

Iracema-1974, cinema, malandragem e capitalismo

Ana Paula Pacheco*

Resumo: Durante a construção da estrada Transamazônica, um dos projetos emblemáticos da modernização brasileira, a trajetória de Iracema, índia aculturada, prostituída, com 15 anos de idade, corre em paralelo à do caminhoneiro Tião Brasil Grande, uma figuração do malandro historicizada pelos tempos sombrios da ditadura civil-militar. O filme de “docuficção”, dirigido por Orlando Senna e Jorge Bodanzki, formaliza os limites do ideário da *formação* nacional, revelando o fundo falso de noções e figurações do Brasil ressignificadas a partir daquele momento histórico e da integração do país a um novo ciclo do capital mundializado.

Palavras-chave: Iracema, uma transa amazônica; Jorge Bodanzki e Orlando Senna; dialética da malandragem; cinema e formação nacional; docuficção.

“Ouve bem o que eu te digo.
Vence na vida quem mais caminha.” (Tião para Iracema.)

“Como se pode ver, a mercadoria ama o dinheiro, mas
“the course of true love never does run smooth.”
(K. Marx, *O capital*, Boitempo, p. 181.)

No Brasil, desde os anos 1920, o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade criou uma equação artístico-política em que experimentação formal, sentido nacional e superação das desigualdades sociais passaram a andar juntos. Para parte significativa da arte brasileira ao longo do século XX, esse sentido vanguardista de uma práxis vital tornou-se um pressuposto incontornável. Qual a sua atualidade depois do fim dos projetos nacionais e da ideologia da “construção interrompida”, da formação do país a completar? *Iracema, uma transa amazônica*, filme de Jorge Bodansky e Orlando Senna (1974), aponta, ainda na vigência do imaginário da construção do país, o limite desse horizonte, posto a partir de 1964 pela associação civil-militar brasileira a favor do capital. Flagrando em ato o sentido das novas

* Ana Paula Pacheco é ensaísta e professora doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, São Paulo. Como ficcionista, publicou o livro de contos, *A casa deles* (Nankin Editorial, 2009). anapaulapacheco@usp.br
Como citar este artigo: PACHECO, A. P. “Iracema-74: cinema, malandragem, capitalismo”. In *Nova Síntese*, v. 12, Portugal, 2017. p. 219-236.

transações, que claramente não miravam qualquer tipo de integração dos pobres — o *milagre* acontecia para as classes privilegiadas — o filme capturava formas do capitalismo *contemporâneo* apenas aparentemente atrasadas.

Metáforas associadas ao “milagre econômico”, as imagens do caminho aberto, do giro em falso, da retomada incessante da estrada adquirem sentido de posição política: a mobilidade é imposta pela modernização que empurra, tocando adiante, as populações por ela maltratadas. Esse sentido corre em paralelo ao sucesso dos que sabem fazer a ocasião, angariando sobras, como se interessasse ver *na nova articulação (no quiasmo) entre exceção e regra* uma dinâmica do momento inaugurado sob a ditadura brasileira. Tendo por foco a população comum, as grandes transações de um país-empresa são vistas em seus resultados e também em suas vantagens individuais irresistíveis, reverberação de um *modus operandi*, sempre com prejuízo dos que produzem.

Não por acaso o protagonista é Tião Brasil Grande, um caminhoneiro. O nome chama à alegoria do país, enquanto suas ações marcam a metamorfose do Brasil em empresa moderna, ou para falar com Paulo Emílio Salles Gomes, o reencontro de governo e proprietários com sua vocação de “elite ocupante”. Levando mercadorias de baixo custo (no final do filme, sem custo) para vender caro noutro polo, o veículo de Tião *gera valor enquanto circula* — uma imagem-síntese da própria forma-mercadoria. O valor que se valoriza desvaloriza, porém, a vida, também parte dessa “segunda natureza”: é o caso da mercadoria-corpo das prostitutas, desgastadas a cada quilômetro rodado na Transamazônica.

“Ganhar o mundo” passa a ter uma conotação específica e desiludida, a de “ganhar a vida”, implicando riscos e perigos de outra ordem. Assim, o gesto de libertação inicial do *road movie* é submetido a um funcionamento estético e político particular ao *filme de estrada*: os novos caminhos são oportunidades de trabalho, condicionadas ao chão batido. Isto é, a transformação do *road movie* em *filme de estrada* permite observar, a partir de um ângulo mais ou menos rebaixado, movimentações que o capitalismo avançado implica. “Sem lenço nem documento”, para falar com a própria cultura brasileira da época, também passa a ter outro significado quando a “abertura” das personagens à contingência conflui para o universo do trabalho precário e informal. Nesse sentido, ainda que Tião seja um grandíssimo filho da nação, ele não é senão um filho bastardo.

Presente do pretérito do futuro: Iracema(s).

A grandeza e a desagregação por assim dizer “inatas” da Colônia e do Brasil independente adquirem força paradoxal nos romances de José de Alencar. No ímpeto de mapear o todo do país, dão notícia do desajuste não só a compartimentação das regiões e dos assuntos, como, em sentido mais forte, o ponto de vista de uma

intelligentsia brasileira europeizada, cuja “incapacidade criativa em imitar” acabou propiciando a *exposição de contradições entre matéria e forma*.¹

Iracema (1865), como se sabe, reinventa a origem do brasileiro em chave mítico-ideológica a partir de uma óptica de ocupante: a Nação, fruto do amor entre uma índia e um homem branco, português, convida a esquecer o massacre dos indígenas, subtraindo, de sobra, a presença da escravidão como parte constitutiva do país — operação facultada pelo recuo, de 1865, a um passado *in illo tempore*. Paradoxalmente, aos que consideravam bárbaras as línguas indígenas, a força plástica e musical da prosa responde tomando outro partido. Ao tentar falar a “mesma linguagem metafórica de suas personagens”, Alencar reivindica uma língua literária nacional a partir da cultura indígena (CAMILO, 2005). A oscilação do ponto de vista formaliza-se igualmente no tom melancólico que atravessa o livro, lamentando o destino da índia que morre e dos brasileiros, nascidos do sofrimento dela, simbolizados por seu filho Moacyr. No plano do enredo, a disposição sacrificial da índia, em nome do amor, tira a ênfase da realidade da conquista, feita obviamente de dominação e morte. Supostamente harmônico desde o nascedouro, o povo brasileiro descenderia do sacrifício de Iracema — dominada pelo amor, sua paixão oculta, ao passo que o canto indígena da prosa lamenta, o processo histórico violento.

