

A IMPRENSA COMO ALTERNATIVA AO CINEMA: ENQUADRAMENTOS DE “IRACEMA-UMA TRANSA AMAZÔNICA” NAS PÁGINAS DO PERIÓDICO VERSUS

THE PRESS AS AN ALTERNATIVE TO CINEMA: FRAMING OF “IRACEMA-
UMA TRANSA AMAZONICA” IN THE PAGES OF THE PERIODICAL VERSUS



Vinicius Sales Barbosa¹

Resumo

Este texto tem como objetivo a análise dos temas políticos, sociais e ambientais abordados pelo filme “Iracema-uma transa amazônica”, obra realizada entre 1974 e 1975 pelos cineastas Jorge Bodanzky e Orlando Senna e cuja exibição em território brasileiro ficou censurada até o início da década de 1980. Devido a essa interdição, o filme foi publicado em forma de matéria ilustrada nas páginas de Versus (1975-1979), periódico pertencente à imprensa alternativa, modalidade de jornalismo surgida para contestar a grande imprensa e a Ditadura Militar daquela época. Portanto, o artigo, após apresentação do filme e da bibliografia que examinou as variadas temáticas contidas no enredo, expõe a matéria publicada no alternativo, detalhando as críticas direcionadas ao autoritário projeto governamental de progresso para a Amazônia.

Palavras-chave: Iracema-uma transa amazônica; Versus; Rodovia Transamazônica.

Abstract

This paper aims to analyze the political, social, and environmental themes explored in the film “Iracema-uma transa amazônica”, directed by filmmakers Jorge Bodanzky and Orlando Senna between 1974 and 1975, which remained censored in Brazil until the early 1980s. Due to this restriction, the film was published in illustrated form in the pages of Versus (1975-1979), a periodical associated with the alternative press, a branch of journalism that emerged to challenge the mainstream media and the Military Dictatorship of that time. Thus, after presenting the film and reviewing the bibliography that examined the diverse themes within the storyline, this article examines the piece published in the alternative press, detailing the critiques directed at the authoritarian government’s developmental project for the Amazon.

Keywords: Navigation; Press; Modernity.

¹ Mestre em História pela Universidade Estadual Paulista - UNESP. E-mail: vinisalesb@outlook.com.



“Iracema-uma transa amazônica” e a Ditadura Militar

A história de uma indígena brasileira que percorre algumas regiões do território amazônico na companhia de um homem branco. Essa descrição muito simplista, e com alusões ao romance *Iracema* (1865) de José de Alencar, é o tema central do filme “Iracema-uma transa amazônica” (1975), dirigido e produzido durante a Ditadura Militar brasileira pelos cineastas Jorge Bodanzky e Orlando Senna, com colaboração do produtor alemão Wolf Gauer a serviço do canal de TV alemão ZDF.

No período da Ditadura brasileira, a Amazônia foi percebida como um território cujo forte potencial de recursos se relacionava às medidas políticas e econômicas de desenvolvimento e integração nacional propagadas pelos governos militares. O filme dirigido por Bodanzky e Senna criticou o referido projeto governamental de exploração do território amazônico, o qual pautou-se pelo Programa de Integração Nacional (PIN), colocado em prática durante o governo do então presidente Médici após a assinatura do Decreto-Lei nº 1.106 de julho de 1970. O programa, ao propor investimentos econômicos responsáveis por articular políticas de desenvolvimento e integração voltadas às regiões Norte e Nordeste, incorporou o ideário capitalista “assegurando incentivos fiscais e outros benefícios financeiros ao empresariado”, além de coordenar “estratégias básicas de intervenção regional”.²

Dentre os incentivos fiscais concedidos ao empresariado brasileiro, encontram-se àqueles destinados às empreiteiras, organizações responsáveis por colocarem em curso os projetos de engenharia estipulados pelo PIN. De acordo com Campos, as propagandas oficiais elaboradas pela Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) possibilitaram a construção de um imaginário a respeito de como as empresas privadas que atuaram na realização das grandes obras de engenharia do período militar estariam contribuindo com o desenvolvimento e a segurança nacional.³

² NETO, V. J.; NETO, R. B. G. A Amazônia e a política de Integração Nacional: o discurso da modernização entre o passado e o presente. **Diálogos Latinoamericanos**, v. 18, n. 26, 2017, p. 146-147.

³ CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. As empreiteiras e a rodovia Transamazônica: Interesses econômicos e impactos sociais em um grande projeto da ditadura brasileira. **Revista Cadernos do Ceom**, v. 34, n. 55, 2021, p. 72



As empreiteiras atuaram, principalmente, na construção da Rodovia Transamazônica (BR-230), obra de engenharia realizada com o intuito de garantir uma suposta integração territorial e cuja propaganda visou difundir o projeto de potência nacional possibilitado pelo “milagre econômico brasileiro” (1968/1973). A rodovia era:

[...] prevista no plano [PIN] e ligava o Nordeste à Amazônia, partindo da cidade de Marabá, na divisa entre Goiás (atual Tocantins), Maranhão e Pará, até a cidade de Humaitá, no estado do Amazonas, onde se ligava a outras rodovias, como a Manaus-Porto Velho. A via possuía um total de 2.300 km e foi construída entre 1970 e 1974, sendo ela ligada a outras vias no Nordeste e na Amazônia que a levavam a unir cidades nos litorais do oceano Atlântico ao Pacífico.⁴

A construção da rodovia explicitou como as políticas direcionadas à Amazônia não foram oriundas de necessidades e/ou demandas das populações daquele território, ou seja, foram parte das perspectivas dos governos militares relacionadas à Doutrina de Segurança Nacional (DSN), que percebia o território como um ponto estratégico para a segurança política e econômica do país.⁵ Por não considerar as necessidades das populações daquele território, o PIN gerou variados problemas políticos, econômicos, sociais, humanos e ambientais:

Se o discurso justificador desse projeto trazia em seu primeiro plano o nacionalismo e a defesa do território, seu resultado foi sua crescente abertura ao capital. Se uma das necessidades prementes das elites agrárias nacionais era a contensão dos conflitos no campo em todo o país, por meio da transposição de pessoas das áreas de litígio para a Amazônia, com a promessa de terra em abundância, seu resultado foi à urbanização e a expropriação do pequeno lavrador. O discurso oficial afirmava a realização do maior programa de reforma agrária do mundo e rapidamente a terra se concentrou, a tal ponto, que é difícil comparar este processo a outros nas diversas regiões do Brasil. Falou-se em modernização e desenvolvimento e de fato foram investidos bilhões de dólares em todo o território, mas basta uma rápida observação para que se verifiquem os alarmantes índices de pobreza e violência, os gravíssimos problemas de infraestrutura, os alarmantes dados sobre o uso dos recursos naturais de toda a Amazônia em benefício de poucos.⁶

⁴ CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. 2021, p. 70.

⁵ NETO, V. J.; NETO, R. B. G. 2017, p. 147.

⁶ NETO, V. J.; NETO, R. B. G. 2017, p. 154.



Assim, compreende-se como as grandes obras, especialmente a da Rodovia Transamazônica em tela, resultaram, sobretudo, das articulações políticas e econômicas do capital privado nacional e, em certa medida, estrangeiro com os meandros governamentais da Ditadura Militar. O que evidencia como os interesses de grandes empresas capitalistas, neste caso as empreiteiras, moldaram a ocupação, o "desenvolvimento" e a exploração, tanto agrária quanto mineral, do território amazônico, ocasionando problemáticas ambientais, sociais e humanitárias.

