por vezes no cenário (a cena da areia despejada pelo caminhão no quarto do dentista onde Felicidade está aprisionada é emblemática), mas, sobretudo, conjugado à postura dos atores interpretando personagens históricos, cujas ações por vezes são paródias do próprio cinema hollywoodiano. Nesse sentido, é oportuno lembrar os momentos nos quais, ora Felicidade, ora Betinha, reproduzem o que parecem ser trechos de diálogos de filmes americanos, em inglês.

Especificamente em relação à imagem das mulheres nos filmes em questão, convém lembrar que o referido ensaio de Laura Mulvey faz menção ao *western* e aos *buddy movies* (gêneros muito próximos do filme de estrada, como se sabe). A menção de Mulvey ao *western* vem com uma citação de Budd Boetticher, diretor que, como diz Bazin (1991), dirigiu “um *western* exemplar: *Sete homens sem destino*”:

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância (*apud* MULVEY, 1983, p. 444)

De fato, podemos cogitar, a propósito de *Iracema* e *Mar de rosas*, aproximações com o *western*. No filme de Orlando Senna e Jorge Bodansky, as locações escolhidas na Amazônia remetem a um oeste, a um sertão, onde a civilização é incipiente em meio a índios e mestiços explorados pelos brancos, como Tião e os negociantes com quem ele lida. A própria Rodovia Transamazônica, projeto de integração faraônico do governo Médici, segue este movimento do Leste, partindo da Paraíba, em direção ao Oeste, no Estado do Amazonas. Por sua vez, no filme de Ana Carolina, uma configuração de *western* é perceptível na sequência final, no trem, veículo que também constitui um signo de gêneros do cinema dos primeiros tempos, como *The great train robbery* (Edwin S. Porter, 1903). Nesse sentido, é significativo o fato de ser no trem que Betinha, depois de empurrar a mãe e o substituto do pai para fora do veículo, dá uma “banana” na direção do espectador, no que parece ser uma resposta ao dispositivo clássico que justamente faz coincidir, segundo Mulvey, uma posição voyeurística ou fetichista da câmera, que, na posição de um espectador masculino, institui a mulher como objeto erótico ou como fetiche.

Em todo caso, retomando a referida afirmação de Budd Boetticher de que no western “a mulher não tem a menor importância”, a não ser pelo que ela desperta no herói, de modo algum tal enunciado se aplicaria a *Iracema* e *Mar de rosas*. Muito pelo contrário, os dois filmes põem em perspectiva fundamental as mulheres, atribuindo importância a elas pelo que significam enquanto personificação da própria nação em um contexto de oposição resistente ao regime militar, que por sua vez está associado às figuras masculinas. Tião e os negociantes no filme de Senna e Bodansky, Sergio e Orlando no filme de Ana Carolina, são personificações diversas mas convergentes em torno do princípio do “Brasil, ame-o ou deixe-o”, a propaganda ufanista do regime militar nos anos de chumbo. Ou seja, diferentemente do que ocorre em relação às mulheres, o deslocamento das figuras masculinas se dá para a confirmação do *establishment* (aliás, numa perspectiva bastante distinta daquela observada por Corrigan no contexto norte-americano, de homens traumatizados pela guerra). Há, portanto, nas duas obras uma dimensão alegórica pautada pela questão do gênero, no sentido da diferença sexual, o que aliás coincide com uma tendência de um momento histórico no qual produções interessadas em problematizar a questão das mulheres vêm a tona. No caso específico da América Latina, afirma Ismail Xavier:

O cinema latino-americano teve de esperar até os anos 1960 para promover a mulher a um papel central e transgressivo que a transformasse numa representação condensada da história nacional. Em diferentes países, tanto o filme histórico quanto a representação semidocumental de conjunturas presentes adotaram estratégias alegóricas, colocando a protagonista feminina como uma personificação das virtudes ou esperanças nacionais dentro do processo histórico (XAVIER, 2005, p. 373).⁶

A propósito, a dimensão histórica que a *Iracema* do filme refere enquanto alegoria nacional pressupõe o passado remoto da *Iracema* do romance de José de Alencar. Mas, se antes a perspectiva era de um nacionalismo romântico próprio do século XIX, agora, ou seja, ao final do século XX, as contradições nacionais assumem diretamente um viés realista-naturalista no qual inclusive o sexo, mencionado já na

⁶ Nessa perspectiva, Ismail Xavier lembra outros títulos não só latino-americanos, como *Lucia* (Humberto Solas, 1968), *A história oficial* (Luis Puenzo, 1985), e o próprio *Iracema, uma transa amazônica*, além de produções européias, como *O casamento de Maria Braun* (Fassbinder, 1978). A propósito de *Iracema* afirma: “enfoca a dimensão predatória da expansão de atividades econômicas na Amazônia, e centra sua análise na história patética e representativa de uma jovem nativa que é destruída pelo contato com pessoas vindas do Sul na época da construção da Rodovia Transamazônica” (cf. XAVIER, 2005, p. 373).