Iracema — uma transa amazônica retorna à obra indianista de José de Alencar no momento da ditadura militar brasileira. Livre de mitificações, o sacrifício passa a ter conotação histórica inequívoca. Vem ao primeiro plano nosso problema político e estético central, responsável pelo caráter irreal e deslocado da modernidade no Brasil, a saber, o problema da situação apartada e da falta de direitos em que vivem os pobres². A protagonista índia é o que é: uma moça pobre, prostituída, aculturada. Sua mera existência põe em questão a noção de progresso condensada no projeto modernizador das regiões Norte e Nordeste, cujo emblema faraônico é a construção inacabada da estrada Transamazônica. Como as grandes obras da dita “civilização” na periferia do Capitalismo, ela vai de nada a lugar algum, ainda que cruze sete estados. Quer dizer, passa ao largo de um propalado desígnio integrador, interrompendo-se quando cumpre seu papel: não o de “tornar orgânico” geográfica e socialmente o país, mas o de enriquecer os beneficiários da “construção nacional”. Pela estrada transitam um caminhoneiro “malandro” e uma índia prostituída, no presente com quinze anos de idade.

Rodado durante a construção da estrada — no governo do general Garrastazu Médici (1969-74) — *Iracema* é no melhor sentido um filme de intervenção que cartografa o “milagre econômico brasileiro”, localizando-o num espaço que dá a ver, com necessária clareza, seu desmentido histórico. Em tempos de ufanismo de direita, o filme de docuficção — e aqui já entramos num dos sentidos do problema da forma — expõe o novo ciclo de acumulação primitiva do capital durante a Guerra Fria, ligado, em solo pátrio, ao processo modernizador dos anos de chumbo da ditadura

¹ Conforme uma célebre formulação do crítico Antonio Candido, o romance brasileiro teve desde seus inícios importante papel como instrumento de descoberta e interpretação do país.

² Tomo emprestada uma formulação de Roberto Schwarz.

civil-militar. Anos nos quais a concentração de renda e portanto a pobreza aumentaram assustadoramente no Brasil.

Diante dessa nova matéria histórica, os diretores optaram por ir desarmados ao encontro da Transamazônica, deixando que o material das filmagens falasse, antes de lhe dar a direção mais específica e muito determinada que a montagem — e com ela os procedimentos de choque — lhe imprimiria. Assim, optavam conscientemente por experimentar (com) os dados novos da realidade, percebendo, como só os grandes cineastas daquele momento fariam, a necessidade que o momento histórico impunha de reordenar o pensamento (PASTA, 2015). As escolhas formais do filme denotam o intuito dos cineastas, de resto declarado, de confrontar a nova matéria sem categorias explicativas anteriores ou modos assentados de pensar o país, cujo fôlego era cortado pela contrarrevolução, uma vez que esta vinha fazer água em toda ideia de constituição de uma esfera pública, civil, de um projeto minimamente democrático e integrador, isso sem falar nos impulsos anteriores mais radicais de transformação social. Vendo desse modo, faz sentido a escolha por *não ficcionalizar* aquela realidade, cujo nexos ainda estavam por ser descobertos; *tampouco documentá-la apenas*, uma vez que seu sentido não estaria “dado” nas imagens.

Ao que tudo indica, o filme encontrava num dos grandes emblemas da construção nacional a força de uma evidência. Uma estrada gigantesca, feita de destruição da floresta, exploração ilimitada de trabalho precário, desvio de verbas, genocídio de populações nativas, tinha compleição suficiente para defrontar ideias até então reguladoras como as de formação nacional, superação do subdesenvolvimento, integração da sociedade, bem como as mitificações delas decorrentes. Um tanto como o país, a estrada (que ninguém imaginaria terminar) é uma construção interrompida cujo resultado, de pouco auxílio à população pobre, é no filme e na vida um caminho aberto à oportunidade; ao furto, ao roubo, às formas, as mais brutais, de acumulação.

Uma alegoria na acepção benjaminiana do procedimento, cuja base literal, que enfeixa uma multiplicidade sem parada de sentidos, é ali a própria obra inacabada, *como se nela o futuro já sofresse o desgaste de um tempo que passou* (a consciência do caráter peremptório dessa morte de um horizonte talvez seja uma projeção de hoje sobre o filme, mas a ruína de um futuro de formação nacional está nele gravada). Assim, o “avanço” que a construção da estrada promete — e que a trajetória das personagens específica — implica todo o tempo igualmente a noção de retrocesso. Percorrer, caminhar, movimentar-se, ascender, subir na vida, retroceder, estagnar, decair são campos semânticos presentes e relacionados no percurso exemplar dos protagonistas, Tião Brasil Grande e Iracema, por assim dizer um pai moderno, motorizado, e uma velha mãe, não obstante criança, da “nação” brasileira.

Documentar a “ficção” ideológica do avanço do “progresso do país” é um dos sentidos da explosão do limite entre realidade histórica e ficção no filme. *Ficcionalizar o documento*, trazendo, porém, na boca de um personagem fictício — o simpático-acanalhado caminhoneiro Brasil Grande — *a voz oficial do mito do desenvolvimento do país*, expondo sua essência cínica, faz parte do mesmo movimento dialético. O contraste entre as situações e os enunciados — de Tião, dos empresários que querem abrir na floresta uma indústria eletrônica de porte mundial —

a par da montagem audiovisual (“vertical”) e da montagem intelectual (de pesquisa teórica, conceitual, com ações e pessoas vivas), serão procedimentos centrais nesse sentido, responsáveis por darem a ver o logro da modernização brasileira e do projeto de desenvolvimento nacional.