O filme de Bodanzky e Senna, ao exibir os impactos do projeto governamental para as populações da selva amazônica, trouxe à lume alguns tópicos que permitem ampliar as discussões sobre o tema, como: as críticas aos interesses e às falhas do projeto político-militar; a exposição da exploração/devastação da selva amazônica; e a denúncia de abuso de mão de obra escravizada e da prostituição na região. As cenas do filme apresentam de modo constante os efeitos gerados pelo intenso desmatamento empreendido para a construção da rodovia, evidenciando como a dinâmica de vida da população daquele território ia sendo alterada drástica e infortunadamente pela construção da Transamazônica.

Isto posto, a obra fílmica, cujo enredo segue a trajetória de Iracema (interpretada pela estreadora atriz paraense Edna de Cássia), uma garota indígena que ao longo da história se torna uma prostituta, e de Tião "Brasil Grande" (Paulo César Pereio), caminhoneiro que viaja pela Rodovia Transamazônica transportando madeira ilegal, é visualizada neste artigo a partir de três perspectivas que, em conjunto, permitem a construção de um quarto olhar ainda não explorado pela historiografia, de maneira a se constituir como o objetivo, e tentativa de contribuição, deste trabalho.⁷

A primeira observação diz respeito aos aspectos técnicos e estéticos da referida produção fílmica. A película possui uma narrativa em estilo semidocumental, ou seja, a obra foi realizada a partir de uma mistura dos gêneros

⁷ No momento de finalização deste artigo, a **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Rebeca)**, organizada pela Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), publicou o dossiê "Iracema, 50 anos depois". A edição oferece outras perspectivas de interpretação e análise da obra cinematográfica, o que evidencia a emergência do tema e importância do filme na atualidade. Cf. **Rebeca**, v. 13, n. 2, 2024. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/35>.



cinematográfico ficcional e documental. De acordo com Ismail Xavier, o filme "Iracema" pode ser percebido no entremeio dos gêneros cinematográficos ficcional e documental, uma vez que, tanto o enredo quanto a forma-montagem, são responsáveis por construir uma narrativa fílmica perpassada por aspectos técnicos e artísticos de ambos.⁸

Ao mesclar o enredo ficcional elaborado por Bodanzky e Senna com imagens reais da construção da Rodovia Transamazônica e do cotidiano de pessoas que viviam nas imediações, o filme expôs críticas contundentes ao projeto governamental de progresso para a região amazônica, visto que o interesse dos diretores foi o de registrar em tela as mazelas sociais e ambientais geradas por essa política de desenvolvimento. Para fundamentar essa proposta, os atores contracenaram em diversos momentos com não-atores, de modo a evidenciar a realidade vivenciada por aquelas pessoas:

Há na sucessão das imagens um fio de história vivida por personagens interpretadas por atores que, no entanto, estão o tempo todo mobilizados em sua errância por encontros com pessoas e lugares da Amazônia que terminam por constituir uma dimensão essencial da diegese criada, ao mesmo tempo que são documentos notáveis da interação entre a equipe de filmagem e os habitantes da região.⁹

Essa relação entre atores e não-atores ganha maior substância nas ações do personagem Tião "Brasil Grande", o qual, segundo Xavier, é o maior responsável pela criação de uma ponte entre os gêneros cinematográficos documental e ficcional, uma vez que o ator Paulo César Pereio, durante sua interpretação, interage com os não-atores trazendo-os para o fluxo do enredo ao mesmo tempo em que auxilia na documentação audiovisual daquela realidade duramente marcada pelo projeto governamental.¹⁰

As ações de Pereio apenas foram possíveis devido às instruções de Bodanzky e Senna que buscaram realizar as cenas permitindo aos atores e, sobretudo, aos não-atores uma liberdade de interpretação:

O método de Bodanzky e Senna consiste em conceber o roteiro como uma investigação sociopolítica que vincula o primeiro ato

⁸ XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. **Devires: cinema e humanidades**, v. 2, n. 1, 2004, p. 76.

⁹ XAVIER, Ismail. 2004, p. 76.

¹⁰ XAVIER, Ismail. 2004, p. 82.



de criação a um procedimento de estudo e interrogação das coisas in loco. Ou seja, um método muito mais próximo da reportagem jornalística do que da interpretação da realidade através do saber acadêmico; [...] Sabemos, no entanto, que o roteiro, longe de ser seguido “à risca”, constituiu sobretudo um plano de filmagem, ao qual os atores tiveram acesso aos poucos. Paulo César Pereio e Edna de Cassia receberam instruções de filmagem e orientações temáticas antes de cada cena, de forma a oferecer-lhes grande liberdade na elaboração dos diálogos e de suas performances.¹¹

Assim, percebe-se que o roteiro de "Iracema", ao funcionar como um guia e não como uma norma rígida a ser seguida, foi pensado a partir das situações sociais e políticas vivenciadas pelos cineastas, ou seja, não tentaram moldar a realidade para a construção da narrativa, mas essa última que foi trabalhada para se encaixar e representar na tela os acontecimentos violentos vivenciados pelas pessoas daquela região. Deste modo, verifica-se que a trama funciona quase como um testemunho histórico que contradiz o ideal de modernização e desenvolvimento difundido pelas políticas militares que planejaram a construção da rodovia Transamazônica.

Logo após os aspectos técnicos e estéticos, pode-se, como segundo ponto de observação, visualizar o filme a partir da diversidade temática proporcionada pelo enredo, elemento analisado por variadas pesquisas do campo historiográfico e de outras áreas do saber.

Além de analisar os aspectos técnicos e estéticos de “Iracema”, Ismail Xavier abordou como a película pode ser visualizada como um documento crítico da realidade. De acordo com o autor, alguns momentos registrados pela obra fílmica possibilitam a realização de contestações ao projeto governamental de progresso para a região amazônica, uma vez que:

O efeito da acumulação das imagens é passar o sentido de um desastre ecológico, de uma exploração brutal do trabalho em certos bolsões que funcionam como verdadeiros cárceres privados. O que se vê ora confirma as suspeitas bem próprias do que circulava como correio subterrâneo da época (as invasões ilegais de terra, o contrabando de madeira preciosa), ora causa espanto e valoriza o filme pela sua novidade, na medida em que

¹¹ FONTINELE, Naara. Iracema, uma transa amazônica: uma aventura estética de força política inventada em “cinema direto” na Amazônia. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 38-39, 2020, p. 55.

faz visíveis novos tipos de circulação de bens e de seres humanos que chegam ao limite da escravidão.¹²

Perspectiva que pode ser aprofundada com as análises de Fontinele a respeito das contribuições que as cenas exibidas por “Iracema” oferecem à denúncia das falhas do projeto militar, ou seja, o filme “desponta o avesso do eufórico ‘milagre econômico’ brasileiro”, evidenciando a “devastação social e ambiental, o desmatamento, o extrativismo descontrolado, a prostituição, a exploração do trabalho informal” e, sobretudo, “a maneira como a estrada incide e transforma os modos de vida dos povos indígenas e das comunidades tradicionais”.¹³ Nessa linha, a autora ainda tece comentários sobre como a película, enquanto documento histórico, auxilia na percepção das permanências dessa mentalidade autoritária e patrimonialista de alguns grupos sociais que insistem em se apropriar de terras, direitos e vidas na contemporaneidade brasileira:

[...] o filme elabora uma descrição de uma terra sem lei, dando a ver como se perfilava a destruição humana e não-humana num tempo de poucas políticas de Estado voltadas à proteção ambiental e aos direitos socioambientais de povos indígenas e comunidades tradicionais da Amazônia. O filme é tão eficaz nesse sentido que podemos afirmar, sem grandes riscos, estar diante de um dos mais preciosos documentos audiovisuais dotados de vestígios históricos raros de um tempo em que era ainda mais fácil deixar “passar a boiada” dos grandes projetos de infraestrutura [...].¹⁴

Na esteira das discussões sobre a permanência de mentalidades, pode-se acrescentar o trabalho de Carlos Gabriel Medeiros, que objetivou refletir sobre como o filme em tela aborda a questão da identidade nacional por meio da exposição das violentas discriminações raciais e de gênero, com especial atenção à relação entre Iracema, mulher e indígena, e Tião, homem branco e defensor do discurso em prol “progresso nacional”.¹⁵

De modo a garantir a concretização da política de integração nacional almejada para a economia, territorialidade e sociedade brasileira, os governantes militares também perceberam a cultura como um setor que deveria ser

¹² XAVIER, Ismail. 2004, p. 78.