“transa” do título (cf. LAPERA, 2008), é fator de destaque na exploração contra segmentos de oprimidos, tais como mulheres e índios.

Em *Mar de rosas*, por sua vez, o cotejo entre os tempos de ontem, hoje e amanhã, está eminentemente centrado nas figuras da mãe e da filha, sendo, contudo, Betinha a figura mais liberada em termos de oposição aos valores patriarcais. Ann Kaplan (1995) contribui para uma leitura a esse respeito justamente a partir da análise que empreende sobre filmes nos quais mãe e filha estão no cerne da questão, como *Riddles of the sphinx* (Laura Mulvey e Peter Wollen, 1976). Como ela diz, na cultura patriarcal, a maternidade é silenciada: “para todos os objetivos e propósitos, a mãe enquanto ela mesma é, no patriarcado, relegada ao silêncio, à ausência e à marginalidade” (Idem, p. 242). E de uma certa forma as feministas reproduziram essa atitude ao silenciar sobre a questão da maternidade porque, como diz Kaplan, “combater os mitos da maternidade significava confrontar-nos com nossas próprias lutas inconscientes com nossas mães”. Em suas palavras:

O feminismo era uma oportunidade de descobrirmos quem éramos e o que queríamos. Independente de, na realidade, sermos ou não mães, viemos para o feminismo como *filhas* [grifo da autora] e falávamos a partir dessa posição. [...] Ao nível inconsciente, tínhamos raiva da mãe por dois motivos: primeiro porque ela não nos dava a independência de que precisávamos ou os recursos para descobrir nossas identidades; e segundo porque ela falhara em proteger-nos adequadamente contra uma cultura patriarcal estranha que nos magoara psicologicamente, culturalmente e (às vezes) fisicamente (KAPLAN, p. 243).

Distinções sexuais nos percursos da estrada

Concluindo, certamente há especificidades nos dois filmes em questão – *Iracema, uma transa amazônica* e *Mar de rosas* – decorrentes das motivações e interesses estéticos de seus realizadores, especificidades que possivelmente não foram aqui tão consideradas, uma vez que o nosso propósito em pauta é encontrar, em lugar das diferenças, as semelhanças entre os dois projetos cinematográficos, como forma de relacionar comparativamente linhas de coerência na produção de um certo momento histórico da produção de cinema do Brasil, no caso, a partir da concepção do gênero filme de estrada. Em tal perspectiva, um aspecto que se evidencia no percurso da análise diz respeito aos diferentes sentidos do deslocamento para homens e mulheres. Os homens estão eminentemente implicados numa perspectiva opressora, de dominação.



As mulheres compõem uma figuração relacionada à resistência contra a dominação masculina, que por sua vez incorpora o Estado autoritário e a modernidade conservadora do milagre econômico brasileiro.⁷ Este dado, no que diz respeito ao filme de estrada, implica a atenção ao que pode ser, ou não, considerado como matrizes referenciais do gênero, em razão justamente dos contextos diversos de realização e sua vinculação com a História. Por um lado, a ideia de Corrigan (*op. cit.*), por exemplo, que propõe o *road movie* como um gênero relacionado a um sujeito masculino traumatizado por suas vinculações mortíferas com a máquina e a guerra, não se conjuga com os homens apresentados nos filmes analisados. Mas, por outro lado, evidencia-se, a partir dos filmes de estrada aqui discutidos, uma convergência de segmentos da produção de cinema no Brasil com interesse em uma perspectiva feminista, tendência corroborada nos anos 1970 em contextos diversos, no campo da teoria e da realização cinematográfica.

REFERÊNCIAS

BAZIN, A. Um western exemplar: Sete homens sem destino. In.:_____. **O cinema: ensaios**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 219-224.

BERNARDET, J.C. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.

CORRIGAN, T. **A cinema without walls: movies and culture after Vietnam**. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In.: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 437-453. (Col. Arte e Cultura, v. no. 5)

_____. Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). In: RAMOS, F. (org.) **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, vol. 1. São Paulo: Senac, 2005, p. 381-392.

LAPERLA, P.V.A. Mais que uma transa, uma transição: *Iracema, uma transa amazônica* (1974) no cinema brasileiro. XVII Encontro da Compós. São Paulo, 2008. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_367.pdf>. Acesso em julho de 2011.

⁷ A propósito, a análise de Ismail Xavier (1990) sobre *Iracema* já discutira a maneira como Pereio *representa* essa dominação inclusive conduzindo a cena na atuação com Edna de Cássia, que por sua vez reage à provocação do ator mais formado.



XAVIER, I. A alegoria histórica. In: RAMOS, F. (org.) **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, vol. 1. São Paulo: Senac, 2005, p. 339-379.

_____. Iracema: transcending cinema verité. In: BURTON, J (ed.). **The social documentary in Latin America**. University of Pittsburgh Press, 1990, p. 361-371.