As primeiras cenas criam e explicitam paralelismos que se desenvolverão durante a película. Somos convidados a ver a selva, acompanhando o pequeno barco motorizado que a atravessa rumo à cidade de Belém. No trajeto, a rádio Marajoara transmite o programa, “Alô interior”, cuja vinheta é: “sempre carregadinho de mensagens”. A saudação e o diminutivo não escondem a miserável “integração” entre floresta e cidade, ou a precariedade do auxílio e da comunicação, no último quartel do século XX: ao lado do convite para a festa popular-religiosa do Círio de Nazaré, mensagens para a população ribeirinha informam sobre um esposo internado, sobre um outro que chegou bem, uma mãe que amputou um lado da perna. A sugestão é a de uma temporalidade diferencial de indigência, em que vivem os habitantes pobres da Amazônia. Em seguida vê-se o caráter dúplice dessa temporalidade: tão arcaica quanto dependente das relações capitalistas contemporâneas. O barco aporta, descarregam cestos de açaí. O preço é imposto pelo comprador, que obriga o vendedor a aceitar três garrafas de cachaça como pagamento. Imediatamente transformado em comprador, o moço responde só querer duas, mas o dono da venda lhe empurra as três e dá, como restante do pagamento pelo açaí, aquilo que ele mesmo chama de “seu troco”, com o qual não poderá comprar o restante dos mantimentos.

Depois de seguir novamente viagem, o barco chega a Belém. Iracema visita a feira no cais. Na sequência, o corte para outra cena, em que se veem madeiras em tábuas largas prontas para o comércio na cidade, sugere um paralelo: a moça visita a feira mas não tardará para que também aí os polos se invertam e seja ela (como o açaí, “matéria-prima da floresta”, e a madeira) a mercadoria que circula.

Novo corte: Tião chegou a um comprador (completa-se a cena das tábuas) e vai vender a madeira que buscou numa brenha da floresta, agora beneficiada. O diálogo que se segue entre ambos é exemplar, valendo como síntese das contradições expostas, ou detalhadas, até o final do filme: Tião se apresenta, diz que é gaúcho (vem do sul venturoso); o comprador, por sua vez, diz que o rio está maravilhoso, “a natureza é mãe”. Tião o provoca, fala dos trabalhadores minguados (o patrão diz que estão ótimos, tomam sorvete), Tião retruca, “é mãe coisa nenhuma”, “natureza é meu caminhão, a estrada...”. O comprador insiste e, trazendo o país para a conversa, leva Tião a concordar:

(Comprador) — O Brasil é uma terra rica.

(Tião) — Vai ficar uma terra rica”. (Pausa) Mãe só tem uma, é a mãe da gente.

(Comprador) — A maior mãe nossa é a Nação. (...)

(Tião) — É a Nação brasileira. Essa nação que tá crescendo, tá progredindo.

(Comprador) — Tá crescendo, tá progredindo.

(Tião) — Onde tem madeira, tem dinheiro. Meu negócio é esse mesmo, eu tô atrás é do dinheiro, da grana. Só não se dá bem neste país quem não sabe se virar, quem não tem,

ó, cabeça. (Sentado em posição displicente, transbordando descaso, Tião continua falando enquanto homens empilham a madeira.) Pode crer!

A câmera foca nos trabalhadores; o patrão dá ordens para andarem logo com o serviço. Tião faz exigências, sentado, largado, com as pernas abertas, enquanto os homens pegam no pesado.

(Tião prossegue) — Eu sou mais eu, sou Tião, Tião Brasil Grande, pode crer! Eh! (Dirigindo-se aos homens) — “Vamos lá, pessoal, vamos lá, que esta noite eu quero cair na putaria. (Ri.) Me dei bem! Vou buscar mais! (Salta, entra no caminhão, pega a estrada.)

Na boca do protagonista que sabe fazer a ocasião (“Me dei bem!”), “mãe” são seu caminhão e a estrada, seus “instrumentos de trabalho”, salvo pelo fato de que não trabalha propriamente, faz a mercadoria *circular* sob a forma de *contrabando*. O ganho do malandro, que, ao se movimentar, contribui para o do país, deriva sem problemas de roubo de patrimônio coletivo — afinal, Tião está colaborando consigo mesmo e, portanto, com o Brasil Grande (a tautologia, no caso, é a verdade de uma aparência). Ressalte-se que Tião vem das classes baixas, como indicam seu nome (Sebastião *da Silva*) e profissão.

A mãe não é mais a “natureza”, como nos antigos mitos do país continental, e os interlocutores concordam, abstratamente, que a maior mãe “da gente”, de todos, deles, é a terra brasileira, crescendo, progredindo. A noção de país, ou o “Brasil Grande” que um dos filhos da pátria adota como sobrenome, estará presente todo o tempo nas falas do caminhoneiro. Em andamento para os que não sofrem na contramão dos tempos, o “progresso” é uma espécie de estribilho da personagem, sem prejuízo da disjunção, já presente nessa cena, entre o que Tião diz, ainda quando fala sério, e o que faz, o modo como humilha seus “irmãos” brasileiros, os que ali trabalham mas não se dão bem porque não têm “cabeça”. O fato de “falar sério” faz parte do imbróglio que caracteriza os “novos tempos”: há contradição, mas não paradoxo efetivo (pois tudo se acomoda), entre o discurso do crescimento de todos (“Essa Nação que está crescendo...”) e o expediente da vantagem individual, com prejuízo dos outros (“Me dei bem! Vou buscar mais! (...) “Só não se dá bem neste país quem não sabe se virar, quem não tem, ó, cabeça.”). As falas sobre bem comum e coletividade ressoam como *ecos reais — não obstante a mentira histórica — do discurso oficial, na voz do malandro*.

Quer dizer, o “malandro” contemporâneo caracterizado pelo filme não é mais aquele que *inventa*, porque precisa inventar, numa sociedade sem trabalho disponível, expedientes para ganhar a vida. Trata-se de alguém cuja regra de conduta não deriva das circunstâncias de *um* setor da população (muito embora possa ter parte com elas), como era o caso do homem livre pobre na sociedade escravocrata, ou do malandro que nos anos 1940 não se proletarizou na sociedade em processo de modernização. Não à toa Tião repete sem trégua o discurso da “Nação brasileira”: o jogo *oficial* entre formalidade e informalidade é seu anteparo. Seus gestos são miméticos: ele se vale da

Transamazônica para fazer em pequena escala o que fazem os contraventores maiores do que ele, Governo incluso, como mostrará a cena seguinte. A “Nação que progride” “vai ficar uma terra rica”, não para todos, ou quem sabe um dia; por enquanto, vai ficar uma terra rica para mim, e para quem puder. A relação entre ordem estabelecida, benefícios para poucos (por roubo, contrabando, exploração dos outros) e cinismo escancarado, um traço atual da sociedade dessolidarizada — ora, se eu posso tudo, por que não posso dizer “livremente” o que penso? — fica clara na montagem das cenas.