¹³ FONTINELE, Naara. 2020, p. 52.

¹⁴ FONTINELE, Naara. 2020, p. 52-53.

¹⁵ MEDEIROS, Carlos Gabriel Sardinha de. Iracema: representações e alegorias de uma transa brasileira. **Faces da História**, v. 5, n. 2, p. 209-225, 2018.



perpassado pelos interesses oficiais a fim de auxiliar na construção de uma identidade nacional brasileira. No entanto, Medeiros defende que a potencialidade crítica do filme “Iracema”, e um dos motivos de sua censura, é contrariar essa perspectiva autoritária de estipular uma determinada identidade nacional para o povo brasileiro, pois:

Mesmo não sendo uma adaptação do romance *Iracema*, de José de Alencar, o filme transmite uma ideia de continuidade histórica com o livro, isto é, enquanto a obra literária está no contexto de construção histórica da nação que busca se inserir culturalmente no mundo Ocidental, a película ironiza a “construção do progresso” nos moldes do governo militar. Desta maneira, vai ao encontro da ideia de união entre as “raças” - que constituem e dão autenticidade ao povo brasileiro - que ocorre de maneira violenta, ao contrário do discurso oficial tanto do IHGB [Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro], quanto dos intelectuais do CFC [Conselho Federal de Cultura]. No filme, as interações étnicas que ocorreram no Brasil, são representadas a partir de dois eixos: o contato sexual e a imposição das vontades de Tião à Iracema.¹⁶

O encontro e a decorrente exploração sexual de Iracema por Tião representam, segundo Medeiros, “a intensão dos cineastas de discutirem o papel que a mulher pobre indígena e o homem branco de classe média têm na sociedade brasileira”.¹⁷ Aspecto bem trabalhado pela historiadora Maria Elisa Sonda, que se dedicou a compreender o filme “Iracema” como um retrato das permanências históricas da estrutura colonial brasileira, tendo a terra/Iracema como objeto de exploração do homem branco/Tião em busca de um suposto progresso e desenvolvimento nacional.¹⁸

Para a autora, a Ditadura Militar colocou em prática diversas formas de exploração características do período colonial brasileiro, como a apropriação de terras e o programa de levar um progresso ilusório para áreas habitadas por povos indígenas, sem considerar as culturas e os modos de vida desses povos, visando, assim, concretizar o “capitalismo em uma região que, historicamente, resiste à industrialização em nome do meio ambiente”.¹⁹

¹⁶ MEDEIROS, Carlos Gabriel Sardinha de. 2018, p. 219-220.

¹⁷ MEDEIROS, Carlos Gabriel Sardinha de. 2018, p. 219.

¹⁸ SONDA, Maria Elisa de Carvalho. **A colonização continuada: violência e desenvolvimento em Iracema, uma transa Amazônica (1974)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

¹⁹ SONDA, Maria Elisa de Carvalho. 2020, p. 10.



Como meta fundamental dessa “colonização continuada”, o projeto militar instituiu a construção da Rodovia Transamazônica e, como agente e principal defensor dessa política, os cineastas Bodanzky e Senna, em conjunto com o ator Paulo César Pereio, criaram a figura de Tião “Brasil Grande”. O caminhoneiro fala sempre da sua confiança no progresso do país e de como a construção da rodovia, em plena floresta, irá promover o desenvolvimento da região. Seu caminhão tem o famoso adesivo “Brasil, ame-o ou deixe-o” – *slogan* popularizado pelo regime militar da época – no para-brisa, o que evidencia como a propaganda de teor patriótico e que ampara o discurso de um suposto progresso brasileiro conquistou o apoio de grupos de variadas classes sociais, até das mais pobres. No caso específico de Tião, Ana Paula Pacheco sustenta que é possível identificar uma malandragem subserviente, visto que o personagem, por meio das atitudes clandestinas, defende os interesses de desenvolvimento do discurso oficial militar e do capital privado nacional em detrimento de sua própria classe social.²⁰

O trabalho de Pacheco ainda permite que se estabeleça um diálogo com o que foi abordado por Sonda, uma vez que, para a autora, as “explorações” expostas pela narrativa da película representam a estrutura econômica e social brasileira, a qual têm sua origem no período escravocrata e se remodelou com o passar do tempo. Tal estrutura, apropriou-se de novos agentes, como o caminhoneiro Tião, para garantir o funcionamento da predatória ótica capitalista que visualiza no território e no humano fontes passíveis de exploração.²¹

Com base na concisa exposição das variadas pesquisas que abordaram o filme “Iracema” sob temáticas diversificadas, entende-se que a potencialidade crítica da obra fílmica de Bodanzky e Senna reside na prática de evidenciar, por meio do enredo e da montagem cinematográfica, a dura realidade daquela conjuntura regional e ambiental, de modo a desmascarar o discurso oficial, o que gerou aos cineastas problemas com a censura colocada em prática pela arbitrariedade do regime militar.

O diretor Jorge Bodanzky, ao ser questionado em uma entrevista concedida ao jornal *Folha de S. Paulo (FSP)* no ano de 1977 sobre os efeitos

²⁰ PACHECO, A. P. Iracema-74: cinema, malandragem, capitalismo. *Nova Síntese* (Portugal), v. 12, p. 219-236, 2017.

²¹ PACCHECO, A. P. 2017, p. 230.



gerados pelas temáticas exibidas pelo filme, respondeu da seguinte maneira: “A única coisa que choca no filme não são as cenas, nem a história, é o estilo de cinema, muito próximo à verdade, à realidade: este é o problema do filme. A problemática da Amazônia transparece em todos os poros do filme”.²² O terceiro percurso de observação de “Iracema”, ainda que breve, busca posicionar a película em seu contexto de produção e lançamento, dado que almeja discutir a censura sofrida pelo filme, a posterior liberação e, principalmente, as principais premiações angariadas em festivais de cinema.

Os censores coibiram a exibição do filme no Brasil devido ao enredo que contestava diretamente a política empreendida pelo regime militar para a região amazônica, e, para isso, utilizaram como pretexto a produção em parceria com o canal de televisão alemão ZDF e o lançamento realizado na Alemanha, o que, de acordo com a burocracia da época, impossibilitava a concessão do certificado de “produto brasileiro”, o que proibia a apresentação em território nacional. Sobre o processo de liberação e subsequente difusão de “Iracema”, Marina Bedran expôs que:

O filme estreou na Alemanha em fevereiro de 1975, transmitido pela ZDF, e começou a circular amplamente na Europa, onde o público estava cada vez mais engajado com as questões ambientais, ganhando vários prêmios. [...] No Brasil, os censores tentaram proibir o filme, que foi exibido primeiro na clandestinidade, depois em circuitos alternativos. Somente em 1980 ele pôde ser exibido legalmente no país por ocasião do Festival de Brasília, onde ganhou diversos prêmios. No ano seguinte foi lançado no circuito comercial. Os censores escreveram análises surpreendentemente cuidadosas do filme, mostrando preocupação com seu potencial de prejudicar a imagem da ditadura.²³

Mesmo censurado em território nacional, o filme angariou diversos prêmios no exterior. Segundo ficha técnica publicada pelo periódico *Versus*,²⁴ e validada por uma exposição parecida na matéria presente na *FSP*,²⁵ o filme venceu o prêmio francês *Georges Sadoul* e o prêmio alemão de TV em 1975, obteve menção honrosa no Festival de Taormina na Itália em 1975 e foi exibido

²² *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ed. 17.463, 25 jan. 1977, p. 36.

²³ BEDRAN, Marina. Projetando a Amazônia: desenvolvimentismo e ecologia no cinema experimental brasileiro dos anos 1970. *Antíteses*, v. 16, n. 31, 2023, p. 192.

²⁴ *Versus*, ed. 7, dez. 1976, p. 26.

²⁵ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ed. 17.463, 25 jan. 1977, p. 36.



na Semana da Crítica do Festival de Cannes em 1976. Sobre essa última premiação, foi publicada uma coluna no jornal *O Estado de S. Paulo* (*OESP*) comentando a preferência do festival francês por obras cinematográficas que possuíssem um enredo que discutisse questões sociais.²⁶

O filme brasileiro, devido à sua apresentação da exploração do território amazônico e da miséria do povo que vive naquela região, foi posicionado pela comissão técnica e artística de Cannes ao lado de películas de variados lugares do mundo que abordavam temas políticos e sociais em suas narrativas.²⁷ Assim, percebe-se que, por representar uma imagem de Brasil que não era foco de difusão da propaganda militar, o filme “Iracema” apenas ganhou os holofotes no estrangeiro europeu que, na época, valorizava obras audiovisuais que promoviam discussões políticas e ambientais em seu enredo.

O cerne deste artigo encontra-se na exposição de uma matéria jornalística que foi publicada pelo periódico *Versus* (1975-1979) com o propósito de “exibir” a película censurada aos leitores do referido impresso. O periódico foi uma publicação vinculada à chamada imprensa alternativa, modalidade jornalística cujo surgimento pode ser situado no momento pós-golpe civil-militar de 1964 e que passou por constantes remodelações durante a Ditadura Militar brasileira, uma vez que os jornais da chamada grande imprensa estavam sob intensa vigilância. Os jornalistas das grandes publicações periódicas, para contornarem o cerceamento à liberdade de expressão colocado em prática pelas medidas censórias e/ou pela autocensura nas redações, passaram a atuar como colaboradores de variados impressos alternativos, os quais eram publicados com um tom mais crítico e revolucionário com o objetivo de constituir manifestações de oposição ao autoritarismo militar.²⁸

De acordo com o jornalista Bernardo Kucinski, mesmo que os jornais alternativos do período da Ditadura Militar possuíssem uma postura de oposição ao que era realizado pela grande imprensa, esta atitude não pode ser percebida de maneira unívoca. A quantidade de jornais alternativos que surgiram naquela

²⁶ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ed. 31.033, 25 maio 1976, p. 12.

²⁷ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ed. 31.033, 25 maio 1976, p. 12.

²⁸ KUSHNIR, Beatriz. Parabéns pra vocês, pêsames para nós... Reflexões acerca de alguns ‘aniversários’ do golpe. In: NAPOLITANO, Carlo José; LUVIZOTTO, Caroline Kraus; LOSNAK, Célio José; GOULART, Jefferson Oliveira (org.). **O Golpe de 1964 e a Ditadura Militar em Perspectiva**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 181-182.



época, aproximadamente 150 periódicos, evidencia a diversidade de propostas de resistência e de demandas sociais que encontraram nessa modalidade de imprensa um meio para se expressarem.²⁹ Além disso, Kucinski alerta para a existência de dois perfis de periódicos alternativos:

Alguns, predominantemente políticos, tinham raízes nos ideais de valorização do *nacional* e do *popular* dos anos 50 e no marxismo vulgarizado dos meios estudantis nos anos 60. Em geral pedagógicos e dogmáticos, os jornais alternativos políticos foram, no entanto, os únicos em toda a imprensa brasileira a perceberem os perigos do crescente endividamento externo, ainda em 1973, e o agravamento das iniquidades sociais. Revelaram novos personagens do nosso cenário, como os boias-frias, protagonizaram em suas páginas os movimentos populares de reivindicações e de protesto e discutiram os temas clássicos das esquerdas, o do *caminho da revolução brasileira*, as táticas e estratégias de oposição durante o longo processo de abertura. [...] A outra classe de jornais foi criada por jornalistas que passaram a rejeitar a primazia do discurso ideológico. Mais voltados às críticas dos costumes e à ruptura cultural, tinham suas raízes nos movimentos de contracultura norte-americanos e, através deles, no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo de Jean Paul Sartre. Investiam principalmente contra o autoritarismo na esfera dos costumes e o moralismo hipócrita da classe média. [...] Mas mesmo esses jornais alternativos de raízes mais existencialistas do que marxistas, atuavam no plano da contingência política, opondo-se ao regime até mais visceralmente.³⁰ – grifos do original.

Ainda que Kucinski tenha estabelecido a existência de dois perfis de periódicos alternativos, é necessário considerar que, na medida em que os governantes militares alteraram os rumos do projeto político de abertura e que a sociedade se encaminhou para a organização de novos grupos de manifestação política e partidária, os impressos também se remodelaram, de modo que é possível defender a existência da interpenetração das duas categorias expostas acima. *Versus* se enquadra nessa situação.

Com publicação entre os anos de 1975 e 1979, *Versus* foi criado na cidade de São Paulo pelo jornalista gaúcho Marcos Faerman e produzido sob duas orientações editoriais: a político-cultural (1975-1977) e a político-partidária (1977-1979). A primeira marcou a impressão do alternativo com matérias

²⁹ KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1991, p. XIII.

³⁰ KUCINSKI, 1991, p. XIV-XV.



experimentais que discutiam arte, literatura, poesia, teatro, cinema, música, a fotografia e o próprio jornalismo.³¹ Além disso, houve a apresentação de conteúdos com temáticas variadas, como textos que abordavam o passado colonial latino-americano, as lutas pela independência do continente, a resistência dos povos originários, as outras ditaduras do Cone-Sul e as demandas políticas e civis do movimento negro.

Essa orientação editorial plural foi responsável por integrar à redação do periódico membros do Movimento Negro e militantes de movimentos de esquerda, sobretudo da trotskista Liga Operária (LO), estes últimos responsáveis por realizarem significativas mudanças editoriais e, após crise no interior da redação do impresso, imprimirem *Versus* sob a diretriz político-partidária ao longo do percurso final de publicação. Os jornalistas, militantes integrados à redação e colaboradores do periódico, incentivados pelas demandas sociais geradas pelos idos do projeto de abertura política, passaram a apresentar nas páginas do impresso matérias que abordavam a redemocratização e a criação de um partido socialista que representasse as massas operárias e os setores populares.³² Mesmo com essa mudança na linha editorial de *Versus*, é preciso compreender que o impresso não deixou completamente de lado a vertente inicial, de maneira que é possível identificar a publicação de matérias que, em certa medida, indicam uma coexistência entre as duas orientações jornalísticas.