Logo após a sequência em que Tião se dá bem no repasse da madeira, um empresário, seu assessor e um político local (ecologista?) reúnem-se num restaurante. Diz o empresário, ou será um assessor do ministro:

— Entendo sua preocupação com o povo da Amazônia. Aliás, é também uma preocupação do ministro e de todos os investidores, mas o senhor há de entender que isso não é impeditivo....

(O interlocutor, elevando a voz, pergunta:) — Onde está o progresso para a Amazônia com isso?

(A questão dá lugar a um blabláblá populista sem qualquer chão social, visto estarmos ali justamente no momento histórico da engenharia ditatorial anti-varguista; o blabláblá é emendado por uma defesa dos “interesses nacionais” de apropriação da “mina de ouro” amazônica. E mais uma vez o Brasil se atrasa, alienígenas já tomaram a frente nas explorações:)

— Nós não vamos derrubar uma árvore. Nós vamos dar emprego direto a seis mil pessoas. (...) Dr. Antônio, não é cabível que vivendo nesse maravilhoso mundo que é a Amazônia, [procura palavras] nesse portentoso mundo que é a Amazônia, vocês fiquem parados na modéstia. É preciso pensar grande. (...) Partir para uma dessa, uma indústria eletrônica de porte mundial. (...) Temos a simpatia e o apoio do ministro para esse projeto. (...) O seu nome dará um prestígio e uma categoria desproposital [*sic*] para o nosso projeto. (...) E atente para um detalhe, dr. Antonio, é importante que nós comecemos a tomar conta da Amazônia. (...) O senhor veja a Volkswagen está aí com fazenda de gado. (A câmera sai do close nesse sujeito e abre, como se fôssemos sair dos bastidores. Em seguida nos damos conta de que o *jogo* entre bastidores e campo aberto é estrutural; anulados os contornos entre interesse público e privado, tudo é bastidor e não é, visto que se trata de uma nova passagem ao ato da violência brasileira, a qual parece encontrar no capitalismo avançado o seu momento ideal, sem restos de má consciência.)

— Infelizmente chegou a nossa hora...

O interlocutor, que ficou mudo, lhe dá a mão quando o empresário, despedindo-se, diz, “Estamos combinados”. Do lado de fora, comenta com seu assessor que o cargo do dr. Antonio será puramente decorativo. A cena seguinte será em outro restaurante, no qual Tião puxa conversa com os habitantes locais.

(Tião, entrando num restaurante. 19:10):

— Mas isso aqui tá melhorando. Agora tão construindo estrada aí. (...) Os produtos, embarca na hora e já carrega, entendeu? Não adianta nada plantar, colher e ficar parado na frente de casa com a mercadoria. Tem que jogar pra frente (...). Mas eu acho que só pode melhorar.

(...)

— Agora, eu não sei direito como é que vai ficar, eu sei é que só pode ir pra frente. Esse Brasil agora só vai daqui pra frente. Que nem diz aquela frase: “Ninguém segura este país”.

(Um homem) — Certo, certo.

(...)

(Um homem) — Você acha que, do jeito que o mundo vai, você acha que deve continuar assim?

(Tião) — Bom, com o mundo não me interessa muito. Eu me interesse só pelo meu país.

(Um homem) — Certo.

(Tião) — O mundo tá lá e o Brasil tá aqui, compreendeu? Eu acho o seguinte, que a vida de cada um depende do trabalho que ele fizer. O governo tá ajudando. Tá construindo estrada. O que tu paga de imposto, pô, não é nem metade do que o governo tá dando de estrada. (...)

(Um homem) — E qual é a estrada que dá mais dinheiro?

(Tião) — As que tão dando a gente já sabe. As que vão dar mais dinheiro, essas é que eu quero saber.

O paralelo entre o almoço dos (quase) grandes e o almoço entre Tião e outros homens de origem mais baixa é expressivo. Indica uma relação de simetria, com gradações diferentes na aferição de vantagens. A empresa-país esconde numa mesma comunidade imaginária os socialmente opostos, segundo o testemunho das imagens: os que exploram a floresta, as obras públicas, a natureza rica, o trabalho pobre, de um lado, e, de outro, as personagens pobres (representando, ou não representando, a si mesmas no filme), pessoas reais que evidentemente não fazem parte daquele primeiro grupo. Vale notar, novamente, o dissentimento entre imagens e lemas do progresso e do amor à Nação, presentes também na trilha sonora, que mereceria um estudo específico. Apenas para lembrar uma das canções, tocada aos 56:00-57:27:

“Quero conhecer a Transamazônica, a grande tônica da evolução”. (Imagem de caminhão levantando poeira na estrada.) “Quero enxergar a grande floresta transformada em festa para o meu irmão. Alô, brasileiro de todo quadrante, chegou o instante da grande arrancada”. (...) “Brasil mais Brasil para o brasileiro, povo ordeiro que aplaude de pé. A grande selva que era problema hoje é o emblema de amor e fé. Brasil de Floriano, Rondon e Getúlio, tu és o orgulho de um povo feliz. Transamazônica é raça e bravura, pois ninguém segura o grande país.”

Corre em paralelo à construção-ruína da cicatriz Transamazônica, a trajetória da nova Iracema, “a virgem dos lábios de mel” que se tornou prostituta de beira de estrada. Inserida ao rés do chão de um quadro no qual a disputa pelos espaços de

franca acumulação primitiva se dá no alto — entre fortunas privadas nacionais/Estado e fortunas privadas transnacionais/Estados internacionais — a mãe romântica da “nação” brasileira é uma espécie de sub-prostituta, que precisa alugar seu corpo aos pagantes eventuais. A frágil linha de fronteira entre sua ocupação e a de pedinte é explicitada na cena final. Mercadoria (a nação afinal vendeu até a mãe), Iracema não pode aprender o trabalho pré-moderno da costureira que se oferece para ajudá-la, pois como diz, sua sina é correr mundo; nem seria possível voltar atrás, nas palavras de Tião: o Brasil só vai “daqui para frente”.

Diante dos olhos do expectador, implicado no processo pelo recurso do choque entre as cenas, em especial a última, a moça pobre passa por um irreversível processo de de-formação: da chegada à cidade, à viagem pela estrada ao lado do *namorado-cliente* Tião, à vida em diversos prostíbulos ou literalmente perdida na estrada (como os trabalhadores escravizados que nem sequer sabem onde estão), depois de ser jogada pelo parceiro num bordel no meio do caminho, sob a alegação de que não tinha dinheiro para “sustentar mulher”.