No que se refere ao objetivo deste artigo, na sétima edição de *Versus* (dez./1976), lançada sob a diretriz editorial político-cultural, foi publicada uma matéria que resumiu o enredo do filme “Iracema-uma transa amazônica” por meio da utilização de recursos gráficos e imagéticos. O material foi produzido por Jayme Leão, ilustrador que atuou como artista gráfico de *Versus* durante a fase político-cultural, deixando a redação do periódico após a crise interna provocada pela adoção da diretriz político-partidária. Ao se mudar para São Paulo no início dos anos 1970, Leão participou da redação de variados impressos alternativos, como *Pasquim* e *Opinião*, além de colaborar com os jornais *FSP* e *OESP*.

³¹ BUCCHIONI, Xenya de Aguiar. **Caminhos cruzados: *Versus* (1975-1979) e a América Latina - aproximação, presença e (re)leitura.** 2018. 313 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018, p. 183.

³² ROCHA, Bruno Everton Bezerra da. ***Versus*: Páginas para ler em dias de sol.** 2019, 165 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 69-71.



Jayme Leão, após ter acesso ao roteiro do filme, selecionou e ilustrou determinadas cenas de “Iracema-uma transa amazônica”, abordando os problemas políticos, sociais e ambientais ocasionados pelo projeto de desenvolvimento de infraestrutura colocado em curso durante o governo do então presidente Médici para o território amazônico. Portanto, objetiva-se neste trabalho evidenciar, caracterizar e analisar a abordagem gráfica e imagética do filme “Iracema” publicada pelo periódico *Versus*. Em conjunto, busca-se discutir as potencialidades críticas e políticas dessa publicação, visto que a equipe editorial do impresso, ao apresentar o enredo da referida obra fílmica, possibilitou aos leitores o acesso a um filme que foi censurado pelas medidas autoritárias daquela época por expor em seu enredo as falhas e as adversidades geradas pelo controverso programa militar de integração e progresso para a região amazônica.

***Versus* como alternativa à tela de cinema**

No material intitulado “Iracema”,³³ o ilustrador Jayme Leão, utilizando os aspectos característicos do projeto gráfico-textual de *Versus*, realizou a montagem do material em formato de história em quadrinhos, mesclando desenhos de sua autoria com alguns fotogramas do filme. Devido aos temas que apresentou em seu enredo, o filme “Iracema” ficou detido pela censura e passou por diversos problemas para conseguir o certificado de liberação, o que ocasionou a possibilidade de a obra ser exibida em território nacional somente a partir da década de 1980, conforme já apresentado. Portanto, entende-se que a matéria ilustrada por Jayme Leão procurou expor ao público-leitor do periódico os principais pontos da obra fílmica censurada de Bodansky e Senna, dando a conhecer os temas candentes apresentados pelo enredo.

Logo na página inicial (Imagem 1), é possível visualizar uma imagem fotográfica do close do rosto da personagem título do filme ao lado de informação para-textual sobre elementos que Leão dispôs para a composição de sua matéria ilustrada. Mais abaixo, a diagramação da página expõe os momentos iniciais da obra fílmica por meio do desenho de um barco em que a tripulação ouve as notícias pelo rádio, montagem, portanto, a aludir que Iracema ouvia a mesma

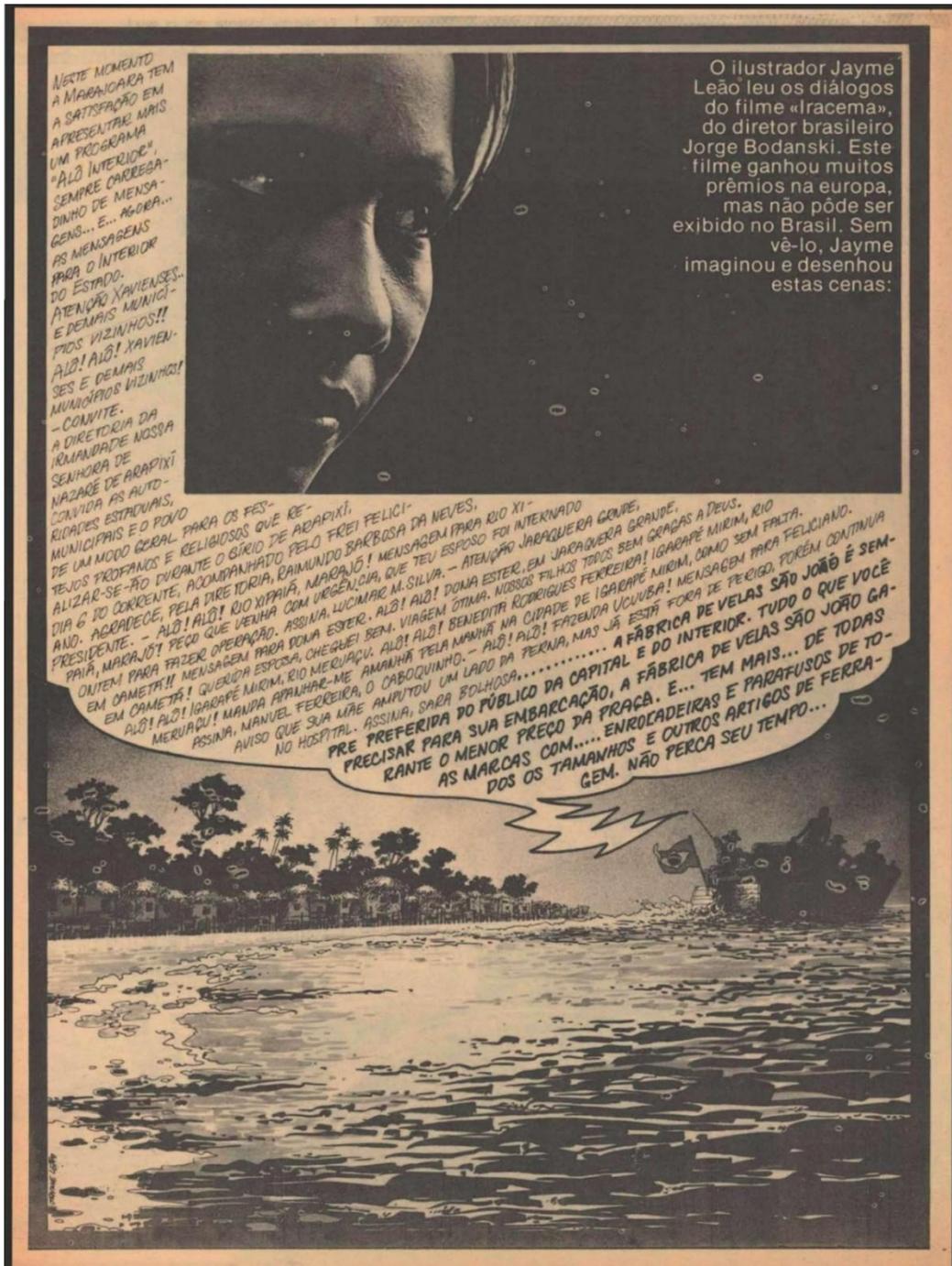
³³ *Versus*, ed. 7, dez. 1976, p. 21-26.



transmissão radiofônica, uma vez que a personagem também estava no barco conforme cena exibida pelo filme. O conteúdo do texto “irradiado” posiciona o rádio como um importante e ativo meio de comunicação às populações amazônicas da época, sobremaneira por irradiar recados/notícias entre entes e amigos espalhados por parte da região de difícil trânsito, assim como anúncios de estabelecimentos comerciais a oferecerem mercadorias necessárias ao cotidiano dos povos ribeirinhos.

Imagem 1 – Primeira página da matéria “Iracema”





O ilustrador Jayme Leão leu os diálogos do filme «Iracema», do diretor brasileiro Jorge Bodanski. Este filme ganhou muitos prêmios na Europa, mas não pôde ser exibido no Brasil. Sem vê-lo, Jayme imaginou e desenhou estas cenas:

Fonte: Versus, ed. 7, dez. 1976, p. 21.