Chama a atenção no filme, posto que na selva — assim vista sem dúvida como parte do contemporâneo — o predomínio das relações econômicas no tecido social, a despeito de alguma ilusão romântica de Iracema em relação a Tião, cortada sem mais quando ele a expulsa do caminhão-hotel. Via de regra de baixíssimo custo, são mercadorias o corpo das índias, negras e brancas prostituídas, a cobra e o homem que a carrega ao pescoço nas feiras, as árvores de tamanho descomunal arrancadas à floresta etc. etc.. Vê-se a atrasada divisão/especialização do trabalho (lenhadores abrindo à faca estradas para tirar árvores, carregando-as no braço até o posto de venda; homens-gado que viverão, promete o vendedor, uns 6 anos até que as tarefas “gerais” e as doenças os matem; prostitutas mendigas; pilotos capatazes; capatazes capitães-do-mato; etc.) contracenando com o grande capital, presente na fantasmagoria que a estrada *encarna* e nas empresas internacionais que “*avançam*” sobre a floresta. Nesse sentido, acompanhando o “*affaire*” — caso/negócio — entre Tião e Iracema, bem como os caminhos de ascensão dele/queda dela, o filme encontra no casal um emblema do país “do futuro” que passou. Assim, a depender do prisma pelo qual se olha a realidade, as relações são íntimas, de trabalho (ou de exploração do trabalho), de lucro, de ganha-pão, mas sempre mediadas universal e *imediatamente* pelo dinheiro (até para o fim do caso entre Tião e Iracema a causa, verdadeira ou não, é a falta de dinheiro).

Vale assinalar a intuição dos diretores, capturando em primeira mão uma direção contemporânea do capital, tanto mais visível num país sem esboço de cidadania: com a pá de cal jogada sobre o projeto varguista, relativamente democrático na década de 1950, e sobre avanços concretos trazidos pelas reformas de base durante o governo Jango; com o desmanche militar da convergência entre movimento cultural e massas; e ainda, com o desmonte, a sangue, a partir de 1968, da base material anticapitalista que a cultura de esquerda havia encontrado entre estudantes dispostos à luta armada — em resumo, com a morte súbita de avanços significativos no contexto político e político-cultural brasileiro, a ditadura militar abriu as portas a uma reconfiguração mundial do capitalismo — ainda que lhe desse

feição nacionalista — segundo a qual os nexos financeiros predominam *sem mais* sobre despesas sociais, assim como o planejamento econômico libera-se da economia política (PAULANI, 2005).³

O caráter bifronte da estrada indica as duas pontas do processo: “mina de ouro” para o grande capital implicado na sua construção; para a população local, forma de propiciação de trabalho degradado, comércio afetivo-sexual e exploração ilimitada. Com *Iracema*, o filme de estrada indissocia-se do tema e da forma da circulação.

Ao lado das indagações sobre a noção de país — estrada batida por onde o valor “circula” e o capital financeiro encontra as oportunidades abertas pela acumulação primitiva — o filme passa em revista o suposto “éthos” do brasileiro, tirando dessa revisão crítica consequências políticas. Como vimos, o “malandro” mudou historicamente e o filme, a partir do tratamento revelador e relativamente novo dado ao personagem, isto é, *sem encobrimento da violência*, indica de modo decisivo o limite de velhas concepções do país. Sem prejuízo das diferenças, grandes, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, seria nesse sentido seu predecessor, ao trazer uma desilusão simétrica, relativa ao “herói do ‘folclore’ urbano”, que em *Iracema* invade a floresta. Note-se porém que, se no filme de Joaquim Pedro havia uma extrapolação ao se identificar à farda o anti-herói “malandro”, tão distante da Ordem e do Progresso (XAVIER, 2012), em *Iracema* a identificação entre malandragem e Ordem tornou-se perfeitamente verossímil por obra das mediações que o momento histórico totalitário produziu. Trickster e malandro são figuras do passado. O canalha Tião, todo o tempo apontado brechtianamente como tal pelo ator Peréio, não apenas vive entre os trabalhadores e os de cima. Numa versão incipiente do auto-empresendedorismo dos pobres — no caso, contaminado até a medula pela falta de escrúpulos dos ricos — *o malandro adaptado ao mercado brasileiro do “não-trabalho, informal”*, é agora um parasita do sub-trabalho.

Ora, a figura tida por central no sistema de informalidades brasileiro⁴, cujas infrações eram perseguidas pela ordem, ainda que por ela impulsionadas, retorna

³ Como lembra Leda Paulani, a partir de meados dos anos 1970 o capitalismo experimentou transformações que criaram condições objetivas para a vitória prática do discurso neoliberal. Já em meados dos anos 1960, a partir das dificuldades de valorização do capital investido na produção, após duas décadas de crescimento acelerado, começa a se constituir uma massa de capitais que procura valorizar-se na esfera financeira. “... esses lucros não repatriados, mas também não investidos na produção, e depositados pelas transnacionais norte-americanas em Londres, no setor *off-shore*, possibilitaram a primeira arrancada do mercado de eurodólares. O choque do petróleo engordou essa massa cigana à busca de valorização financeira com os chamados petrodólares...” Nos países em desenvolvimento, os créditos que lhes foram concedidos provocaram a crise da dívida (a partir da recessão de 1974-84), na qual a América Latina está até hoje atolada, e fizeram com que a esfera financeira se consolidasse de vez, graças aos vultosos montantes transferidos aos países capitalistas avançados sob a forma de juros pagos pelos créditos obtidos. A era Thatcher e Reagan, como se sabe, consolidou de uma vez por todas a política de interesse dos credores.

Nesse sentido, imagens do filme continuam hoje a ter força total: os meandros da comercialização de madeira arrancada no braço, por exemplo, são tanto mais eloquentes em tempos de reinserção primário-exportadora do Brasil no compasso mundial. O mesmo para as imagens dos lenhadores-“aviõezinhos” da floresta, abrindo picadas para carregarem madeira (monopólios naturais “sem trabalho humano agregado”). O contraste com o plano-sequência dos incêndios na floresta nos dá um quadro tristemente vigoroso dos *avanços* capitalistas.

liberada e “desterritorializada” no malandro gaúcho, ou no brasileiro “moderno”, passando, numa virada radical, a representar expressamente o papel de *sócio minoritário e porta-voz autodesignado da ordem estabelecida*. Filtrada pelos novos tempos, as anteriores dimensões folclórica e social (escravocrata-capitalista) foram sucedidas por uma nova dimensão social, cujo talhe é empreendedor-empresarial, *uma figuração do “malandro” historicizada pelos tempos sombrios da Ditadura Militar*. O malandro de origem baixa, perfeitamente integrado ao universo do trabalho informal *generalizado*, agora explora os sub-trabalhadores, dos quais vive, e executando o papel de “gato” do trabalho alheio, vê como preguiçosos os que pegam no pesado, assim como vê os pobres como aqueles que não sabem ganhar dinheiro. Tião ganha cada vez mais com o caminho aberto pela Transamazônica, em simetria oposta à Índia cujo périplo se traduz em aculturação, venda e objetificação do corpo, até chegar à condição de prostituta-pedinte.

Por detrás da cortina de pó que o caminhão levanta na estrada, uma imagem anafórica do filme, o caminho cruzado das duas personagens traz à consciência o fundo violento escondido sob a maleabilidade supostamente constitutiva do “*éthos*” do “povo” brasileiro, na verdade moldada pela colonização, pela ordem escravocrata e pelo capitalismo sem peias. Em síntese, a ditadura militar inopinadamente dava a ver a truculência e o interesse de classe dominante por traz da noção de informalidade. O jeitinho brasileiro, a malandragem dos expedientes cavados nos desvãos entre lei, regra e burla apareciam, por assim dizer, de corpo todo e perdiam o ar simpático que os malandros “de baixo” emprestavam ao “brasileiro em geral” inventado pela ideologia. Com o acirramento da repressão a partir de 1969, cuja prática era a de uma sinistra dialética de ordem e desordem, a vantagem projetada na pouca interiorização da ordem *mudava de sinal* (SCHWARZ, 1987) — seu fundo brutal emergia, refluindo também sobre idealizações anteriores. Como formulou Roberto Schwarz, capitalismo e malandragem já não se opunham nem mesmo como traço cultural.

“Maleabilidade” e “incivilidade”, confusão das esferas pública e privada da existência em sociedade, desprezo pela lei, submissão do outro etc., desvelavam-se como práticas não só residuais das camadas pobres não incorporadas ao trabalho formal, mas estruturais, cuja extensão ia das elites ao Estado, passando por aqueles que soubessem aproveitar a ocasião para recolher as sobras (Tião é uma alegoria da ditadura civil-militar, e também um rebento pobre da história do país). Nesse sentido o paralelo entre as duas cenas em restaurantes — a negociata dos grandes, a conversa dos miúdos, com destaque para Tião, querendo saber qual a próxima estrada que vai dar dinheiro — é fundamental, sugerindo algo como uma descompartmentação da malandragem, que entretanto nunca foi só dos “de baixo”. A nota específica parece

⁴ Como todos lembramos, a personagem do malandro, figura histórico-literária na tradição brasileira encetada por Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias*, 1854), sintetizava uma dimensão folclórica e pré-moderna (a do “trickster”) e uma dimensão social específica ao Brasil escravocrata (a do homem livre pobre tendo de usar da astúcia para conseguir “se virar” no dia a dia). Esta se reatualiza, alterada, na nova ordem do trabalho “livre”, sobretudo na cultura carioca dos anos 1940, no sujeito que não se proletarizou, e por isso vive astutamente de expedientes que, segundo a ideologia, garantem-lhe boa vida sem esforço. O filme parece formalizar uma outra modificação histórica.

estar no fato de que, com práticas informais cabulosas por parte do Estado, a ideologia da malandragem perdia a capacidade anterior de *encobrir* a complementaridade entre traço cultural, práticas repressivas, desigualdade substantiva; ou a relação entre informalidade para ganho de poucos e não formalização do trabalho.

Assim, estudando o novo malandro, parente pobre *da ordem*, porta-voz do discurso oficial do desenvolvimento da nação e astuto beneficiário dos caminhos escusos abertos pelo Estado — de resto também ele chega a pegar em armas quando necessário, como diz a Iracema, tal qual um jagunço do condomínio brasileiro — o filme encena o fim da antes possível⁵, ou passável, idealização da informalidade brasileira⁶.

Trocando em miúdos, a violência social passava a estar na aparência do Estado *e* naquilo que ela oculta. Um Estado se desvencilhou até mesmo do verniz de independência em relação aos interesses do lucro, colocando-se não só *de fato* a serviço desses, como sempre fez, mas também *ideologicamente*⁷. Se não vi muito, é essa passagem que está dada na personagem Tião *Brasil Grande*.

O processo de degradação de Edna-Iracema é a verdade da ascensão relativa de Tião, exceção entre pessoas do extrato intermediário-baixo da sociedade brasileira⁸. Remetendo ao percurso da heroína romântica, índia, e aclarada pelos sucessos de Tião, a trajetória de Iracema tem, conforme anunciamos, efeito de um ajuste de contas com as ideias de formação, projeto nacional, e mitificações delas decorrentes.

Como ensina nossa melhor crítica, dizer que a literatura brasileira se formou significa também dizer que ela se formou num país onde a imensa maioria da população era e é analfabeta. A noção, uma das ideias reguladoras do pensamento brasileiro mais avançado no século XX, supõe entre nós um *abismo* entre cultura e sociedade que, em última instância, faz ambas não responderem pelo nome. Assim, trata-se de uma noção que implica (ou não pode prescindir de) um horizonte de transformação radical da sociedade, sob pena de se tornar uma ideia sem chão social. Se o pensamento crítico brasileiro tinha no conceito de formação uma ideia

⁵ Algumas décadas antes, vale lembrar, era possível até mesmo aos nossos avançados escritores modernistas apostar no atraso brasileiro como chave para um país mais fraterno e menos convencional, capaz, em circunstâncias favoráveis, de inventar uma ordem mais justa, quiçá menos capitalista do que as nações centrais. É certo que esse pensamento vinha combinado ao arranque da industrialização brasileira, portanto, com chão histórico na promessa de universalização do salário e da cidadania.