Ao realizar um comparativo com o que foi exibido pelo filme (Imagem 2), pode-se observar a tentativa de Leão de registrar em sua ilustração a mensagem que a cena procurou transmitir, ou seja, tanto o destaque da embarcação, navegando por águas de rio amazônico, quanto a típica programação difundida pelo rádio conotam que a região já era integrada pela navegação fluvial e por meio de comunicação social eletrônica. Logo, a construção da Transamazônica era



injustificada como algo que viesse suprir às necessidades basilares da população amazônica, de maneira que a pretensa integração, além de atender inseguranças, em termos externos, imaginadas pelo poder militar, fruto da interpretação da DSN, serviria apenas para responder aos interesses de expansão do grande capital na região.

Imagem 2 – Viagem fluvial de Iracema



Fonte: Iracema-uma transa amazônica, 1975, 05 min. 10 seg.

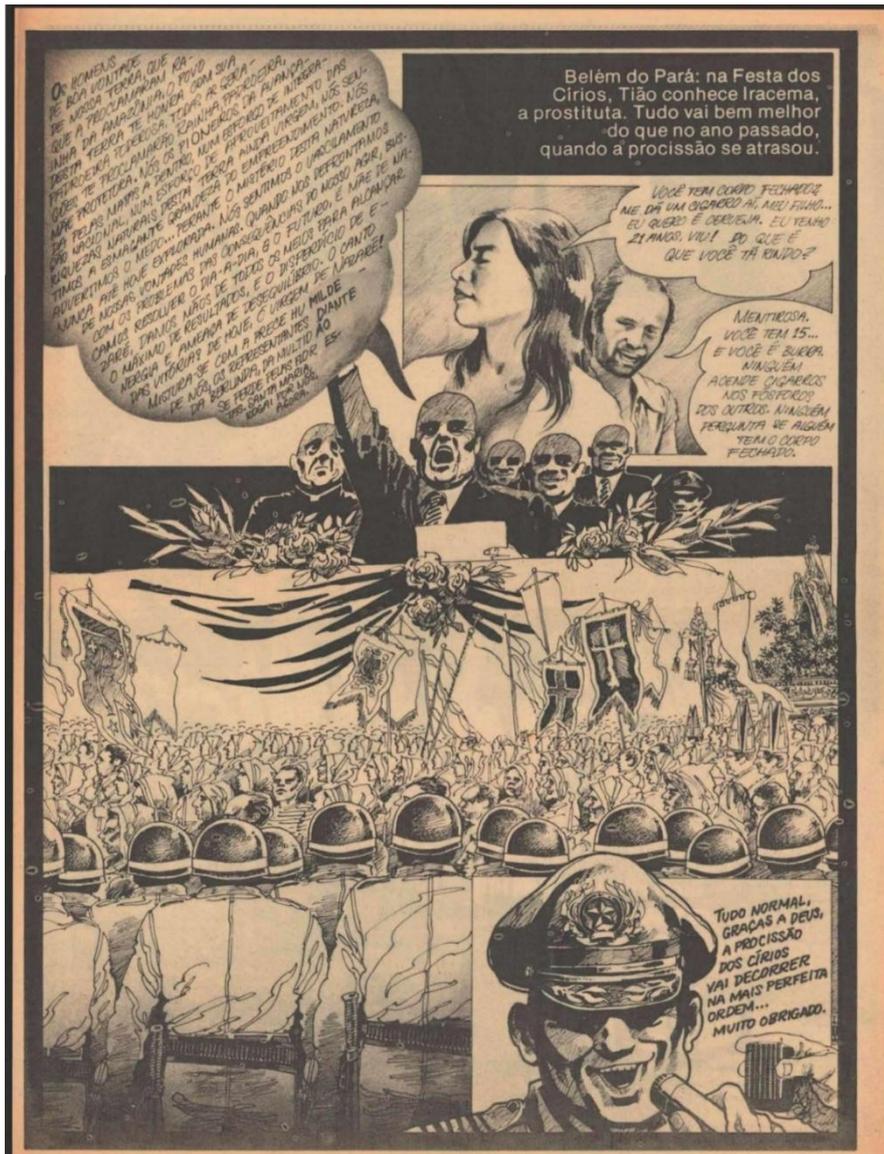
Ainda na primeira metade do filme, é exibida a cena da celebração da Festa do Círio de Nazaré, em Belém (PA). Ocasão utilizada por um político da região para a realização de pronunciamento em defesa da exploração da terra amazônica como sinônimo de progresso, em deliberada investida em misturar política e religião. Esta cena e outras duas contíguas do filme são ilustradas por Leão numa mesma página (Imagem 3), inclusive, no caso da primeira, contando com a transcrição do discurso do político transmitido pela passagem cinematográfica:

Os homens de boa vontade de nossa terra, que a proclamaram rainha da Amazônia, o povo desta terra te honra com sua padroeira poderosa. Todas as gerações te proclamarão rainha padroeira, mãe protetora. Nós os pioneiros da avançada pelas matas adentro, num esforço de integração nacional, num esforço de aproveitamento das riquezas naturais desta terra ainda virgem, nós sentimos a esmagante grandeza do empreendimento. Nós advertimos o medo...Perante o mistério desta natureza, nunca até hoje explorada. Nós sentimos o vasculamento de nossas vontades humanas. Quando nos defrontamos com os problemas das consequências do nosso agir,



buscamos resolver o dia a dia e o futuro, é Mãe de Nazaré, damos mãos de todos os meios para alcançar o máximo de resultados, e o desperdício de energia e ameaça de desequilíbrio. O canto das vitórias de hoje, ó Virgem de Nazaré! Mistura-se com a prece humilde de nós, os representantes diante da berlinda, da multidão se perde pelas florestas. Santa Maria, rogai por nós, agora.³⁴

Imagem 3 – Ilustrações da “Festa do Círio de Nazaré”



Fonte: *Versus*, ed. 7, dez. 1976, p. 24.

É possível perceber no discurso apresentado acima a menção ao suposto benefício que a exploração da Amazônia iria proporcionar aos habitantes da

³⁴ *Versus*, ed. 7, dez. 1976, p. 24.



região. O interesse desses “pioneiros” de promover a “integração nacional” se traduz no “esforço de aproveitamento das riquezas naturais desta terra ainda virgem”, a qual “nunca até hoje explorada”. O discurso exibido pelo filme e transcrito na matéria ilustrada expressa como o governo militar, ao instituir que o território amazônico não era desenvolvido por não ser explorado à exaustão pelas populações locais, criou um problema ilusório e externo à realidade amazônica, de modo que fosse possível solucionar essa situação por meio da concretização da política de integração nacional.³⁵ Assim, criou-se uma perspectiva de necessidade de desenvolvimento para àquela localidade, sem considerar os interesses e necessidades das pessoas e povos que lá viviam e, sobremaneira, dos impactos ambientais que tais políticas iriam originar.

Na ilustração, fica patente a representação do controle das forças militares da multidão de fiéis/do povo, cuja algumas supostas manifestações desordenadas haviam atrasado a procissão do ano passado – como lido em informação constante bem acima em desenho do encontro de Tião e Iracema, inclusive, atraso visto com pressentimento a trazer mau agouro ao cotidiano futuro da população. A imagem do cerco militar ao povo, somada à figura de autoridade militar, expressa como as forças militares são posicionadas como as únicas garantidoras da ordem, posto afirmativa da autoridade militar de que a procissão ocorreria “na mais perfeita ordem” naquele ano, elementos que também podem ser observados nas cenas do filme (Imagem 4), o que, novamente, evidencia o cuidado na elaboração da matéria publicada em *Versus*, de modo a apresentar em detalhes o conteúdo da obra fílmica aos leitores do periódico.

³⁵ RABELLO, Antonio Cláudio. O golpe de Estado de 1964 e os impactos econômicos na Amazônia: continuidade e aprofundamento. In: BARBOSA, Xênia de Castro; ALCÂNTARA, Mauro Henrique Miranda de; AGUIAR, Verônica Aparecida Silveira (org.). **História, memória e direitos humanos: 50 anos da ditadura militar no Brasil**. Salvador: Editora Pontocom, 2014. p. 94.



Imagem 4 – Cenas da Festa do Círio de Nazaré (Belém/PA)



Fonte: Iracema-uma transa amazônica, 1975, 25 min. 36 segs.; 26 min. 17 seg.

Após essa celebração religiosa, Tião conhece Iracema quando frequenta um bar no período da noite, momento em que se percebe que a personagem título do filme havia se tornado uma garota de programa por não conseguir uma oportunidade de emprego melhor naquela cidade que se urbanizava na mesma medida em que o território amazônico era explorado. Logo depois, ambos começam a percorrer o trajeto da Transamazônica, movido pela busca do caminhoneiro por madeira ilegal da região para direcioná-la ao comércio madeireiro clandestino, o qual se desenhava e se avolumava nas entranhas da construção da rodovia.

No caminho, Tião e Iracema se deparam com uma vasta região do território amazônico sendo consumida por uma gigantesca queimada, cenas que, segundo o depoimento de Bodanzky, “chamaram a atenção do público” quando o



filme foi apresentado nos festivais de cinema fora do país.³⁶ A cena, a qual pode ser visualizada abaixo em conjunto com a apresentação do quadrinho publicado em *Versus* (Imagem 5), expõe como “os projetos megalômanos de investimento na região produziram efeitos ambientais danosos”, afetando as formas de vida da região e beneficiando somente a classe social responsável pelo capital privado brasileiro.³⁷

Imagem 5 – A queimada na selva amazônica



Fonte: *Versus*, ed. 7, dez. 1976, p. 25; *Iracema-uma transa amazônica*, 1975, 42 min.

³⁶ BEDRAN, Marina. 2023, p. 192.

³⁷ RABELLO, Antonio Cláudio. 2014, p. 100.

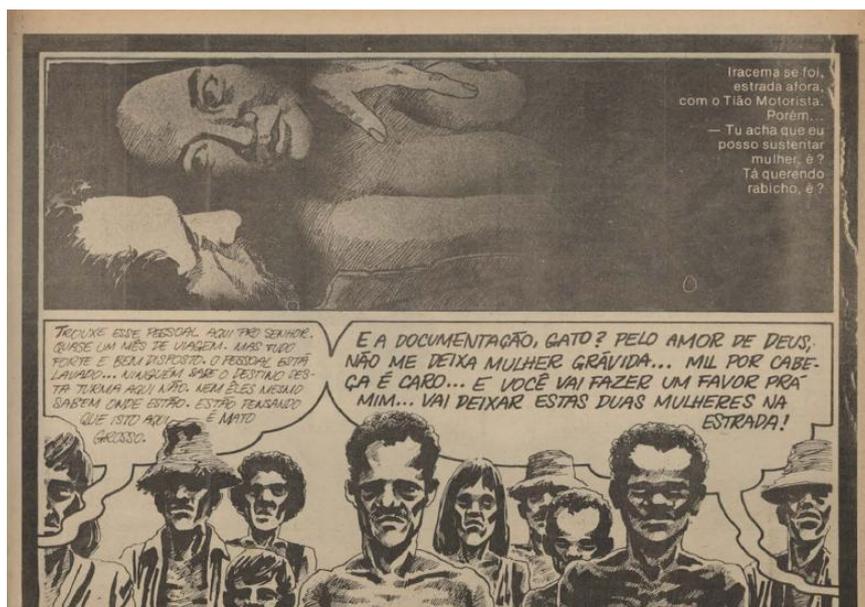


Em entrevista recente, o diretor Jorge Bodanzky explicou como a cena que exibiu a grande queimada no território amazônico foi de grande importância para denunciar aos circuitos cinematográficos estrangeiros a devastação ambiental colocada em curso pelo projeto do governo militar brasileiro:

Estava evidente, porque... como eu morava na Alemanha e trabalhava lá também, lá já era uma discussão ampla, a questão ambiental, não tanto quanto hoje, mas já se falava na questão ambiental. No Brasil não se falava nada, não existia a questão ambiental aqui, não era tema. Então, era tão grande a Floresta Amazônica na cabeça das pessoas, que uma estrada não poderia trazer uma alteração que mexesse com a questão ambiental. Naquela época não se imaginava isso. Então, poucas pessoas se impressionavam com isso. Tanto é que, eu posso dizer que a cena, a sequência da queimada do Iracema foi a primeira imagem de queimada que correu o mundo, as pessoas não tinham noção que estava se queimando, e muito menos da dimensão dessa queimada.³⁸

Além da violação ambiental, o filme denuncia outras formas de exploração colocadas em prática naquela região, como o abuso de mão de obra escravizada e da prostituição, ambos fenômenos sociais expostos nas Imagens 6 e 7, as quais representam, respectivamente, a ilustração publicada em *Versus* e as semelhantes cenas exibidas pelo filme.

Imagem 6 – Ilustrações da exploração sexual e de mão de obra



³⁸ BRAGA, Magno Michel Marçal. Entrevista concedida pelo professor Jorge Bodanzky. *Revista Fronteiras Plurais*, v. 2, n. 01, 2020, p. 21.



Fonte: *Versus*, ed. 7, dez. 1976, p. 25.

Imagem 7 – Cenas que representam a exploração do corpo humano



Fonte: *Iracema-uma transa amazônica*, 1975, 53 min.; 1h 12 min. 43 seg.

Na primeira cena, Iracema e Tião encontram-se na cabine do caminhão, momento em que ele diz não estar interessado em algo mais sério, dando a entender que apenas a percebia por seus atributos físicos, diálogo retratado na ilustração contida nas páginas do alternativo e que denota o projeto de exploração do território amazônico, uma vez que não havia uma preocupação com o meio ambiente e com a sociedade, somente com os recursos que dali poderiam ser extraídos.

A segunda cena ocorre após Tião deixar, de modo impositivo, Iracema em um estabelecimento na beira da estrada, fazendo com que ela, sem perspectiva,



volte a se prostituir. Após um corte, o filme exhibe Iracema e uma amiga sendo levadas de avião à fazenda de um estrangeiro no interior do território amazônico já desmatado. No local, as duas se deparam com um caminhão lotado de trabalhadores oriundos de diversas regiões do país, conforme fala do funcionário responsável por aliciar essas pessoas com um discurso enganoso e levá-las para o trabalho escravo nas terras amazônicas. A ilustração publicada em *Versus*, ao apresentar pessoas com feições sofridas e com corpos quase cadavéricos, expressa as condições desumanas da viagem, a qual ficaria ainda pior com o início do trabalho em situação extremamente precária.

Assim, verifica-se que ambas as cenas, e sua ilustração publicada em *Versus*, expõem uma exploração realizada por meio da adequação àquele contexto amazônico da lógica capitalista em transformar tudo em mercadoria, descartáveis após seu uso, inclusive, pessoas, fosse no âmbito do trabalho fosse na venda do prazer sexual. Perspectiva que pode ser detalhada com a expulsão de Iracema e de sua amiga das terras do fazendeiro, após elas se recusarem a voltar para a cidade dentro do caminhão do funcionário que trouxe os trabalhadores.