⁶ Assim, pode-se dizer que o filme especifica algo que foi trazido à consciência por um estudo divisor de águas, publicado pela primeira vez em 1979 (R. Schwarz, cit.). Em 2005, o trabalho de Edu Teruki Otsuka sobre *Memórias de um sargento de milícias* revela que mesmo a malandragem de “um mundo sem culpa” (Antonio Candido) se dá sem prejuízo da violência oculta/presente também no espírito rixoso que dirige as relações entre os homens livres pobres no país escravocrata. Cf. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2016.

⁷ Hoje é mais que sabido (embora não se trate de um pretérito mais-que-perfeito) que a planejada e organizada “desordem” estatal das perseguições, torturas e desaparecimentos estava protegida e internacionalmente apoiada na defesa do sistema capitalista contra o perigo vermelho.

⁸ Perto do final, a acumulação primitiva revela-se regra geral, e Tião “recolhe” na estrada bois de outros proprietários; finalmente, ferido o princípio da propriedade privada, Iracema (ou Edna de Cássia?) pode chamá-lo de ladrão.

reguladora para refletir sobre os problemas de um país terrivelmente desigual, a ditadura substituiu-o pela ideologia do desenvolvimento nacional atrelado a um “milagre econômico” — leia-se, desatrelado da dimensão política da luta social. A *formação* nacional perdia o chão quebradiço que tinha antes, caducando como ideário de nossa *Aufklärung* e como prática liberal-democrática, uma vez desmanchadas não só as esperanças de articulação socialista no Brasil, como até mesmo o projeto moral-burguês (na anterior versão populista) de integração dos pobres à cidadania. O projeto de “construção nacional”, como o personagem Tião deixa ver, tinha se transformado em ideologia para uso próprio e de direita: “Com o mundo não me interessa muito. Eu me interessa só pelo meu país”, diz ele. Daí o caráter eloquente da estrada inacabada, precária, funcionando como desaguadouro de mercadoria roubada às regiões Norte e Nordeste, ou melhor, ao bem comum. Ladeira a baixo, chegaríamos à contemporânea guerra civil brasileira.

(Dizia Brecht que as leis do movimento são, do ponto de vista de uma bola — ou de um caminhão — quase inconcebíveis. O cinema, não por acaso, acelera os fotogramas.)

Docuficção

Iracema marca a trajetória do cinema no subdesenvolvimento ao estirar a forma do documentário e a da ficção, como se a primeira já não fosse suficiente para desvelar a imaginação histórica perversa que passou ao ato. O experimento vai ao ponto de ser difícil distingui-los, realidade e ficção, por exemplo na figura da protagonista, que sendo Iracema é também ela mesma, Edna de Cássia (uma índia que jamais havia tomado contato com as câmeras ou a tevê, nem mesmo como espectadora). A entrada da ficção no documento, para além de reforçar o caráter algo irreal, atuante, ou no limite espetacular, “de todo documentário”, é, entre todos, o procedimento estrutural do filme, que leva a termo exigências impostas à *pesquisa* formal pela matéria contemporânea, não decantada, tampouco desbastada de sua forte carga ideológica. Sob forma de “documento”, em vez de iludir, a ideologia pode ser uma porta de entrada para o conhecimento de um mundo. O corpo a corpo, ademais, não se dá entre as possibilidades da ficção e as do dito cinema-direto, ali integrados como siameses, mas entre ambos e a realidade, que procuram tomar de assalto.

Quando a ficção entra, por exemplo, num fotograma no meio da floresta, a sequência sintetiza um choque em que a apropriação da vida local é um gesto não só cinematográfico, tampouco inaugural. A floresta, por sua vez, condensa uma primeira e uma segunda naturezas, que não distinguem flora, fauna e gente: Iracema (ou será Jurema?) também é um bem (“A safra este ano foi boa”, diz Tião ao rapaz que limpa seu carro e pergunta onde ele arranhou a moça). Redescoberta como mercadoria, a Amazônia recebe um novo choque de capitalismo “selvagem”, daqueles que Tião, ou o senso comum, considera fundamentais para o avanço do país, e que passaram a ser programa de governo desde os anos de chumbo. O choque como resultado fabricado pela montagem trabalha contra esse outro (Deus nos deu commodities, nascidas em

árvore!). A certa altura, depois de vermos Tião vender madeira já cortada em tábuas, e depois de várias outras cenas em que a floresta é descrita como território a ser ocupado, pois os estrangeiros estão avançado sobre ela, vemos Tião ir à fonte. Em alguma quebrada, homens munidos de motosserras e do próprio corpo que as escora cortam árvores gigantescas; tratores puxam toras enquanto abrem caminho na mata. O trabalho é brutal em todos os sentidos. Corte. Tião chega a um lugar onde se comercializa madeira, a circulação se completa. Em close, “malandro” e vendedor são figuras de um fundo feito de gigantescos troncos enfileirados. A mercadoria, ainda com pulso vegetal, nos espia.

— Mas sabe como é, né? Naquela base: algumas toras por cima e no meio tudo madeira de lei. (48: 38) (A câmera deixa ver a camiseta de Tião, onde se lê, “Transamazônica”).

— É que o senhor sabe, madeira de lei é proibido.

— Rá-rá-rá (ri alto). Não quer vender, é? Eu tô pagando o melhor preço da estrada, à vista. Se não quer eu procuro outro.

(...)

— Pode encher o caminhão.

A passagem entre enunciar a proibição legal e vender é imediata, não se resumindo à transação a que assistimos, pois a camiseta que Tião veste alarga a moldura do quadro. Como o procedimento é insistente, uma vez que já seu apelido convida à generalização, é de se supor que, além da denúncia de atos ilícitos, trata-se de dar peso real à fantasmagoria ideológica do “progresso”. A própria consistência das imagens nesse filme faz parte do processo — a começar pelo tamanho das mercadorias arrancadas ao patrimônio comum — expondo a escala ampliada da fúria lucrativa numa “terra de ninguém”, cujos donos entretanto existem.

Assim, enquanto o enredo reduz-se a quase nada, ou melhor, ao percurso não aleatório de ascensão de uns e queda de outros, a apreensão formal do problema ganha vulto. Nesse sentido vale voltar brevemente ao modo como a *forma do filme* dá conta dessa *passagem histórica*⁹ na qual se desvela a informalidade brasileira com sentido de um “*éthos*” radicalmente antipopular, acompanhada de uma forte dessolidarização das classes baixas e médias-baixas.

A mistura de documentário e ficção que produz *em ato* um novo enunciado formal é experimental em sentido forte. O filme faz das mazelas e misérias do país não só assunto mas sua linguagem. Vale notar que nesta também a cultura popular está a salvo, pois o discurso oficial (encenado pelo ator Paulo César Pereio) permeia o senso comum, expresso outras vezes também pelos moradores locais, defendendo contra si mesmos uma abstrata noção de progresso, hoje, aliás, arrancada do mapa. Não sendo o real, sob o Capitalismo, algo dado (direto, imediato, tampouco transparente), a deliberada “confusão formal” figura a intransparência, fazendo pensar

⁹ Nesse feito, o filme antecede a formulação crítica do problema pelo melhor ensaísmo brasileiro e talvez tenha contribuído para ele.

sobre ela. O fato é que à tal opacidade substantiva inscrita na aparência de um mundo não emancipado, o regime militar veio somar uma outra, da escuridão da linguagem, dos porões, das torturas, do dia a dia sob vigilância e ameaça.

Aprendendo com o que apreende em ato, a mescla de documentário e ficção não é sem rumo, e “vigia” em sentido contrário a realidade: *sua técnica central é a da intervenção que hiperboliza o dado objetivo* (o discurso oficial nacionalista, a reiteração discursiva de práticas brutais, a sujeição do “outro”). Por exemplo, o *travelling* flagrando incêndios reais na floresta é, no plano da representação do enredo, reforçado, e não contrastado, pelo método performático, em particular pela atuação deliberadamente “*over acting*” de Pereio, ressaltando que nesse fim de mundo — um país por apropriação indébita — ganha quem está na frente.

Assim, a presença da ficção no documentário realça gestos, modos de pensar, padrões de comportamento que devem ser criticados, e para tanto precisam ser explicitados. De modo similar, a presença da dupla “malandro”/índia realça esteticamente a polarização entre diretrizes do país e suas consequências na vida dos pobres. Por outra, a montagem das cenas trabalha no sentido de buscar explicar o aparente — o progresso, o discurso nacionalista — pelo oculto — quem paga por ele. (Note-se de resto a ambiguidade da própria índia, que não quer ser vista como tal, mas como branca, *ao representar a si mesma*: uma cisão inscrita na subjetividade real.)

A contraposição, na verdade continuidade, entre o longo plano-sequência que mostra quilômetros de incêndios criminosos na floresta — para “limpar o terreno” e abrir espaço às indústrias, supõe-se — e a montagem intelectual pautada pelo choque, compõe a sintaxe de *Iracema*. Paralelamente, a presença do documentário em que o real é experimentado/investigado pelas cenas (fictícias) aponta para uma realidade que ultrapassou a ficção. O caráter macabro da vida submetida à selvageria capitalista, ao assassinato e à tortura dos pobres (praticada diretamente ou mediada pelo trabalho), precisava ser visto de frente, sem lentes prévias, para ser estranhado. A lição para o nosso presente não é banal.

Ressalte-se, por parte da atuação excepcional de Paulo César Peréio, a *produção* de significado condensada numa *atitude global* a que Brecht daria o nome de *gestus*. Isto é, um conjunto de *atitudes sociais fixadas num modo característico de usar o corpo* que significa *uma postura em relação aos outros*. O tronco um pouco inclinado para trás, como se primeiro chegasse o púbis, o modo de sentar de pernas abertas, ou de apoiar-se nos cotovelos, deitadão, enquanto os carregadores de madeira suam, a fala escandida, a boca meio mole, entreaberta depois que a frase termina, como se a ela acrescentasse uma exclamação vantajosa, elaboram um gesto social, numa espécie de brechtianismo pouco edificante. (Considerando-se o contexto de periferia, uma aposta inovadora, que convida a aprender sem partir de intelectualismos.) As provocações dessa atitude perante o outro, somada às provocações verbais, a cada cena, tornam-se um refrão que marca a distância entre a inteligência do ator, sua posição política, e a da personagem, chamando o público a conviver com o cinismo, cujo embasamento na desconsideração completa das outras pessoas é patente e declarado.

Significativamente, o “gestus” criado por Peréio, essa expressão de caráter engajada numa práxis social, concentra-se “nas partes baixas”. A atitude que mescla malemolência, desconsideração, preguiça, disponibilidade sexual e dominação — tudo temperado com a violência daquele que não mexe um dedo, ou melhor, goza vendo o outro dar duro — traduz, para dizer com todas as letras, a disposição de “foder” o outro. “— Fodam-se”, seria outra tradução possível para esse “gestus” dirigido aos pobres, aos trabalhadores, ao país etc., encarnado no corpo de um “cidadão” comum, auto-empresendedor de origem social rebaixada, e que vale como imagem do novo ex-país.

Para quem vê o filme hoje, aliás, o retrato da usurpação sem mediações praticada pelo e no “Brasil Grande” de *Iracema* combina bem com o ciclo seguinte, do neoliberalismo democrático, cujo imperativo de incessante satisfação imediata do indivíduo, à custa da objetificação de tudo e todos, incorpora sem superar o estágio anterior do *desenvolvimento* capitalista no qual o corpo dos pobres e seu trabalho são, entre todas, as mercadorias mais degradadas. “Vamos lá, pessoal, vamos lá, que esta noite eu quero cair na putaria”, diz Tião, sentado, apressando os carregadores de madeira.

REFERÊNCIAS:

- BODANZKY, Jorge e SENNA, Orlando. *Iracema, uma transa amazônica*. Instituto Moreira Salles, 2015. 90 min..
- CAMILO, Vagner. Mito e história em *Iracema*: a recepção crítica mais recente. *Novos estudos — Cebrap* n. 78, São Paulo, p. 169-189, julho/2007.
- COSTA, Iná Camargo. Brecht no cativo das forças produtivas. In: Costa, I. C. *Nenhuma lágrima*. São Paulo: Expressão Popular/Nankin Editorial, 2012. p. 137-152.
- PASTA, José Antonio. Pensamento e ficção em Paulo Emílio (posfácio). In: SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Três mulheres de três ppés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 129-154.
- PAULANI, Leda. Individualismo, neoliberalismo e pós-modernismo. In: PAULANI, L. *Modernidade e discurso econômico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. p. 115-140.
- SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem””. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-155.
- XAVIER, Ismail. O cinema novo diante da modernização conservadora — Macunaíma. In: XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 236-269.