O filme termina com Iracema novamente encontrando Tião em um prostíbulo na beira da Transamazônica. O caminhoneiro, trajando roupas melhores e que agora possui um caminhão mais novo utilizado por ele para transportar gado em direção ao estado do Acre, demora a identificá-la, preferindo dialogar com outras garotas que estão presentes no mesmo lugar. Quando a reconhece, Tião conta como se envolveu com o transporte de gado após tecer contatos com grandes pecuaristas que tomaram posse das regiões desmatadas. Iracema demonstra interesse em viajar novamente com Tião que, após recusar a levá-la junto e a lhe dar dinheiro, a agride de maneira violenta e a joga na beira da estrada. Portanto, por meio da conclusão do filme, entende-se que os diretores objetivaram transmitir que, tal como a Amazônia, Iracema foi "violentada" pela exploração capitalista representada pelos ideais de desenvolvimento nacionalista propagados pela política autoritária daquela época, a qual encontrou apoio nas ações e figura de Tião "Brasil Grande", a histórica figura predatória e colonizadora que defende o benefício de poucos em detrimento da necessidade de muitos.

Considerações finais



Este artigo, por meio dos conteúdos acima tratados, procurou expressar as adversas condições sociais e ambientais que submeteram as populações da região amazônica no decurso do Programa de Integração Nacional colocado em prática pelo governo ditatorial brasileiro. A partir da análise da reprodução gráfica do filme “Iracema-uma transa amazônica” (1975), realizada por Jayme Leão e publicada nas páginas do periódico alternativo *Versus* quando o filme ainda estava censurado em território nacional, objetivou-se discutir os temas políticos, sociais e ambientais exibidos pela obra fílmica de autoria de Jorge Bodanzky e Orlando Senna.

Com a exposição do material publicado em *Versus*, buscou-se, também, propor uma outra perspectiva de observação que ainda não havia sido explorada pela historiografia que abordou o filme: a potencialidade da obra fílmica ao ser publicada como matéria ilustrada nas páginas do impresso. Jayme Leão, ao retratar na edição de *Versus* um filme brasileiro que estava proibido em território nacional, procurou evidenciar ao público leitor do alternativo os abusos ambientais praticados no território amazônico, denunciando os problemas sociais e ecossistêmicos ocasionados pela política econômica da Ditadura Militar que procurou investir em uma infraestrutura que apenas promovesse a exploração da Amazônia brasileira pelo grande capital.

Apesar de o governo militar sustentar um discurso progressista e nacionalista sobre um projeto que, supostamente, proporcionaria benefícios para a região e seus habitantes, entende-se que a construção da rodovia Transamazônica foi realizada a partir de interesses que somente privilegiaram os setores responsáveis pelo grande capital privado nacional e estrangeiro. Por desafiar essa política autoritária por meio de cenas que exibiram os diversos problemas políticos, sociais e ambientais do projeto governamental, “Iracema-uma transa amazônica” ficou censurado por um bom tempo, atraindo apenas espectadores estrangeiros para os temas abordados pelo enredo. Mesmo antes de ser liberado para exibição no Brasil na década de 1980, “Iracema” se tornou um importante registro cinematográfico e histórico, aspecto proporcionado, em certa medida, pela matéria publicada em *Versus*, uma vez que o impresso atuou como uma alternativa ao cinema por difundir a ilustração de um filme que expunha a



realidade das mazelas sociais e dos abusos ambientais ocasionados pela abominável política de modernização autoritária.

Data de submissão: 11/11/2024

Data de aceite: 27/12/2024

Referências

Fontes Fílmicas

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. São Paulo, Stopfilm Ltda, Jorge Bodanzky e ZDF, 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3u4rIXPMids>. Acesso em: 02 set. 2024.

Fontes Periódicas

Folha de S. Paulo. ed. 17.463, 25 jan. 1977, p. 36.

O Estado de S. Paulo. ed. 31.033, 25 maio 1976, p. 12.

Versus. ed. 7, dez. 1976, p. 21-26.

Referências Bibliográficas

BEDRAN, Marina. Projetando a Amazônia: desenvolvimentismo e ecologia no cinema experimental brasileiro dos anos 1970. **Antíteses**, v. 16, n. 31, p. 172-201, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5433/1984-3356.2023v16n31p172-201>. Acesso em: 07 out. 2024.

BRAGA, Magno Michel Marçal. Entrevista concedida pelo professor Jorge Bodanzky. **Revista Fronteiras Plurais**, v. 2, n. 01, p. 7-31, 2020. Disponível em: <https://www.revistafronteirasplurais.com/revista/index.php/fronteirasplurais/article/view/46>. Acesso em: 31 dez. 2024.

BUCCHIONI, Xenya de Aguiar. **Caminhos cruzados: Versus (1975-1979) e a América Latina - aproximação, presença e (re)leitura**. 2018. 313 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/30582>. Acesso em: 07 out. 2024.

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. As empreiteiras e a rodovia Transamazônica: Interesses econômicos e impactos sociais em um grande projeto da ditadura brasileira. **Revista Cadernos do Ceom**, v. 34, n. 55, p. 67-82, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22562/2021.55.05>. Acesso em: 07 out. 2024.

FONTINELE, Naara. Iracema, uma transa amazônica: uma aventura estética de força política inventada em “cinema direto” na Amazônia. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 38-39, p. 47-64, 2020. Disponível em:



<https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/46998>. Acesso em: 07 out. 2024.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1991.

KUSHNIR, Beatriz. Parabéns pra vocês, pêsames para nós... Reflexões acerca de alguns 'aniversários' do golpe. In: NAPOLITANO, Carlo José; LUVIZOTTO, Caroline Kraus; LOSNAK, Célio José; GOULART, Jefferson Oliveira (org.). **O Golpe de 1964 e a Ditadura Militar em Perspectiva**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 176-193.

MEDEIROS, Carlos Gabriel Sardinha de. Iracema: representações e alegorias de uma transa brasileira. **Faces da História**, v. 5, n. 2, p. 209-225, 2018. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1139>. Acesso em: 07 out. 2024.

NETO, V. J.; NETO, R. B. G. A Amazônia e a política de Integração Nacional: o discurso da modernização entre o passado e o presente. **Diálogos Latinoamericanos**, v. 18, n. 26, p. 144-157, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.7146/dl.v18i26.112740>. Acesso em: 07 out. 2024.

RABELLO, Antonio Cláudio. O golpe de Estado de 1964 e os impactos econômicos na Amazônia: continuidade e aprofundamento. In: BARBOSA, Xênia de Castro; ALCÂNTARA, Mauro Henrique Miranda de; AGUIAR, Verônica Aparecida Silveira (org.). **História, memória e direitos humanos**: 50 anos da ditadura militar no Brasil. Salvador: Editora Pontocom, 2014. p. 84-101.

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. **A colonização continuada**: violência e desenvolvimento em *Iracema, uma transa Amazônica* (1974). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/70286>. Acesso em: 07 out. 2024.

PACHECO, A. P. *Iracema-74*: cinema, malandragem, capitalismo. **Nova Síntese** (Portugal), v. 12, p. 219-236, 2017. Disponível em: <https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/2022-10/Iracema%20para%20Nova%20Si%CC%81ntese%20.pdf>. Acesso em: 07 out. 2024.

ROCHA, Bruno Everton Bezerra da. **Versus**: Páginas para ler em dias de sol. 2019, 165 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-27112019-185711/pt-br.php>. Acesso em: 07 out. 2024.

XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. **Devires: cinema e humanidades**, v. 2, n. 1, p. 70-85, 2004. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/235>. Acesso em: 07 out. 2024.

